



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

Le Corbusier : la forma acústica

Jaime Coll López

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LE CORBUSIER: LA FORMA ACUSTICA

Tesis Doctoral presentada

por

JAIME COLL LOPEZ

al

Departament de Projectes Arquitectònics

Director de la Tesis: Josep Quetglas i Riusech

Marzo 1994

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

ETS. Arquitectura Barcelona

Avda. diagonal, 649 - 08028 BARCELONA

"-Quelle est la véritable clef de votre création?"

-En vérité la clef de ma création artistique est mon oeuvre picturale entreprise en 1918 et poursuivie régulièrement chaque jour.

"...Le fond de ma recherche et de ma production intellectuelle a son secret dans la pratique ininterrompue de la peinture. C'est là qu'il faut trouver la source de ma liberté d'esprit, de mon désintéressement, de l'indépendance, de la loyauté et de l'intégrité de mon oeuvre"

(LC 1953 en J. Petit, LC Lui-même: 158)

A G R A D E C I M I E N T O S

Esta tesis está basada en parte en una investigación hecha durante ocho meses en la Fundación Le Corbusier en París, gracias a dos becas de viaje concedidas en 1993 por la Generalitat de Catalunya dentro del programa de una Beca predoctoral de *Formació d'Investigadors* en el período 1990-93.

Quisiera expresar mi gratitud a la dirección de la Fundación, Mme Evelyne Tréhin y a todo el personal, especialmente a Mlle. Holy Raveloarisoa, por la excelente acogida, generosidad, interés, ayuda y por todas las facilidades ofrecidas para el desarrollo de la investigación.

A los investigadores y profesores con lo que he coincidido en la FLC y con los que he mantenido un excelente contacto que nos ha permitido intercambiar interesantes puntos de vistas sobre nuestras respectivas investigaciones: Tsutomu Ivori (Kyoto University), Daniel Naegele (University of Pennsylvania), Spencer Parsons (Rice University, Houston-Texas), Ivan Zaknic (Lehigh University, Pennsylvania).

A todos los que me han ofrecido algún tipo de información o comentario: Maurice Besset (Albacea de las obras de L-C), Albert Ferré (Col.legi d'Arquitectes de Barcelona), Françoise de Franclieu (Ex-conservadora de la Fondation Le Corbusier), Mogens Krustrup (Profesor de la Academia de Bellas Artes, Copenhague), Michela Parkin (Conservadora *Modern Collection, Tate Gallery*), Danièle Pauly (Profesora H^a del Arte, Universidad de Strasbourg) Père Jean Marie Tezé (*Communauté Saint-Ignace del Centre Sèvres*), André Wogensky (Arquitecto jefe de taller L-C 1945-56) y particularmente a Judith Leclerc.

A los profesores Enric Miralles y Helio Piñón por sus interesantes comentarios y consejos, y especialmente a Josep Quetglas, quien ha dirigido el trabajo.

Los materiales de esta Tesis, tanto gráficos como escritos, pertenecientes a la *Fondation Le Corbusier*, no pueden ser utilizados o reproducidos sin el permiso expreso de la *Fondation*.

I N D I C E D E M A T E R I A S

Agradecimientos	1
Indice de materias	2
Nomenclatura	6
Prologo	7

PARTE I. INTRODUCCION TEORICA

0. Introducción.	8
1. Sinopsis. Situación de la pintura en la obra plástica de Le Corbusier.	12
2. Le Corbusier. Escritos sobre obra plástica	15
1918-25 -Escritos "Puristas"	
1935 -"Peinture"	
-"Le grand art en gésine"	
1936 -"Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture"	
-"Destin de la peinture"	
1945 -"L'espace indicible"	
1948 - <i>New World of Space</i>	
-"Unité"	
1953 -"Plastique et poétique"	
-"J'étais né pour regarder"	
1955 - <i>Le Poème de l'angle droit</i>	
- <i>Modulor 2</i>	
1957 - <i>Entre-Deux</i>	
1960 - <i>L'atelier de la recherche patiente</i>	
1965 -"Dessiner"	
- <i>Mise au point</i>	
3. La forma en la obra plástica de Le Corbusier.	31
3.1. "L'Atelier de la recherche patiente"	31
A. Génesis, nacimiento y desarrollo de la obra	
B. Explicación de la obra	
C. Analogías formales	
3.2. Componentes	39
A. Horizontal.	
B. Vertical	
C. Polaridad. Complementariedad y antagonismo	
D. Espacio.	
1. Importancia de la superficie.	
2. La forma lineal. "Mariage des lignes"	
3. Unidad figura-fondo.	
E. Color y sombras.	
1. Purismo	
2. Policromía arquitectónica	
3. Pintura mural	
4. Sombras	
3.3. Metamorfosis.	58
A. Transposición	
B. Dislocación y reconstrucción. Signos	
C. Deformación y desfiguración	
D. Mariage des lignes	
E. Rotación	
1. Alrededor de un eje perpendicular al plano del cuadro	
2. Alrededor de un eje paralelo al plano del cuadro: eje horizontal o vertical	

PARTE II. DESARROLLO PRACTICO

1. "Ubu"	71
1. Antecedentes 'inconscientes'	73
1.1. Vezelay 1939.	
1.2. Ozón 1940	
A. Estudios de personajes	
-Antecedentes de "Taureaux":	
a.1. "Le bouvier"	
a.2. "La Pyrénéenne"	
B. Estudios de objetos recogidos en la naturaleza	
-Antecedentes de "Taureaux":	
b.1. "Belzébuth"	
-Antecedentes de "UBU":	
b.2. "Silex et bois"	
b.3. Dibujos y pinturas para esculturas 4, 1947 y 27, 1963.	
b.4. Dibujos y pinturas para escultura 5, 1947	
b.5. Dibujos para escultura 18, 1957 y 24, 1962	
b.6. Dibujos para escultura 25 y 29, 1963	
1.3. Vichy 1941	
2. Nacimiento 'consciente' de la primera pintura Ubu. Paris 1943	80
3. "Ubu-Totem".	82
4. "Ubu-Panurge". New York 1946-51	83
A. 1946, New York	
B. 1950, Long Island	
C. Otros	
5. Esculturas acústicas. Paris 1947.	86
6. Plástica acústica y acústica visual en arquitectura. Ronchamp	88
2. "Icône"	95
0. Introducción	95
0.1. Protagonista: Ivonne	
0.2. Puesta en escena	
0.3. Mural "Sous les pitotis"	
0.4. "La Pyrénéenne"	
A. Una figura.	
a.1. Pyrénéenne 1940-47	
a.2. Poème de l'angle droit 1954	
a.3. "La Biche" 1963-65	
B. Varias figuras	
1. "Femme et Coquillage"	104
1.1. Croquis en Le Piquey, 1932	
1.2. Pinturas en Paris, 1940, 1943	
1.3. Pintura mural, 35 r. de Sèvres, París 1948	
1.4. Poème de l'angle droit	
1.5. Litografías "Entre-Deux", 1957	
1.6. Litografía "La mer est toujours présente", 1962	
2. "Les Mains"	108
2.1. Pintura "Deux femmes à la balustrade", 1936	
2.2. Pintura "Les mains", 1948	
A. Rostro	
B. Senos	
C. Manos	
2.3. Esculturas "Les mains", 1956-57	
2.4. Grabados "Cinq femmes". Les Non. 1953	
2.5. Litografía "Femme Rose", 1961	
3. "Icône"	113
3.1. Vezelay, 1939-44. Pintura "Portrait de femme (Cathédrale de Sens)"	
3.2. New York, 1946. Icône	
A. Dibujo "Açores 45"	
B. Icône, noviembre 1946.	
b.1. Manos y brazos. El vacío	
b.2. Senos y hombros. Pabellón Phillips o el arabesco espacial.	
b.3. Rostro	
C. Grabados "Cinq femmes". 1953	
D. Tapicería "La femme et le moineau", 1957	
3.3. Icône y la "licorne". 1948-1954	
A. Mural Pabellon Suizo, 1948	

B. Tapicería Presence I, 1951	
C. Presence II, 1949, 65, 75	
D. Poème de l'Angle droit, 1954	
-"D3" Unicornio	
-"E3" Icône	
E. Escultura n° 13, 1953	
3.4. Pinturas "Icône 1, 2, 3", 1955-56	
A. "Icône 1". Mayo 1955	
B. "Icône 2". Enero 1956	
C. "Icône 3". Octubre 1956	
4. "L'Allégresse"	126
4.1. Pintura "Femme rouge débout..." 1932	
4.2. Mural en villa Badovici	
4.3. Pintura "Femme N.Y." 1947	
4.4. Grabados "Cinq femmes". L'Allegresse. 1953	
5. "Possibilité de Survie"	128
5.1. Pintura "Alma Río 36", 1949.	
5.2. Mural Nivola. Long Island, 1951.	
5.3. Esculturas n° 9, (1951), n° 21 (1961).	
5.4. Grabados "Cinq femmes". Possibilité de survie, 1953	
3. "Taureaux".	131
0. Cronología	132
0.1. Antecedentes inconscientes. Febrero 1951-Marzo 1952	
0.2. Nacimiento y desarrollo consciente serie "Taureaux". Abril 1952-Julio 1963	
1. Antecedentes	143
1.1. Mitología	
1.2. Picasso, Leiris, Bataille.	
1.3. Revista "Minotaure"	
2. Dossier "Tate".	158
1. Correspondencia con R. Alley	163
2.1. Antecedentes inconscientes. Agosto 1951-Marzo 1952	
A. Metamorfosis "Nature morte au violon"	
1. Nature morte au violon rouge, 1920	
2. Gouache 6369 "Nature morte au violon", 1951	
3. Gouache 2665, "Nature morte en forme de tête", agosto 1951	
4. "Metamorphose du violon", 1952-20.	
B. Metamorfosis "Nature morte à l'écharpe rouge"	
5. "Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge", 1940-27	
6. "Nature morte à l'écharpe rouge", 1940.	
7. Croquis de estudio de color de "Nature morte à l'écharpe rouge"	
C. Dibujos inconscientes tema "Taureaux".	
8. Sketchbook Bombay 20.3.52.	
9. Dibujo marzo 1952, Chandigarh	
10. Dibujo a color sobre papel negro marzo 1952, Chandigarh	
11. Sketchbook El Cairo, abril 1952.	
2.2. Nacimiento y desarrollo consciente serie "Taureaux". Abril 1952-Julio 1963	171
12. Mural pasillo Cabanon, verano 1952.	
A. Pinturas de formato vertical.	
13. Taureau I (vertical), 1952	
14. Dibujo a lápiz, preparación Taureau II.	
15. Taureau II, 1952-28	
16. Taureau III, 1953	
17. Taureau IV, 1953	
18. Taureau V, marzo 1954	
19. Taureau VI, 1954	
20. Taureau VII, Pascua 1954	
21. Taureau VIII, 25 abril 1954	
22. Taureau IX, Septiembre 54-enero 55.	
23. Taureau X, Año Nuevo 1955	
B. Pinturas de formato horizontal.	
24. Taureau XI, Enero 1956	
25. Taureau XII, Febrero 1956	
26. Taureau XIII, Mayo 1956	
27. Taureau XIV. Tapicería "L'Etrange oiseau et le taureau", 1957	
27'. Taureau XIV'. Telón de escena teatro Tokio, 1956	
28. Taureau XV, 28 enero 1957	
C. Pinturas de formato vertical.	

- 29. Taureau XVI, 14 julio 1958
- 30. Taureau XVII, Septiembre 1958
- 31. Taureau XVIII, Septiembre 1959
- 32. Taureau XIX, 14 julio 1963

4. Exposiciones	187
1. Itinerante USA 1948-56	189
1.1. Exposición itinerante. Dossier J. Plaut	
1.2. Exposición Institute of Contemporary Art. Boston, marzo 1948	
2. M. National d'Art Moderne, París, 1953	192
3. M. Beaux Arts, Lyon, 1956	196
4. "Les Taureaux", P. Matisse Gallery, New York 1956	199
5. Barcelona, Colegio de Arquitectos, 1962	200
6. Visual arts center, Harvard University, 1963.	202
7. M. Beaux Arts, La Chaux-de-Fonds, 1964	205
PARTE III. ANEXOS	205
1. Notas	209
1. Introducción	210
2. Ubu	225
3. Icône	232
4. Taureaux	241
5. Exposiciones	257
6. Anexos	264
2. Escritos	265
1. L'espace indicible. Libro en preparación no publicado. Transcripción del manuscrito	266
2. Le Poème de l'Angle Droit.	273
3. Entre-Deux. Texto de las Litografías. Transcripción del manuscrito.	299
3. Listados de obra plastica	302
1. Pintura	
2. Pintura mural	
3. Escultura	
4. Tapices	
5. Litografías	
6. Grabados	
7. Papiers collés	
8. Esmaltes	
4. Bibliografía	318
1. Cronología de escritos y archivos de Le Corbusier sobre obra plástica.	
1.1. Libros y revistas	
1.2. Artículos	
1.3. Libros y artículos no publicados-	
1.4. Escritos en litografías	
1.5. Catálogos de exposiciones, ventas y colecciones	
1.6. Discografía	
1.7. Filmografía	
1.8. Ficheros fotográficos en la Fondation Le Corbusier	
1.9. Archivos documentales en la Fondation Le Corbusier	
1.10. Biblioteca personal Le Corbusier.	
2. Orientación bibliográfica.	325
2.1. Escritos sobre la obra plástica de Le Corbusier	
2.2. Otros.	
5. Índice de ilustraciones	330
1. Introducción	
2. Ubu	
3. Icône	
4. Taureaux	
5. Exposiciones	

N O M E N C L A T U R A

Tal y como hiciera Le Corbusier en escritos y conferencias, este trabajo pretende dar dos lecturas en apariencia independientes, una de texto y otra de imágenes, intentando reproducir bajo otra forma el aspecto diverso y finalmente complementario de la obra de Le Corbusier. Entre las imágenes se encuentran diversos cuadros sinópticos y planos desplegados que, a modo de guión, pueden mantenerse abiertos durante la lectura de la Tesis.

Nomenclatura:

OC 4: 60 = Oeuvre Complète n° 4, página 60

C2: 720 = Carnet n° 2, imagen 720

ARP= L'Atelier de la Recherche Patiente

EN = L'Esprit Nouveau

FLC= Fondation Le Corbusier

L-C= Le Corbusier

L-C, L-M= Jean Petit, Le Corbusier, Lui-Même.

JP, LCP= Jean Petit, Le Corbusier Parle

HW, DWW= Heidi Weber, Das Grapfische Werk

HW, MZPP= Heidi Weber, Maler Zeichner Plastiker Poet

24, N-C= 24, Nungesser-et-Coli. (apartamento de Le Corbusier e Ivonne)

P R O L O G O

El paperback de W. Boesiger sobre la obra de Le Corbusier fue mi primer contacto con el mundo de la Arquitectura. Dos años después, en 1982, leí el libro *Le Corbusier* de Stanislaus von Moos. Lleno de ideas estimulantes me dió la pista de que había algo más que proyectos de arquitectura "puede ocurrir, en efecto, que sea necesario buscar la clave del Le Corbusier arquitecto a través de su pintura".¹ Algunas de las ideas del libro de von Moos y tres clases de J. Quetglas sobre Le Corbusier, a las que asistí en 1986, se encuentran en el origen de esta Tesis; me hicieron ver que es a través de la pintura que había que entender la singularidad de su obra. Sorprendentemente no encontré nada publicado hasta el año siguiente, cuando llegaron a Barcelona algunas pinturas que se expusieron en el Palau de la Virreina gracias al Centenario del nacimiento de Le Corbusier. Entonces aparecieron las primeras publicaciones sobre pintura, de hecho muy parciales. En una visita a Zürich en 1991 visité el Centro Le Corbusier, el museo de Heidi Weber, con su colección de obra gráfica, pintura y publicaciones. En otra visita posterior a la *Fondation Le Corbusier* de París descubrí el mundo 'secreto' que se escondía detrás de aquella arquitectura: nada menos que 400 pinturas, de las que no se conocía más que una pequeña parte, unos 6500 dibujos relacionados directamente con la obra plástica y muchas otras obras realizadas en otras técnicas. Paradójicamente, la existencia de trabajos tan sólo sobre la primera época contrastaba con la importancia de su producción plástica con posterioridad a 1940. Para cubrir este vacío emprendí una investigación que como objetivo principal se planteó demostrar que la relación de Le Corbusier con la pintura es fundamental para entender el proceso creativo de su obra.

1. S. von Moos, *Le Corbusier*: p.77

INTRODUCCION TEORICA

INTRODUCCION

"En 1923, assailli de propos discourtois mais occupé en partie à une activité d'architecture et d'urbanisme, en doctrine et en pratique je cessai délibérément d'exister publiquement en tant que peintre, sans pour cela arrêter de me consacrer tout autant à la peinture.

Ce furent trente années de silence, 1923-1953.

En 1948 j'écrivais: "Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon oeuvre d'architecte, (je rectifie ainsi aujourd'hui: Je pense que si l'on pu accorder quelque attention à mon oeuvre d'architecte et d'urbaniste) c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde" ¹

La importancia e influencia de la pintura llamada "Purista" en la obra de arquitecto y urbanista de Le Corbusier ha quedado demostrada en diversas ocasiones. Sin embargo, las obras realizadas en este período aunque son fundamentales para entender la posterior evolución, no suponen más de un 15 por ciento del total de su pintura, unas cuatrocientas obras. Esta cifra se reduce si además tenemos en cuenta su producción en otras técnicas a partir de 1945: pintura mural, esculturas, tapicerías, litografías, grabados, esmaltes y collages. A pesar de su importancia, el resto de la obra plástica de Le Corbusier sigue siendo poco conocida y muy poco estudiada. La causa de este 'descuido' hay que buscarla en la actitud introvertida del propio Le Corbusier (*"J'ai travaillé pour moi, pour moi seul avec moi comme juge" ²*) que no quiere exponer sus pinturas ni divulga sus numerosos escritos sobre obra plástica y tal vez también en ciertas críticas muy negativas hacia su pintura.³ Como consecuencia no sólo en su época no se conoció ni valoró su pintura, especialmente la que se produce a partir de 1940, sino que incluso ahora es desconocida la amplitud, intensidad e influencia de esta parte esencial de su obra en su actividad como arquitecto y urbanista.⁴

Mesure-t-on à quel point ces jardinage, labourage, sarclage patients et obstinés des formes et des couleurs, des rythmes et des dosages, alimentèrent chaque jour les architectures et les urbanismes qui naissaient 35, rue de Sèvres?⁵

Los pocos estudios que se han hecho hasta el momento son muy parciales, concentrándose en la primera época, quedando el resto de su obra plástica olvidada en los archivos de la Fundación Le Corbusier de París. La recuperación y análisis de este material hasta ahora desconocido y su influencia en el proceso creativo de la obra de Le Corbusier, es el origen y el objetivo fundamental de esta investigación, que además parte de las siguientes hipótesis:

-La obra creada no va a ser la consecuencia de una inspiración genial, sino es el resultado de un largo y minucioso trabajo hecho minuto a minuto, a menudo secreto y con él como único juez.⁶ Es lo que él mismo califica como la "*recherche patiente*". Este trabajo pasa por diferentes fases de desarrollo, desde el estudio de formas naturales hasta la reproducción inconsciente, a partir de 1940, de dibujos automáticos y la utilización de antiguos dibujos para su transformación en nuevos temas pictóricos. La pintura surgirá en el momento en que nace conscientemente un nuevo tema. Será el punto de partida que le permite meditar y concentrarse en la posterior creación de la obra arquitectónica. La pintura por tanto no es una obra ni una actividad marginal, sino que ocupa un puesto clave en una zona intermedia de este largo proceso que es la creación.⁷

-El estudio de una serie siempre estará basado en restablecer la genealogía de las obras analizando sus primeros pensamientos a partir del material que dejó inédito, especialmente sketches en cuadernos de viaje y dibujos ("*Le dessin permet de transmettre intégralement la pensée sans le concours d'explications écrites ou verbales.*"⁸) El estudio de estos primeros dibujos, anteriores al nacimiento de la obra, va a ser fundamental para entender el proceso creativo en la obra de Le Corbusier. Nos van a revelar lo que observa, cómo observa y los mecanismos que desarrolló para la transformación de lo que vió.

Los datos recogidos por las pocas investigaciones precedentes son todavía insuficientes: las Tesis Doctorales sobre Purismo (*Les Dessins de Le Corbusier 1918-28*, de Danièle Pauly⁹), sobre su formación (*The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret. 1902-08*,¹⁰ de Mary Patricia Sekler y *The Education of Le Corbusier*,¹¹ de Paul V. Turner) y análisis iconográficos (*Le Corbusier and the Mécanique Spirituelle*,¹² de Richard A. Moore, *A study of the Le Corbusier's Poème de l'Angle Droit*,¹³ de D. Becket-Chary y los estudios de Mogens Krustup). Además la falta de catálogo razonado de pintura y de referencias del propio Le Corbusier hace que la pintura sea un material propicio a interpretaciones personales, a menudo erróneas. Para evitar esto el objetivo del presente trabajo siempre ha sido respetar al máximo el pensamiento de Le Corbusier, sus clasificaciones, sus comentarios, sus referencias, sin expresar opiniones personales ni juzgando el material, tan sólo recogiendo lo que él mismo guardó, clasificó y consideró valioso y tratando de establecer, de una manera coherente, relaciones entre este material hasta ahora desconocido.

Esta búsqueda constante, esos 50 años de "*recherche patiente*", no los debemos considerar aislados, sino contemplados en el contexto de su creación.¹⁴ Sólo reintegrando y emplazándonos en las condiciones originales en las cuales la obra se produjo, será posible la

reproducción en nosotros mismos de sus intuiciones, alcanzar la expresión artística contenida en la obra. Reintegrar estas condiciones originales significa investigar cómo vivía y trabajaba, reconstituir su biografía, el camino recorrido en la creación de una obra a partir de los primeros dibujos, buscar el material contenido en los dossier preparados para exposiciones, etc. A pesar del abundante material conservado por Le Corbusier, tan sólo los sketchbooks y las agendas se pueden considerar documentos autobiográficos. Según cuenta Maurice Besset, Le Corbusier, aunque daba amplia difusión a sus ideas, era contrario a hablar de sí mismo y para protegerse de investigaciones indiscretas, borra las pistas.¹⁵ Además los dossiers originales en los que Le Corbusier cuidadosamente iba guardando dibujos, fotografías, notas, recortes, todo ello según una lógica que respondía a su pensamiento sobre un tema, fueron desechos a su muerte y el material reclasificado para componer los diferentes archivos que actualmente se pueden consultar. De esta manera la información disponible para realizar la presente investigación ha resultado ser muy fragmentaria, piezas sueltas que un día encajaron en el gigantesco rompecabezas que es la obra plástica de Le Corbusier. La coherencia de su pensamiento y de su obra garantizan que este rompecabezas se puede llegar a restituir, o como mínimo a plantear teóricamente con el objeto de ir encajando las piezas que se van encontrando. Los escritos, notas, documentos y dibujos encontrados en los archivos nos dan las "pistas" de donde debe encajar cada una de estas piezas e incluso en algún caso como la serie "Taureaux" se ha podido restituir completamente el dossier original. Le Corbusier explica el proceso: "*la clef, c'est: regarder...Regarder, observer, voir, imaginer, inventer, créer*".¹⁶ Primero hay que aprender a 'mirar', luego a 'observar', a anotar, a recoger; a 'ver', que ya significa entender, clasificar; 'imaginar', comenzar a establecer relaciones, y a partir de aquí a 'inventar' y 'crear'. Las fuentes utilizadas son las que nos permiten saber cómo y qué 'miraba': algunos artículos publicados, pero sobre todo el material que él dejó inédito: reflexiones en sus sketchbooks, agendas, documentos, cartas a amigos, escritos no publicados y dibujos preparatorios de pinturas. Estos dibujos son los que permiten seguir la génesis de la idea, el nacimiento de la obra, las referencias utilizadas y acercarse de esta manera al proceso creativo del arquitecto, a lo que él llama "*les secrets de la forme*".¹⁷

La investigación se ha realizado en dos fases. La primera ha sido la recogida y análisis de material original de Le Corbusier que sobre obra plástica se conserva en la Fundación: escritos, documentos, reproducciones de obras, dibujos preparatorios de pinturas. Los ficheros y catálogos elaborados no se muestran, sino que quedan implícitos en la Tesis. Ésta constituye la segunda fase, que se desarrolla en tres partes: en la primera, teórica, el estudio de sus escritos sobre pintura así como del material que dejó inédito es lo que permitirá acercarnos a ese proceso creativo y tomar una posición adecuada a la hora de 'mirar' sus pinturas. Esta

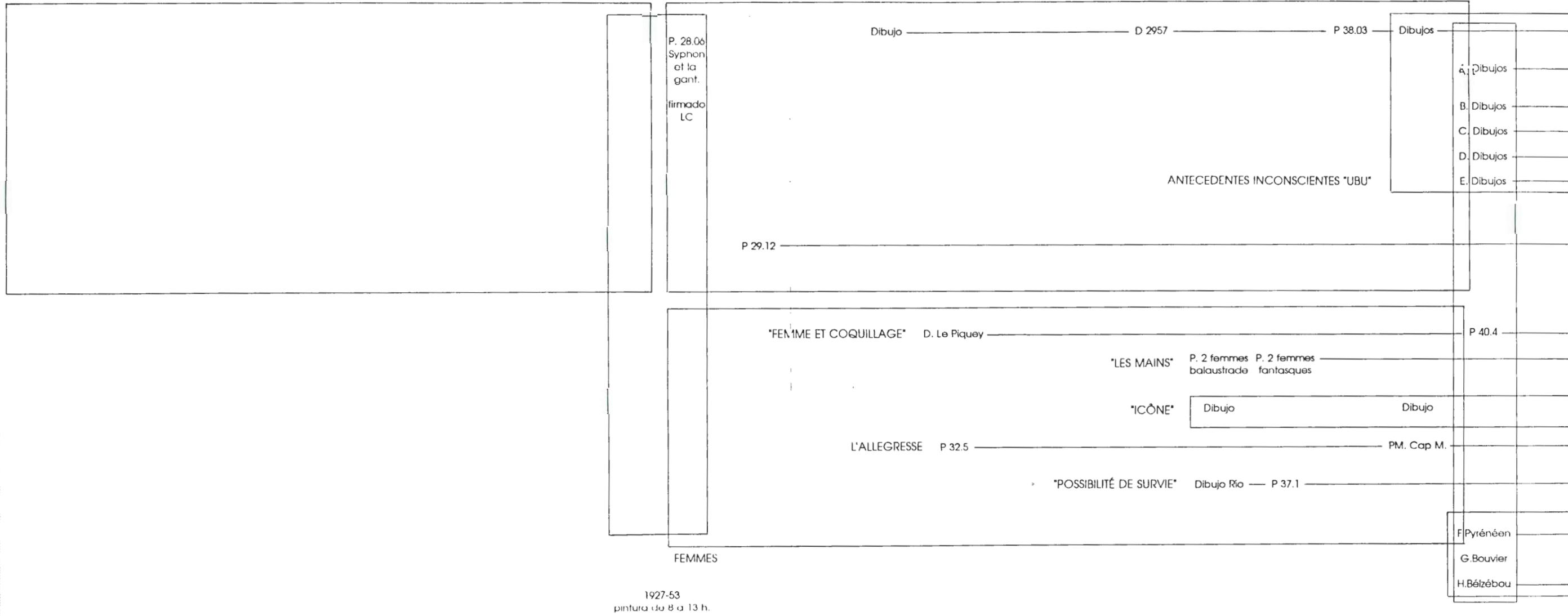
parte está apoyada por una segunda parte práctica, con el estudio de los principales temas desarrollados a partir de 1940, *Ubu*, *lcône* y *Taureaux*. A partir de 1940 no serán tan sólo las observaciones de la naturaleza las que le aportarán ideas plásticas, sino además las metamorfosis que aplica a antiguos dibujos y croquis que remontándose algunos a 20 años, lleva siempre consigo en sus largas estancias en Ozón, New York y Chandigarh. De estas metamorfosis surge una nueva forma llamada "acústica", con una gran carga simbólica y capaz de generar una experiencia espacial intraducible al lenguaje: "*l'espace indicible*". Desarrollada en primer lugar en la serie "Ubu" durante la Guerra, pasando más tarde a través de la "Pyrénéenne" a "lcône" y a partir de 1952 a "Taureaux", para finalizar en la "Main Ouverte", último y más importante de los signos utilizados por Le Corbusier. En este período su pintura se ve invadida por elementos producto de la inconsciencia y el azar, grafismos a veces realizados durante una conversación telefónica¹⁸ y un vocabulario de palabras evocadoras de lo irracional: misterio, infinito, ilimitado, indicible. Colaboraciones con artesanos en la realización de escultura, tapices y esmaltes, dan lugar a que en los últimos años vaya dejando el óleo para dedicarse a otras técnicas: litografías, grabados, collages, en los que insiste en sintetizar los temas. En este período estudiado se aborda desde el estudio de las series en su globalidad y la relación entre ellas, hasta el análisis de los elementos que componen las pinturas. Dada la abundancia y la diversidad del material, el respeto a la cronología según se suceden las obras no era suficiente para introducir el orden necesario, por lo que las obras se han agrupado por series o temas,¹⁹ respetando al máximo los manuscritos encontrados de clasificaciones hechas por él. Finalmente he optado por realizar el estudio de las principales exposiciones realizadas a partir de 1948, pues representan lo esencial de su pensamiento y producción plástica; son una síntesis que el propio Le Corbusier preparó para explicar "sin palabras" su obra plástica. En ellas nos muestra qué era lo que consideraba esencial, su disposición y las relaciones que él mismo establecía. En la tercera parte, las notas que acompañan a los textos, la procedencia de las ilustraciones, la transcripción de varios escritos, los listados y una bibliografía selectiva sobre obra plástica, actuarán como un guión que nos va a permitir seguir correctamente la Tesis.

Por último, este trabajo no pretende juzgar cualitativamente la pintura de Le Corbusier, ni compararla a la de sus contemporáneos. Es algo que al propio Le Corbusier no le importaba²⁰. Tampoco pretende ser un trabajo de archivista en el que se recoge, inventaría, clasifica y etiqueta. La finalidad es producir un material que me sirva para acercarme al pensamiento y obra de Le Corbusier de una manera coherente con sus ideas y también sirva como punto de partida a nuevas investigaciones.

1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 VEZELAY 1940 OZON 1941 VICHY

OBJETS TYPE

OBJETS À RÉACTION POÉTIQUE

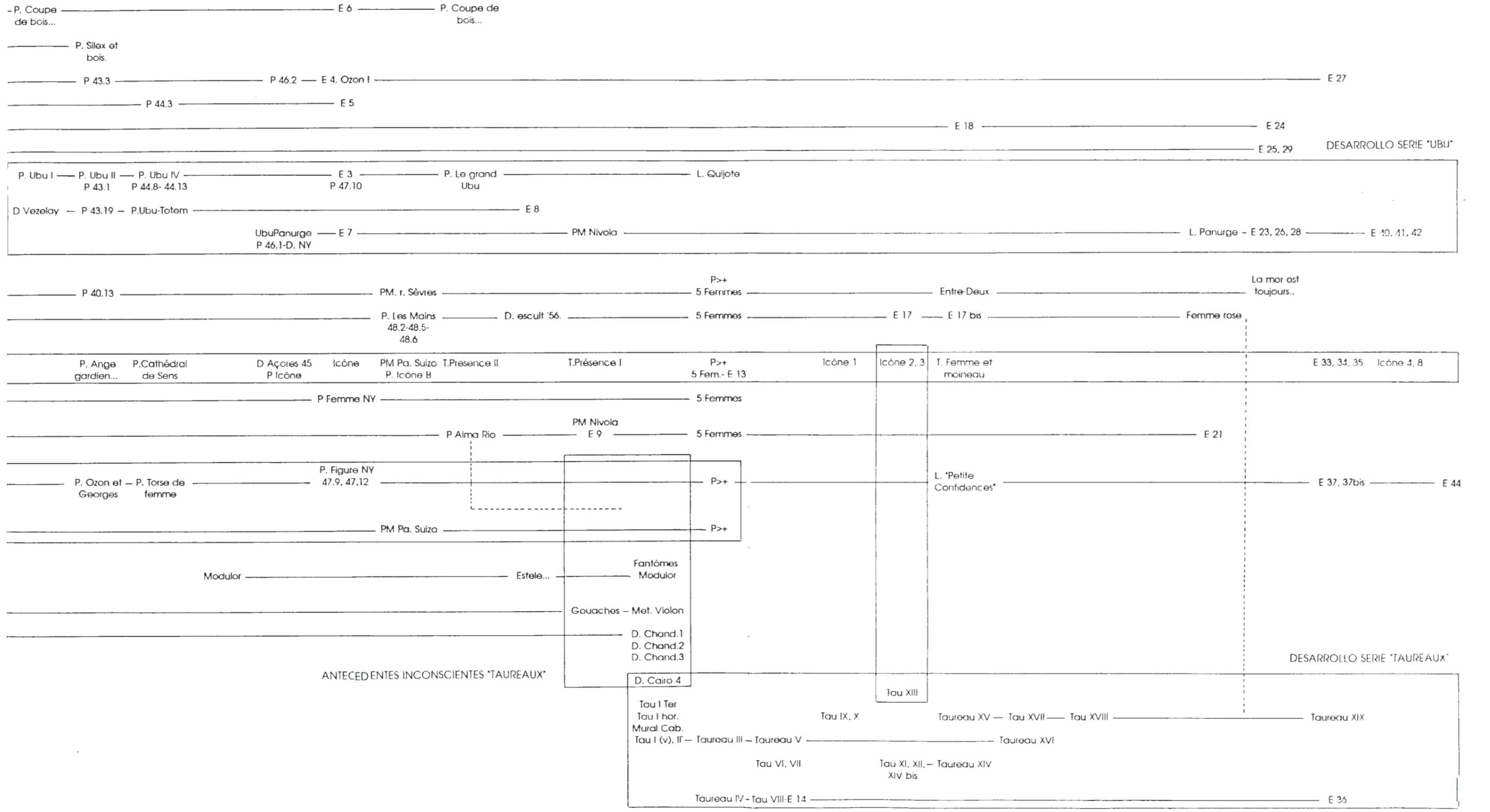


Nat. morte
au violon

Nat. morte

P. Echarpe
rouge 1, 2

1942 VICHY-PARIS 1943 PARIS 1944 PARIS 1945 PARIS 1946 NY 1947 NY-PARIS 1948 PARIS 1949 PARIS 1950 PARIS 1951 CHAND.1 CHAND.2 1952 CHAND.3 CAIRO PARIS 1953 PARIS 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965



D= DIBUJO P= PINTURA PM= PINTURA MURAL E= ESCULTURA T= TAPICERIA L= LITOGRAFIA

1. SINOPSIS. Situación de la pintura en la obra plástica de Le Corbusier.

Esta sinopsis nos va a ayudar a situar los principales temas y técnicas en el lugar que les corresponde cronológicamente, lo que va a permitir tanto establecer relaciones entre las series como situar esas series en el contexto de su obra artística. Es especialmente relevante la posición que ocupa la pintura: como ya he indicado, la pintura es un paso intermedio, pero fundamental, en el largo proceso creativo al final del cual surge el proyecto arquitectónico. Es importante observar los intervalos en los que se suceden los hechos y la distancia entre estos intervalos, pues la relación no va a ser la misma según lo alejados que se encuentren. Por esta razón he compuesto este cuadro con intervalos iguales de un año, entre 1918 y 1965.

Podremos distinguir en el estudio de cualquier serie hasta cuatro fases agrupables en dos grandes momentos: antes y después de la aparición consciente del tema. En el primer momento, que nos revela un origen formal 'casual' de los temas, Le Corbusier realiza observaciones atentas de elementos de la naturaleza así como de personajes diversos, especialmente femeninos. Es con el dibujo que transfiere estos acontecimientos exteriores al interior de la conciencia: *"Je n'ai jamais cessé de dessiner et de peindre cherchant, où je pouvais les trouver, les secrets de la forme. Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches"*.²¹ A partir de 1945 utiliza otra fuente de inspiración, que puede remontarse a veinte años o más: *"Le Corbusier porte en lui et avec lui des idées de nature plastique qui remontent à dix, quinze, vingt années, ou davantage: ce sont des croquis, des esquisses qui remplissent des tiroirs chez lui et dont il emporte certains en voyage, de telle sorte que le contact est instantanément repris d'une nouvelle avec une étape antérieure, et que, sans aucune difficulté, la continuité s'opère à travers les avatars de l'existence. L'acte de peindre n'est plus alors qu'un incident passager bref. Peindre est une chose facile; ce qui est difficile, c'est de savoir que peindre!"*.²² En el cuadro vemos que en la última serie, los Toros, estas 'ideas de naturaleza plástica' que se lleva a La India remontan a 1920, a las primeras naturalezas muertas.

En la segunda fase, que precede al nacimiento o toma de conciencia Le Corbusier ha estado experimentando, 'estimulándose' con dibujos a lápiz, gouaches, o pastel (nunca con óleo), buscando 'inconscientemente' el nuevo tema que será lo que producirá las futuras obras artísticas. En el caso de Ubu, este período 'inconsciente' se desarrolla entre 1939 y 1941, en el momento crucial de los dos primeros años de guerra. En el caso de "Taureaux" es entre 1951 y 1952, como consecuencia de sus tres primeras visitas a Chandigarh. En el caso de Icône es mucho más largo y podemos remontarnos hasta 1936, en Río; es en una segunda

vuelta al continente americano nueve años después, y una vez finalizada la guerra cuando surge el primer dibujo identificable como Icône.

El nacimiento 'conciente' de estos temas coincide con momentos importantes: Ubu surge cuando vuelve a París a finales de 1942, desilusionado después del desafortunado intento de colaboración con el régimen de Vichy; Icône surge con el recuerdo de su mujer Ivonne en el barco que le lleva por unos meses a New York a finales de 1945, siendo la primera vez que va a estar separado de su mujer por tanto tiempo; el primer Toro, al volver de su tercer viaje de Chandigarh, pasando por El Cairo, y al mismo tiempo que finaliza el proyecto del Capitolio: no es casual que el nacimiento del nuevo tema y lo que él llama el "*signe du taureau*" coincida con la presentación de la nueva ciudad y al mismo tiempo que se prepara a pasar su primer verano en el Petit Cabanon, para el cual ha hecho un mural que va a ser el nacimiento oficial del "Taureau".²³ Es cuando entramos en la tercera fase: la pintura surge a partir del momento en que nace 'conscientemente' un nuevo tema por lo que su desarrollo no va a ser casual, como su origen, sino controlado: "*La récompense pour celui qui sera livré à une longue préparation, est qu'il ne cherche plus sur la toile: il exprime des idées acquises, il exécute*".²⁴ Las series progresan tanto en serie, sin apenas interferencias con otras series como sucede en "Icône", como en paralelo, en "Ubu" y "Taureaux".

Pero la pintura no es el último eslabón en este largo proceso. Una vez que el tema ha surgido, después de unos años de desarrollarlo en las telas, comienzan las 'interferencias' de otras técnicas. Hasta 1918, su formación de pintor, su educación visual sin duda condiciona su manera de hacer de arquitecto. La pintura surge en 1918 por la interferencia de su actividad como dibujante con respecto a la de arquitecto. A partir de este momento su pintura y arquitectura se interfieren mutuamente, las técnicas se penetran hasta el punto que en sus fronteras surge en 1936 la pintura mural y en 1947 la escultura. Del temor a la destrucción durante la guerra de las pinturas murales surge en 1949 la idea del "mural nómada", es decir, el tapiz.²⁵ Las litografías resurgen en 1954 y los esmaltes en 1956. No siempre la pintura es la técnica principal en el desarrollo de un tema; en el caso de Ubu, la escultura adquiere tal importancia que la pintura no puede verse más que como un paso intermedio de preparación de estas últimas cuyo resultado final será la capilla de Ronchamp.

Finalmente remarcar que el contacto entre series es inevitable que se produzca. Si observamos el período de Ozón, se produce una intensidad de producción de temas 'inconscientes' sin igual en el resto de su carrera. Hasta ocho temas se pueden distinguir, cinco de los cuales acaban siendo "Ubus" mientras que los tres restantes se pueden ver como los primeros Toros. De estos tres, uno es la Pyrénéenne, mujer con cuernos que relaciona Ubu con

Icône y ésta con los Toros. Otros contactos entre mujeres y toros se producen en diversas pinturas: Alma Rio, 1949, Icône 2, 1956, o la litografía Femme Rose, 1961.

B. 675

LE CORBUSIER

**ŒUVRE
PLASTIQUE**
PEINTURES ET DESSINS
ARCHITECTURE

**ÉDITIONS
ALBERT MORANCÉ**

2. LE CORBUSIER. ESCRITOS SOBRE OBRA PLÁSTICA.

Los principales escritos que Le Corbusier publicó sobre pintura permiten un acercamiento, si bien a veces cauteloso, a su pensamiento. Consciente de su papel de profeta, de iniciado de la nueva arquitectura, supo muy bien cómo dar difusión a sus ideas y cómo enmascarar lo que no le convenía. En su largo camino solitario de búsqueda de la Forma Ideal muchas veces el fin justificaba los medios. Los conflictos con Ozenfant, los retoques de fotografías o la justificación funcional y racional de sus 'inventos' son algunos de los muchos ejemplos que han ido saliendo a la luz sobre su actitud propagandística²⁶

La primera cosa que sorprende al recopilar y leer sus textos sobre pintura es la extraordinaria coherencia con la que se desarrollan, pues comienza con una formulación de principios (escritos llamados 'Puristas') y finaliza con un testamento espiritual (*Mise au Point*), pasando por la publicación extremadamente cuidadosa y periódica de las diferentes fases de su obra plástica en "L'Oeuvre Complète". En 1925, junto a Ozenfant, ya ha publicado la mayoría de sus ideas sobre la pintura. En 1938 publica el primer libro en solitario, monográfico sobre su pintura, *Oeuvre Plastique*, acompañado del primer artículo importante en esta materia: *De la peinture*. A partir de entonces comienza a trabajar en la idea de una síntesis de las artes, de la unidad necesaria entre pintura, escultura y arquitectura. No es casual que en el mismo año, 1948, realiza las dos únicas publicaciones en las que juxtapone imágenes de pintura y arquitectura: "Unité" en *Architecture d'Aujourd'hui* y *New World of Space*. Durante los años cincuenta ya no necesita insistir a través de publicaciones en la importancia de la síntesis de pintura, escultura y arquitectura en su obra: importantes exposiciones van a encargarse de ello. Es entonces cuando empieza a repasar su vida: los textos de las litografías *Le Poème de l'Angle Droit* y *Entre-Deux* y los diferentes artículos siempre llevan una importante parte biográfica resumiendo e insistiendo en su "recherche patiente" de 30 años. Incluso la muerte parece preparada: a dos meses del fallecimiento, realiza una grabación autobiográfica a partir de un monólogo²⁷ y escribe su testamento espiritual: "Rien n'est transmissible que la pensée". Poco antes había dejado preparado el manuscrito para publicar de su primer libro: *Le voyage d'Orient* y realizado un inventario de las pinturas y de los carnets de viaje que le interesaba publicar. Su última publicación, *Dessiner*, otro monográfico de dibujos, vuelve a contener su primer artículo en solitario de 1938: *De la peinture*. Con ello cierra el ciclo.

A continuación vamos a ver una breve referencia a los principales escritos que sobre obra plástica publica Le Corbusier a partir de 1918. Un pequeño comentario y algunas de las

principales citas del propio Le Corbusier nos introducirán en este mundo tan personal que fue su pensamiento plástico.

1918-25...

Los libros *Après le Cubisme*, 1918, *La Peinture Moderne*, 1925 y los artículos *Sur la plastique* (EN 1, 1920), *Intégrer* (Création 2 1921) y *Le Purisme* (EN 4, 1921), todos ellos firmados por Ozenfant y Le Corbusier constituyen lo que él llama la formulación de principios: "*Entré dans l'action en 1918, j'ai commencé par une formulation de principes*".²⁸

Para un adecuado análisis de estos escritos conviene separar cuidadosamente lo escrito por Ozenfant de lo escrito por Le Corbusier, si bien es verdad que si aparecieron firmados por los dos es porque ambos estaban de acuerdo con las ideas allí expresadas. Según P. Turner, las referencias a la pintura contemporánea y las críticas al Cubismo son obra de Ozenfant mientras que las ideas sobre geometría, proporciones y síntesis de las artes son más bien influencia de Le Corbusier. En cuanto a las referencias a la máquina, la posición de Le Corbusier era mucho más idealista que la de Ozenfant, influenciado por la estética futurista.

"*L'oeuvre d'art est un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur*"²⁹. Esta definición aporta dos datos importantes para entender la pintura de Le Corbusier: el cuadro es un objeto artificial, una máquina compuesta de elementos precisos. Una vez 'construido' el cuadro, es en la cabeza del espectador donde se desencadena el fenómeno poético. "*Le tableau est un dispositif destiné à nous émouvoir.*"³⁰ El Purismo busca lo estandar. lo invariante de los objetos. Estos elementos, definidos por su perfil más característico construirán el cuadro según leyes precisas. La sensación de orden que va a transmitir es de cualidad matemática. Finalmente el cuadro es una unidad.

A pesar de que algunos de los principios Puristas se mantienen durante toda la producción artística de Le Corbusier, pronto se manifiesta una divergencia entre ambas sensibilidades. Le Corbusier, que en 1923 reemprende su carrera de arquitecto, entiende la pintura como una labor secreta en la búsqueda de un espacio cada vez más complejo³¹. A partir de 1926 se produce un cambio de sensibilidad, un abandono progresivo de lo inorgánico, de los "objets types" y un acercamiento a la naturaleza a través de los "objets à réaction poétique", convirtiéndose la figura humana en el tema principal.

1935...

Es en 1935 cuando Le Corbusier, esta vez sólo, enuncia sus principios en dos artículos: "Peinture", en *Le Corbusier, Oeuvre Plastique* y "Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en gésine", en *La Bête noire 4*.

"**Peinture**" es el primer artículo en solitario sobre pintura, aparecido en el primer libro monográfico de su obra pictórica: *Le Corbusier, Oeuvre Plastique*, en la colección "L'Architecture Vivante" dirigida por Jean Badovici.³²

Es uno de los artículos más importantes que escribe sobre la pintura. También se trata del último artículo aparecido, pues volverá a ser impreso en 1965, junto a *Dessiner*, último libro preparado sobre sus dibujos. Le Corbusier enuncia toda una serie de principios que serán ya invariantes en su obra plástica. Comienza definiendo la pintura:

"LA PEINTURE : événement mécanique de mobile psychique sous forme particulière de création plastique.

Psychique : surgissant du fond de la conscience et extériorisé par une sensibilité de nature caractérisée. Obsession d'inscrire toute émotion dans une écriture plastique".

A continuación, punto por punto establece las bases de lo que ha de ser la pintura:

El pintor manifiesta lo más íntimo de sí mismo en la pintura. Sus inquietudes, percepciones, constataciones, medidas, elecciones, confrontaciones, agrupamientos, afirmaciones. La pintura desnuda al pintor.

Puesto que la razón de ser de un cuadro es ser "*machine à émouvoir*", la única relación válida que puede establecer el pintor es con la naturaleza. El pintor debe ser natural. Por tanto a partir de ahora no existe ninguna relación entre el pintor y el público. El público ha perdido el contacto fácil y se encuentra perdido. Sin embargo, el arte está abierto a cualquiera: el individuo que recibe el mensaje del pintor, que se emociona con la obra, es el nuevo cliente del pintor.

La pintura se nos revela a través de palabras pronunciadas y entendidas. Las "palabras" de la pintura tienen sentido completo, explicando más una noción que una cualidad. De estas palabras-noción, de su presencia, de sus diversas contigüidades, nacerá una relación, que será lo que inspira al pintor.

La obra de arte es un juego, del cual el autor ha creado la regla. La regla debe poder aparecer a aquellos que quieren jugar. Está hecha de signos suficientemente inteligibles, de objetos conocidos, susceptibles de ser reconocidos por un simple esquema.

Pintor y creador son un todo indisociable. Esto implica para el pintor un pensamiento en efervescencia permanente, un espíritu esdríñador, un ojo que no cesa de ver, de medir, de registrar.

La vida del pintor se encuentra ocupada entre dos grandes movimientos alternativos: por un lado, la transferencia de los acontecimientos exteriores en el interior de la consciencia y por otro la construcción de la obra con todo lo que el rigor de la ciencia puede aportar de concentración, de concisión, de depuración. Entre estos dos movimientos, imprevisiblemente y viva como un relámpago ocurre el nacimiento de la obra, explosión incontrolada, espontánea, misteriosa, que la lenta construcción y la lenta puesta a punto la transportarán al estado de acontecimiento pictórico. Cuando todo está acabado, la obra es la precisión misma. Las palabras son limpias y claras; los hechos son reales (no hay una pincelada que no sea una certitud). La tela está cubierta de realidades "formas - colores - valores"

En la obra de arte es inexplicable, inaprensible, misteriosa, sin fórmula, imprevisible. Concluye el escrito hablando de lo intraducible a palabras de la emoción poética, del misterio de las sensaciones, de lo inaprensible de nuestras amociones . Está anunciado lo que será en 1945 "*l'espace indicible*".

En "**le grand art en gésine**", proclama por primera vez dos ideas que va llevar a la práctica a partir de 1945: la "*synthèse des arts*" y "*l'espace indicible*":

"Avec l'architecture moderne,...s'annonce une grande période de peinture. Cette peinture qui est couleurs, lignes et formes, fera sauter nos murs là où nous avons besoin de détruire un mur imposé par des raisons autres que celles de la plastique. Ces peintures franches et fortes, apporteuses d'espace, ouvriront des perspectives si indicibles qu'ici peut réapparître cette quatrième dimension dont il fut souvent obscurément parlé. Il s'agit non pas d'une évasion de l'oeil selon la rigide loi des perspectives, mais d'une splendide évasion de l'esprit, les yeux étant posés sur des faits colorés et plastiques excellentes" ³³

1936...

En otoño de 1936 habla claramente de síntesis de arquitectura con pintura y escultura,

en dos conferencias: "**Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture**", discurso pronunciado en la Réunion Volta en Roma y "**Destin de la peinture**", mesa redonda celebrada en la Maison de la Culture, Paris³⁴.

En el primero, en 23 puntos desarrolla lo que ha de ser la arquitectura de la nueva civilización maquinista. Se produce de nuevo, como sucedía con el Purismo, un paralelismo entre el pensamiento arquitectónico y el pictórico. Habla de juego, de acontecimiento creador, de intención, de proporción, todos ellos desarrollados en el anterior escrito sobre pintura:

"16. L'architecture dépend du plan et de la coupe. Le jeu entier est inscrit dans ces deux moyens matériels - l'un horizontal, l'autre vertical - d'exprimer le volume et l'espace.

17. Là est le jeu architectural: les combinaisons. La symphonie musicale: la diversité, la nuance, le silence, la douceur ou la clameur et la force. Plan et coupe! le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière. Tels sont les moyens."

Puede ocurrir una colaboración excepcional de la arquitectura con las artes mayores: la pintura y la escultura. Se puede alcanzar un sueño: la perfección, la pluralidad de las cosas, la sinfonía de los acontecimientos, la síntesis del pensamiento. La nueva aventura se llamará "*Temps Nouveaux*".

Esta misma idea es desarrollada en el segundo discurso. La colaboración entre pintura y arquitectura principalmente se puede dar de dos maneras: a través de la policromía arquitectónica y a partir de las pinturas murales.

1945...

"**L'espace Indicible**" es un artículo escrito una vez acabada la guerra, con la esperanza de ver realizadas sus ideas sobre la nueva ciudad, en "*un monde qui fait peau neuve, pour accueillir une société machiniste*". Se anuncia un cambio en la manera de entender el espacio arquitectónico, aquel que responde a las formas acústicas y que no se puede explicar con palabras. *L'espace Indicible* es la coronación de la emoción plástica. Para ello la síntesis de las artes debe de ser total, formar una unidad indisoluble: "*on comprend maintenant quel mariage peuvent fêter les arts majeurs liés à l'architecture: unité aussi solidement maçonnée qu'un Cézanne*"

Como suele ser habitual en sus escritos y conferencias, lo estructura de tal manera que

LES ÉDITIONS PALISSY - PARIS VI
 6, LITTRÉ 17-16. C. C. P. 180-43
 A. CAP. DE 4 MILLIONS DE FR.

LES ÉDITIONS DE MINUIT

RÉG. COM. SEINE N° 301.409 B
 RÉP. PROD. N° 11.502 SÉRIE C-A
 N° ENTREPRISE 553 75 106 0111



4758 JL/WL

Paris le 1er décembre 1953

Monsieur Le Corbusier
 35 rue de Sèvres
 Paris

Cher Monsieur,

Permettez-moi de vous dire ma joie que vous ayez accepté d'entreprendre cet important ouvrage pour les Éditions de Minuit. Je pense que " L'Espece Indicible ", qui serait en quelque sorte le grand livre théorique que l'on attend maintenant si impatiemment de vous, ~~pourrait avoir le plus vaste retentissement.~~ Il faut tout mettre en oeuvre pour cela : vous pouvez compter sur moi.

Je fais préparer des maquettes au format, que nous aurons dans quelques jours. Mais, dès maintenant, je pense qu'on doit songer au plan de l'ouvrage, qui naturellement constitue un ensemble inédit. Peut-être pourrait-on envisager ce plan sous forme d'un récit chronologique de votre " aventure ", récit très lâche bien sûr, qui permettrait les plus grandes diversions, sur tous les plans? Mais, de toutes façons, je pense qu'il faut attacher la plus grande importance au texte, qui doit constituer à lui seul l'essentiel du livre. Les illustrations, que je verrais très nombreuses (sur le modèle de " La Ville Radieuse ") devraient, selon votre expression, constituer " un deuxième ouvrage ", indépendant en apparence du premier. Et les légendes des illustrations seraient elles-mêmes un troisième livre. Cet ensemble reproduirait très très bien sous une autre forme les aspects divers et finalement complémentaires de votre oeuvre.

J'aimerais bien reparler de tout cela avec vous. N'hésitez pas je vous prie à m'appeler au téléphone, à me fixer un rendez-vous rue de Sèvres. Je crois que pour mener à bien et rapidement ce grand projet, je devrai me tenir à votre disposition. Usez-en, je vous prie, sans ménagement : je ne désire rien autre que cela, une réussite.

Croyez à mes sentiments les meilleurs.

Jérôme Lindon

Jérôme Lindon

B
 LC

se pueden hacer dos lecturas independientes: aquella de las imágenes o "argumento" (fotografías o dibujos) con su leyenda, o bien la del texto general o "tema".³⁵

El texto habla de la perfección absoluta que se debe alcanzar en la ocupación del espacio. Esta es la misión del arquitecto, el único capaz de hacer que en la vida reine armonía. Para ello hay que ser infinitamente preciso, justo y lógico. La arquitectura, la escultura y la pintura son específicamente dependientes del espacio, ligadas a la necesidad de generar espacio, cada una por los medios apropiados. Lo esencial es que la clave de la emoción estética es una función espacial.

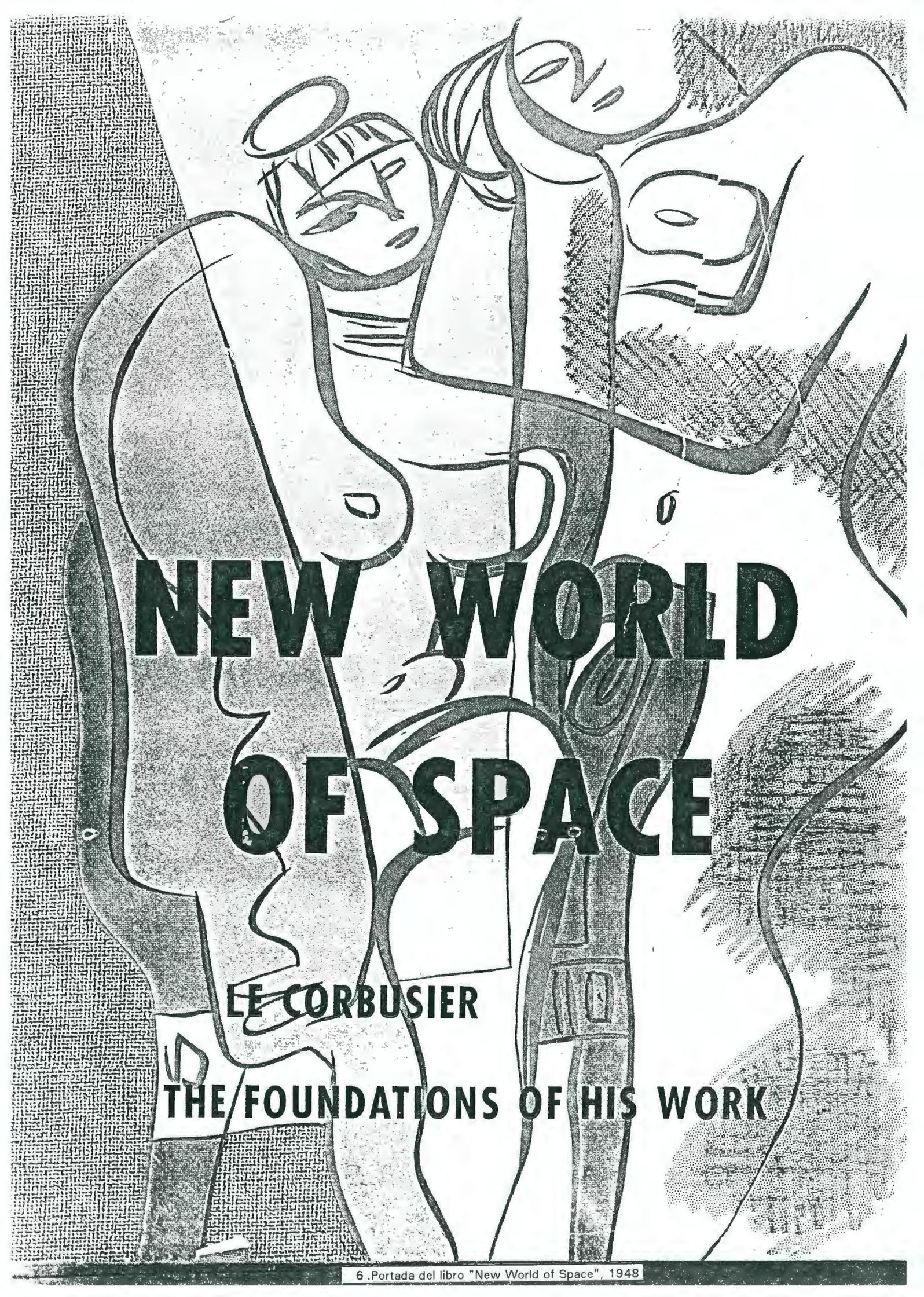
Hay una acción de la obra sobre el entorno y una reacción de éste sobre la obra. El fenómeno lo llamará *"acoustique plastique"* y las formas por él generadas *"formes acoustiques"*: *"Un phénomène de concordance se présente, exact comme une mathématique - véritable manifestation d'acoustique plastique"*

El espacio indicible lo relaciona con lo que los creadores cubistas llamaron el fenómeno de la cuarta dimensión. Para él la cuarta dimensión es el momento de evasión ilimitado provocado por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos puestos en marcha y por ellos provocada. Le Corbusier afirma *"J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'emotion plastique"*.³⁶

Arquitectura, pintura y escultura tienden a la síntesis bajo el reino del espacio. El arte es ciencia espacial por excelencia. El arquitecto debe de ser a partir de ahora un impecable artista plástico y un conocedor viviente y vivaz de las artes. *"L'urbanisme dispose, l'architecture façonne, la sculpture et la peinture adresseront les paroles de choix qui sont leur raison d'être"*

El texto lo acompaña con 18 imágenes, testigos del incesante deseo de tomar posesión del espacio. El plan Obús de Argel sirve de ejemplo de este medio que se integra en una plástica que es como el receptáculo acústico. Se puede llegar a una síntesis de las artes plásticas en algo tan aparentemente insignificante como la escalera de su apartamento. Por último da una explicación del nacimiento de la serie que domina los años '40: Ubus. Es un hecho excepcional que Le Corbusier explique el origen de un tema, que sólo se volverá a repetir en el caso de "les Taureaux".

Además del artículo aparecido en 1946 en *Art*³⁷, Le Corbusier comienza a preparar lo que iba a ser el gran libro sobre su obra plástica, pero nunca llega a publicarse.³⁸ Bajo el título de *Espace Indicible*, se conserva un pormenorizado índice de cinco puntos y numerosas



**NEW WORLD
OF SPACE**

LE CORBUSIER

THE FOUNDATIONS OF HIS WORK

notas, la mayoría de 1953³⁹. Los cinco puntos son: *"Temps Nouveaux, Opinion, L'explication - les 'clefs', L'art est la manière de faire, Le caractère apparaît à l'usure du temps"*.

En estos puntos, cada uno dividido en tres partes -texto, imágenes y leyendas⁴⁰, nos muestra unas series nuevas que en pintura parecen marcar un cambio: *Ubus, Taureaux, Icône*. Habla de escultura, volumen, espacio y cita la escalera de su apartamento, Ronchamp, el techo de Marsella, el Palacio de Justicia de Chandigarh, las mano abierta, los pilotis de Marsella. Relaciona el techo de la Unité, un cuadro (La Cheminée) y la Acrópolis.⁴¹

En 1957 escribe una breve nota titulada Espace Indicible - Ronchamp. Es en el espacio generado por esta obra donde mejor podemos entender lo que significa este fenómeno.⁴²

*"Cela est préparé par les proportions. La proportion est une chose ineffable: "l'espace indicible", est une réalité découverte en cours de route. Lorsqu'une oeuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible: les lieux se mettent à rayonner, physiquement ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle "l'espace indicible", c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. C'est du domaine de l'ineffable"*⁴³

1948...

Dos importantes publicaciones aparecen en 1948: *New World of Space*⁴⁴ y un número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a su obra plástica, donde publica el artículo "Unité". Ambas publicaciones muestran un recorrido cronológico por la obra de Le Corbusier alternando imágenes de proyectos de arquitectura con pintura y escultura. Es la primera y única vez que se produce, por lo que los convierte en documentos excepcionales⁴⁵ *"Cette nature de synthèse a été manifesté par la publication à New York 1947 d'un livre illustré: "New World of Space" (chronologie symphonique: peinture, architecture, urbanisme - sculpture"*⁴⁶

New World of Space es un libro publicado con motivo de la exposición itinerante de Le Corbusier por los museos americanos. "La intención del libro no es ser un catálogo de la obra de Le Corbusier, sino que pretende ilustrar un concepto fundamental o idea, base de su creación: para Le Corbusier una obra de arte organiza y humaniza no solamente el espacio que contiene, sino también todo el espacio que la rodea, invadiendo la naturaleza bruta con su propio campo de fuerza. En él se muestra a su pintura junto a su arquitectura en perfecta armonía compositiva. La interacción entre lo abstracto y lo orgánico en sus pinturas lleva al ojo a ver algo similar en su arquitectura. A medida que el tiempo transcurre, se observa que las pinturas se vuelven más pictóricas cuanto más orgánicas son y la arquitectura



L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

Le Corbusier

2^{ème} NUMÉRO SPECIAL

Le premier N° spécial Le Corbusier est paru aux Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui en février 1934. Il est totalement épuisé.

más arquitectónica cuanto más abstracta.' ⁴⁷

El primer escrito de Le Corbusier en el libro es *Ineffable Space*, traducción al inglés del texto aparecido en 1946 en *Art d'Aujourd'hui*, pero sin las imágenes ni las notas. El segundo es una biografía en la que repasa su vida como pintor, los temas y las técnicas utilizadas. Las imágenes que ilustran el texto son fotografías tanto de su obra pictórica como arquitectónica. De una manera directa se relacionan las primeras villas con los *Objets Type* de los cuadros "Puristas", la aparición de formas orgánicas y materiales populares en arquitectura con los *Objets à reaction Poétique* y la aparición de la figura humana en pintura, y finalmente la búsqueda de nuevas formas, llamadas acústicas, con los proyectos de Postguerra.

"Unité" es el artículo más extenso e importante escrito en favor de una "synthèse des arts". Con una alternancia de imágenes y texto enseña 'cuarenta años de esfuerzo sobre sí mismo, y la convergencia fatidica de todos los actos y la conducción de todos los acontecimientos hacia una síntesis de las artes mayores':

"Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture? A l'une des extrémités de leurs trois branches on voit la statue, le tableau, le palais, ou le temple. Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité: sculpture-peinture-architecture: volume (sphères, cônes, cylindres, etc...) et polychromie, c'est-à-dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans des rapports d'une nature émouvante. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires"

El artículo comienza con una imagen de su taller de pintura. Lo titula "*L'atelier des recherches patientes*". De modo autobiográfico va explicando la evolución de su actividad como pintor, actividad voluntariamente escondida pero fundamental a la hora de valorar su actividad como arquitecto:

"J'ai dû me résigner à interdire à autrui la porte de mon atelier de peinture et, depuis 1923, je n'exposai plus jamais (sauf une exposition chez Louis Carré, 1939, et la grande exposition d'ensemble du Kunsthaus de Zurich en 1938) ni ne fis connaître mes tableaux. Plus de vingt années d'amour passionné de l'art ont dû demeurer secrètes, alors qu'on m'accusait de nier l'art et de haïr la peinture...Le matin à la peinture, l'après-midi, à l'autre bout de Paris, architecture et urbanisme. Mesure-t-on à quel point ces jardinage, labourage, sarclage patients et obstinés des formes et des couleurs, des rythmes et des dosages, alimentèrent chaque jour les architectures et les urbanismes qui naissaient 35, rue de Sèvres ? Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon oeuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde."

La creación artística es ante todo el producto de la sensibilidad. No es la razón que comienza, sino la intervención poética que es espontánea. Pero enseguida la razón se añade para confeccionar la obra; "*l'art est alors la manière de faire, et c'est ici que tous, nous nous trouvons attachés à un labeur, à un travail, comme un chacun gagnant sa vie. Les acquisitions d'une vie servent alors, apportant leur nourriture. Et, nourrir, c'est conduire à la forme pleine, à la plénitude, à la simplicité. Tout est dedans, mis dedans, inclus, impliqué pour qui sait le faire (le peintre en le faisant) et pour qui sait le découvrir, l'extraire pièce par pièce (le spectateur en le regardant)*". La obra creada no es la consecuencia de una inspiración genial, sino es el resultado de un largo y minucioso trabajo hecho minuto a minuto, a menudo secreto y con él como único juez.

1953...

A principio de la década de 1950, con el encargo de la ciudad de Chandigarh e importantes obras en marcha apenas tiene tiempo para dedicarse a la pintura. A partir de 1953 abandona su actividad matinal y comienza a asistir al atelier de rue de Sèvres mañana y tarde. En el artículo "**Plastique et poétique**" publicado en el tomo quinto de l'Oeuvre Complète, nos cuenta cómo puede producirse en esta época el fenómeno de la creación. Es interesante cómo reconoce llevar en sus viajes antiguos croquis que utiliza para crear nuevas obras, con lo que obtiene una continuidad en su investigación plástica: 'Las horas disponibles de la jornada para pintar de cada vez son más escasas. Debe aprovechar los viajes en avión, las habitaciones de hotel. Aunque parezca paradójico, la falta de tiempo deviene un factor activo de creación; provoca intensidad, economía e eficiencia. Le Corbusier lleva consigo ideas de naturaleza plástica que remontan a diez, quince, veinte años o más.: son croquis, bocetos que llenan los cajones de su casa y de los cuales lleva algunos de viaje, de tal manera que el contacto es instantáneamente retomado de una etapa nueva con una etapa anterior y que, sin ninguna dificultad, la continuidad se opera a través de los avatares de la existencia. El acto de pintar no es entonces más que un acto pasajero breve. Pintar es una cosa fácil; lo que es difícil es saber que pintar!⁴⁸

En octubre de 1953 escribe **J'étais né pour regarder...**⁴⁹. Autobiografía artística, es una de las declaraciones más importantes sobre su obra plástica. Tenía que formar parte del libro *L'Espace Indicible*, del capítulo "Temps Nouveaux". Sin embargo aparece como introducción del catálogo de la importante exposición en el *Musée National d'Art Moderne* de París de 1953.

LE
POÈME
DE
L'ANGLE
DROIT

El artículo comienza: *"J'étais né pour regarder, toute ma vie, des images et pour en dessiner. Cela pouvait me conduire à la peinture"*. El contacto con L'Eplattenier le inicia en el dibujo, sin embargo, el maestro le aconseja: *"Tu n'as aucune disposition pour la peinture! ...J'avais seize ans, j'acceptai le verdict et j'obéis; je m'engageai dans l'architecture"*. Esta crítica o acusación, y otras hechas más tarde a propósito de exposiciones, le van a perseguir durante toda su vida. Pero él se obstina y parece dispuesto a luchar por la pintura.⁵⁰ No puede dedicarse con la misma intensidad a la pintura como lo hace a la arquitectura por lo que deja de exponer en 1923. A partir de entonces pinta por las noches y los fines de semana. A partir de 1927 pinta todas las mañanas de 8 a 13 horas, actividad que la mantendrá hasta 1953.

Explica la importancia de la pintura en su trabajo: *"Et la peinture, volée aux aiguilles de l'horloge, a fleuri le champ de ma liberté...Car c'est un immense bienfait que de se mettre libre en face de soi-même pour ouvrir les écluses aux forces intérieures"*. No deja nunca de pintar, pero deja de exponer prácticamente durante treinta años (1923-53), no tiene marchand y no le interesa incorporarse al mercado de la pintura pues su actividad es experimental y secreta: *"J'ai travaillé pour moi, avec moi comme juge, un juge pas complaisant"*.

1955...

Le Poème de l'Angle Droit es la publicación más importante sobre su obra plástica. Compuesta de 155 páginas con texto manuscrito, de las cuales 20 litografías en color. Dibujadas y escritas entre 1948 y 1952, es la síntesis de su pensamiento y su obra: *"L'expérience de sa vie est dans l'épaisseur de ce livre"*.

La redacción la ha hecho como sus proyectos de casas: *"en rassemblant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème. Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème"*⁵¹. Esta rotura de puentes es lo que la convierte en una lectura enigmática para quien no conoce a fondo su pensamiento y su obra plástica.

El poema aclara la realidad fundamental de la labor de Le Corbusier: *"discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et*

caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair"

Para Le Corbusier el ángulo recto es un signo positivo, constructor, signo de la adición y de la adquisición. *"Ce signe + : c'est-à-dire une droite coupant une autre droite en faisant quatre angles droits, ce signe qui est le geste même de la conscience humaine, ce signe que l'on dessine instinctivement, graphique symbole de l'esprit humain: metteur en ordre"* ⁵². En *Précisions*, decía que la arquitectura *"c'est mettre en ordre"*,⁵³ por lo que relaciona directamente este signo con la creación. La horizontal, la superficie del agua, el plano. La vertical, la gravedad que ordena la arquitectura, la sección. También es la imagen de la vida: el hombre, de pié para vivir, tumbado para dormir o morir. Toda nuestra percepción espacial es función de esta ortogonalidad.

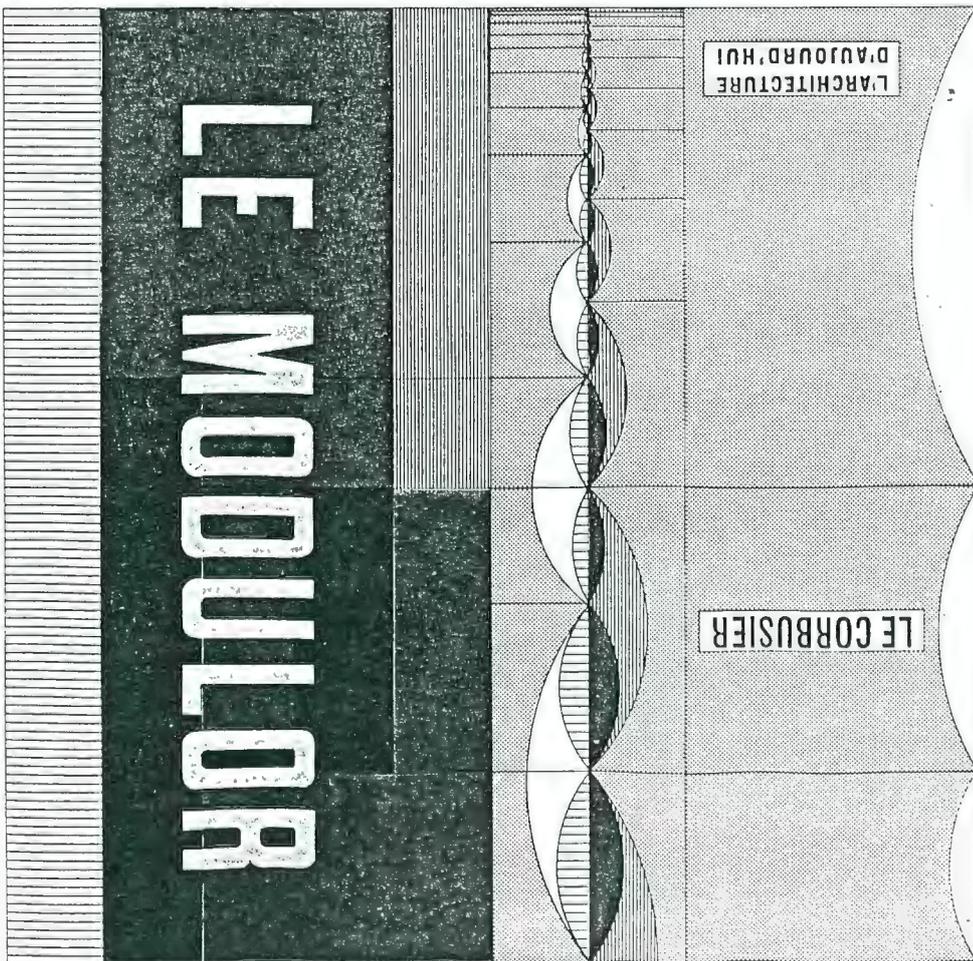
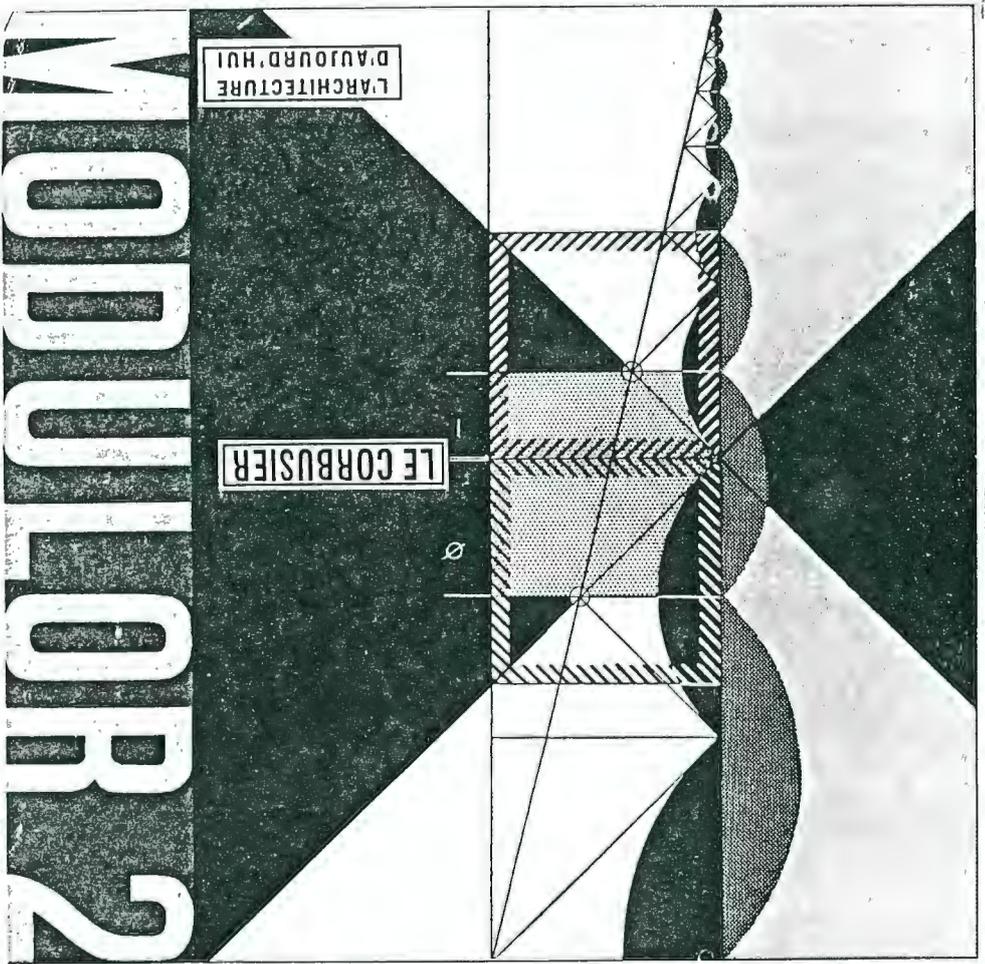
"La verticale et l'horizontale sont parmi les manifestations sensibles des phénomènes de la nature, des vérifications constantes d'une de ses lois les plus directement apparentes. L'horizontale et la verticale déterminent deux angles droits; parmi l'infinité des angles possibles, l'angle droit est l'angle type; l'angle droit est un des symboles de la perfection. En fait, l'homme travaille sur l'angle droit.

Ceci explique et justifie l'esprit orthogonal. Il est l'origine de l'activité humaine et il est la condition nécessaire à ses travaux les plus transcendants de l'art". ⁵⁴

En una tabla llamada "Iconostase" resume gráficamente en 19 puntos su pensamiento creador. De la misma manera que en las iglesias ortodoxas el iconostase es un elemento sagrado al que sólo los iniciados tienen acceso, en el Poème el Iconostase está escrito en clave. Compuesto de siete partes o secciones horizontales, *"Milieu, esprit, chair, fusion, caractère, offre et outil"*, un eje central vertical estructura la composición. Este eje contiene las claves de su creación: horizontal-vertical, modulator, los cinco puntos de la nueva arquitectura, *"femme et coquillage"*, el unicornio, Icône, la mano abierta y el signo del ángulo recto. Se produce un balance, un juego de oposiciones entre izquierda y derecha de este eje.⁵⁵ Icône ocupa un lugar central en el "Iconostase". El Poème en realidad es un homenaje a "l'ange droit", Ivonne: *"Ange gardien, de mon foyer, pendant 36 années... Dans mon "poème de l'angle droit" elle occupe la place centrale: caractères E3"*.⁵⁶ Ivonne se convierte en el eje central de simetría que estructura todo el poema y ejerce el balance entre las fuerzas antagónicas, motor de su creación. Incluso presta su nombre al resumen: "Iconostase". La centralidad de Icône es doble: respecto a la totalidad del Iconostase, resumen de toda su obra creadora, y respecto a la parte inferior. D a G, referida al creador, a él mismo.

El 29 de octubre de 1951, volando de Bombay a New Dehli escribe:

" mon poème > + n'est peut-être plus qu'un chant d'adieu à un temps allant s'effaçant devant les perspectives ouvertes par l'avion, la mer était



horizontale et maintenant nous la verrons courbe. La verticale ne se voit plus, disparue du champ visuel".⁵⁷

En 1955 también publica la segunda parte del **Modulor**. En cualquier manifestación aparece el Modulor: arquitectura, exposiciones, composición de textos o pintura. En una época en que domina lo inconsciente y la sensualidad, el modulor aparece como un medio en el que moverse para dar orden y armonía a las composiciones, sustituyendo a los trazados reguladores de 1919.⁵⁸ Sin embargo, el nacimiento de la idea se produce con independencia de ningún instrumento:⁵⁹

"Le Modulor n'a jamais donné de l'imagination à ceux qui n'en ont pas. Voici des peintures récentes. Elles représentent un long travail de préparation (des années souvent), mais une exécution, la plupart du temps, rapide; ce qui n'est pas contraire à la qualité d'un tableau. Une idée met longtemps à naître, longtemps à se révéler, longtemps à se manifester sous la forme globale du tableau: composition, couleurs, valeurs, etc... Elle naît sans entraves (autres que l'indécision), sans tracé régulateur et sans Modulor, portant son lyrisme, ou potentiel poétique, dès la surgie de l'idée".

Le Corbusier explica el método a seguir: la idea nace despues de un largo proceso, de una lenta preparación. Cuando surge, la ejecución del cuadro con frecuencia será rápida. Sobre la tela no se experimenta, se ejecuta:

"Mais vient le moment où l'on fabrique l'oeuvre, où l'on fait le tableau. Pour le faire, il faut prendre une toile ou une planche, tracer le dessin, prendre sa couleur et l'étendre avec des pinceaux. La récompense, pour celui qui sera livré à une longue préparation, est qu'il ne cherche plus sur la toile: il exprime des idées acquises, il exécute. Il pourra, s'il lui plaît, découvrir le tracé régulateur mettant la clarté dans l'agencement de son tableau (annulant les inexactitudes et précisant les justes rencontres). Il pourra aussi prendre sa tabèlle de Modulor et, mètre à la main, faire coïncider certains points majeurs de sa composition avec des mesures moduloriques, déterminer des surfaces modulorées... Moyennant quoi, il assièra son tableau, s'assurant de sécurité, car la bataille qu'il livre à coups de pinceaux est bien assez périlleuse déjà!"

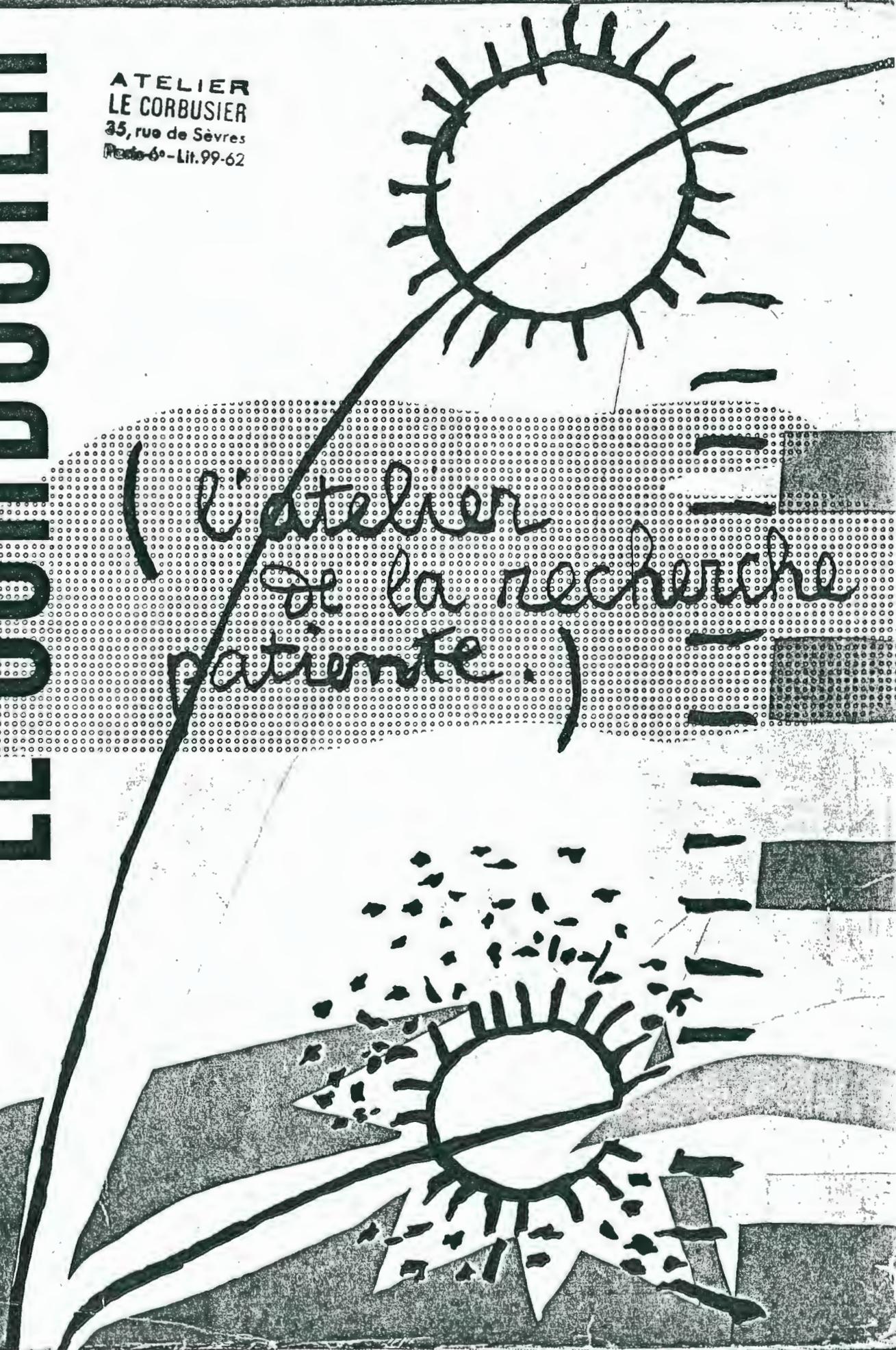
1957..

Entre-Deux es una serie de litografías que Le Corbusier realiza en 1957 y publica en 1964. Los dibujos van acompañados de 44 láminas de texto, de modo parecido al *Poème de l'Angle Droit*. Sin embargo Entre-Deux, a pesar de su importancia, es una serie que apenas es conocida por no haber sido publicada más que como litografías originales numeradas. El texto es una reflexión sobre uno de los principales elementos que componen su obra plástica: la polaridad, la complementariedad y antagonismo de los elementos que componen su obra.

LE CORBUSIER

ATELIER
LE CORBUSIER
35, rue de Sèvres
Paris 6^e - Lit. 99-62

(L'atelier de la recherche patiente)



El título ya lo anuncia: "Entre-Deux". En las primeras páginas lo explica: "*Il faut des pôles, il faut des rives, il faut être deux... Tout se passe entre deux foules ou nous deux ou les deux*".

La última página es uno de los raros ejemplos en los que Le Corbusier relaciona proyectos de arquitectura con elementos explícitos de su obra plástica⁶⁰. Lo que él llama el signo del toro, sus cuernos, tendrá una transposición en el barsati del Palacio del Gobernador y en general en todos los grandes parasoles con que corona sus edificios de la India. Esta forma sagrada de la nueva arquitectura es comparada finalmente con la Mano Abierta.

En el texto Le Corbusier repasa los diferentes temas o elementos que ha utilizado en su obra plástica: toros, guijarros, la caja de cerillas, la línea de horizonte, mujeres, el cristal, Ubu.⁶¹

1960..

L'Atelier de la Recherche Patiente es una autobiografía que comprende el conjunto de las actividades creadoras de Le Corbusier. La exposición de las obras está cuidadosamente separada por técnicas. Una primera parte del libro titulada "Chronologie" está dedicada a la arquitectura y urbanismo, dividida en tres períodos: 1900-18, 1919-39,⁶² 1940-60. La segunda parte, "*Un métier*" dedicada a la labor más secreta y cercana a la creación de su obra la divide a su vez en cinco: "*L'atelier de la recherche patiente*" el lugar donde experimenta, el taller de su apartamento en 24, rue N-C; "*Dessiner (observer-découvrir-inventer-crée)*", el medio utilizado; "*ni commencement ni fin*" pintura, escultura y síntesis; "*Le verbe (l'écrit-la parole)*, libros y conferencias y "*Ceux qui ont aidé*", l'atelier de arquitectura, lugar donde se construye. Junto a los títulos de cada sección unos textos nos dan algunas de las citas más importantes para acercarnos a su pensamiento.

1. *L'atelier de la recherche patiente*. El poema Acrobate⁶³ donde compara su actividad con la del acróbata, en peligro de muerte permanente, acompaña las vistas del taller de pintura en su apartamento.

2. *Dessiner (observer - découvrir - inventer - créer)*. Ilustrado con dibujos de viajes y anotaciones en sus carnet, escribe:

*"On se rattache définitivement au principe "du dedans au dehors"
(contrairement aux apparences). Toute chose en vie est de nature biologique.
Du dedans au dehors... Tout est dans l'intention, dans le germe. Rien n'est*

vu, apprécié, aimé que ce qui est bien, si beau, que du dehors on pénètre au coeur même de la chose par l'examen, la recherche, l'exploration. Ayant parcouru un chemin multiple, on trouve le coeur de la chose".

Esta exploración hasta llegar al germen de las cosas se realiza a través del dibujo. Cuando se viaja se debe dibujar. La cámara fotográfica es un aparato de pereza que mira por nosotros:

"On regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie; elles sont écrites, elles sont inscrites. Dessiner soi-même, suivre des profils, occuper des surfaces, reconnaître des volumes, etc... c'est d'abord regarder, c'est être apte peut-être à observer, apte peut-être à découvrir... A ce moment-là, le phénomène inventif peut survenir. On invente et même on crée; tout l'être est entraîné dans l'action; cette action c'est le point capital. Les "autres" sont restés passifs; vous, vous avez vu! "

3. *Ni commencement, ni fin.* Dividida en tres secciones

a. *La peinture.* Selecciona obras (pinturas, murales, tapicerías, esmaltes) de diferentes épocas y enumera las principales exposiciones en que se ha expuesto su obra plástica. En esta sección se produce una revelación excepcional, que no se produce de una manera tan clara con ningún otro tema: explica el nacimiento de la serie "Taureux", como resultado de un dibujo hecho a partir de una copia de una "Nature Morte" de 1940, girada por azar 90°. ⁶⁴

b. *La sculpture.* Escribe:

"...Il est de la nature de L-C d'exprimer la lumière et l'espace; c'est un trait de son caractère, c'est même une destinée qui lui est propre. Portant des lunettes dès l'âge de treize ans, il a pris l'habitude de s'approcher des objets qu'il dessine, d'aller, tout près, voir 'comment c'est fait'. Si bien, que le profil des choses devient pour lui le révélateur du volume. Les tableaux de L-C représentent des objets vus en face (par définition), mais qui ont un dos impliqué dans le profil. Côté architecture, ce trait de caractère aboutit à des conséquences, c'est-à-dire: le plan et la coupe implacables, exacts, supports complets de l'invention architecturale"

c. *Architecture et urbanisme solidaires.* Diferentes proyectos muestran que es posible la síntesis de las artes así como la de arquitectura y urbanismo: Las villas Stein y Savoie, la escalera de su apartamento, la Tourette, Ronchamp, las Unités, Chandigarh, le Poème Electronique, la cubierta y los pilotes de la unidad de Marsella, las cubiertas del ático Beistegui y de su apartamento, los brise-soleil, y el urbanismo.

4. *Le verbe (l'écrit - la parole)*. 'una parte del trabajo creativo de Le Corbusier se ha elaborado por un lado en sus libros y por otro en su exposiciones públicas.'

5. *A tous, Merci!*. Dedicado a todos los que han colaborado en el atelier. La obra creada es el producto de un equipo donde todos intervienen. Le Corbusier nunca dirá 'mi proyecto' sino 'nuestro', aún cuando todo el equipo era consciente que las ideas eran siempre suyas.

1965...

Poco antes de morir escribe dos textos que son como testamentos espirituales de su pensamiento: *Dessiner* y *Mise au point*.

Dessiner es un texto que aparece en el libro *Le Corbusier, Suite de dessins*, último libro preparado por Le Corbusier sobre obra plástica. Los textos y dibujos del libro son escogidos por Le Corbusier en 1964-65. En palabras de Jean Petit, el editor, el libro es 'un camino a través de los diversos temas e investigaciones pictóricas, jalonando la obra de toda una vida avocada a la sed de conocer'. En la introducción aparecen dos textos: *Dessiner* y *De la peinture*, artículo publicado en 1938 en *Oeuvre Plastique*, (primer libro y artículo importantes sobre su pintura). En este libro de una manera premonitoria, se reúnen el primer artículo sobre obra plástica escrito sin Ozenfant y el último.

Dessiner es un homenaje al medio utilizado para observar, descubrir, inventar, crear. Expone todas las ideas desarrolladas anteriormente en artículos sobre dibujo, pintura y arte. El dibujo no es una técnica de expresión, sino el momento inicial de su creación.

*"Dessiner, c'est d'abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir...
Dessiner, c'est aussi inventer et créer. Le phénomène inventif ne surviendra qu'après l'observation. Le crayon découvre..."*

Le dessin est un langage, une science, un moyen d'expression, un moyen de transmission de pensée..."

Le dessin est pour un artiste le moyen par lequel il cherche, il scrute, note et classe, le moyen de se servir de ce qu'il désire observer, comprendre puis traduire et exprimer..."

L'Art, ..., ne peut s'exprimer sans le dessin..."

Le dessin, c'est aussi un jeu...Je dessine depuis toujours. Paysages, architectures, verres et bouteilles de bistrot, vessies pour lanternes, coquillages, pierres, os de boucherie, galets, petites femmes, bestiaire, telles sont les étapes, les clefs..."

En art, c'est le thème qui peut être ou demeurer secret, on ne se révèle qu'à celui qui aura cherché, découvert, inventé la piste..."

Le Corbusier



11 .Portada de "Mise au point", 1965

El dibujo para Le Corbusier no es simplemente una técnica, sino el momento inicial de la creación:

" Le dessin, c'est une sténographie, un support symbolique des successives et complémentaires phases de la transmission de pensée...".

En 1948 j'écrivais: 'Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon oeuvre d'architecte, (je rectifie ainsi aujourd'hui: Je pense que si l'on pu accorder quelque attention à mon oeuvre d'architecte et d'urbaniste) c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde' "

Finalmente nos dice una vez más cual es la clave de su creación:

"L'oeuvre d'art est un jeu. On crée soi-même la règle de son propre jeu. Encore faut-il que cette règle apparaisse à ceux qui eux aussi cherchent à jouer.

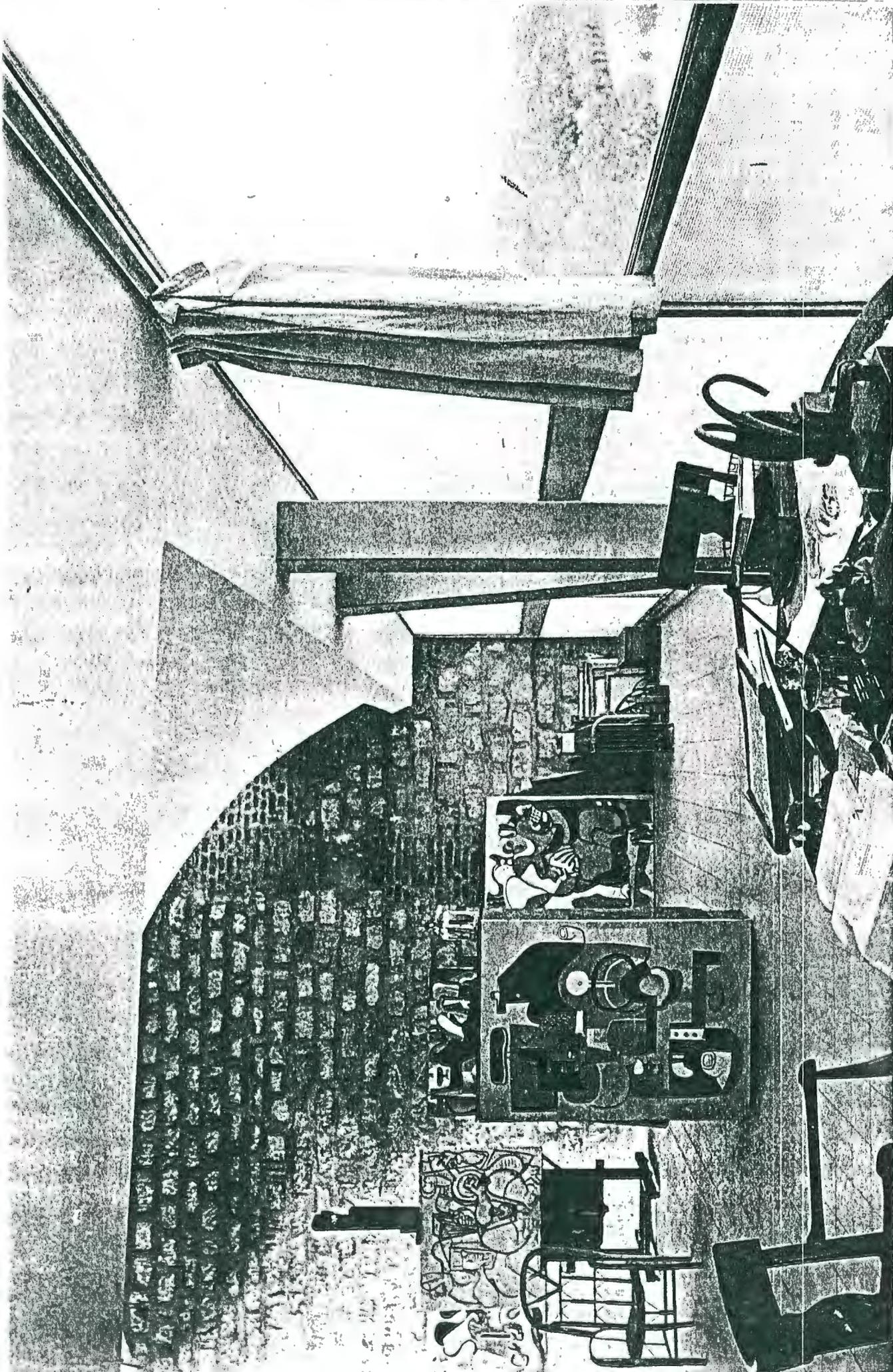
Le dessin, lui, est le témoin. Témoin impartial et moteur des oeuvres du créateur. Témoin aussi d'une terrible bataille: celle de la peinture...

Chaque journée de ma vie a été vouée en partie au dessin. Je n'ai jamais cessé de dessiner et de peindre cherchant, où je pouvais les trouver, les secrets de la forme. Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches"

Los dibujos seleccionados por Le Corbusier pertenecen a todas las etapas de su producción. Sin embargo hay un tema que sobresale por encima de los demás. De 73 dibujos, 69 corresponden a figuras humanas, a mujeres, especialmente a Ivonne, su esposa. ⁶⁵

Mise au point es un texto escrito en julio de 1965, un mes antes de su muerte. Se trata de su último trabajo escrito, que debe de leerse como una autobiografía, como un testamento espiritual o como el monólogo de un hombre que hace balance de su obra:

"J'ai 77 ans et ma morale peut se résumer à ceci: dans la vie il faut faire. C'est-à-dire agir dans la modestie, l'exactitude, la précision. La seule atmosphère pour une création artistique c'est la régularité, la modestie, la continuité, la persévérance." ⁶⁶



L'ATELIER
DES
RECHERCHES
PATIENTES

3. LA FORMA EN LA OBRA PLASTICA DE LE CORBUSIER.

Es asombroso como a pesar de todo lo que escribió, apenas hizo comentarios sobre su método de trabajo, su proceso creativo, y mucho menos sobre su vida privada. Ninguna persona asistía al momento en que surgía la idea y realizaba el primer dibujo y pocos tenía el privilegio de ver alguna página de sus sketchbooks⁶⁷. El propio Le Corbusier cortó los puentes que permitirían valorar la importancia de su relación con las personas, amigos y esposa, en su actitud con la pintura y arquitectura. Incluso los escritos sobre pintura no adquieren la misma difusión que los escritos que divulgan sus ideas sobre arquitectura y urbanismo, por lo que si bien son necesarios, estos escritos no son suficientes para un estudio correcto de su pintura. Es el análisis de sus primeros pensamientos a partir del material que él dejó inédito, dibujos y reflexiones en sus Sketchbooks, agendas, documentos, cartas y testimonios de amigos, escritos no publicados y sobretodo los dibujos preparatorios de pinturas, lo que permitirá acercarnos al proceso creativo y tomar una posición objetiva a la hora de 'mirar' sus pinturas.

El estudio hecho por Paul V. Turner de la biblioteca personal del joven Jeanneret⁶⁸ revela que durante sus primeros años en La Chaux-de-Fonds, su formación estuvo impregnada por un idealismo filosófico⁶⁹ que tuvo numerosas repercusiones sobre su pensamiento. Toda su obra, pictórica y arquitectónica, se va a caracterizar esencialmente por una búsqueda de la generalización, de la universalidad y de las verdades formales absolutas que integraran al hombre en una armonía subyacente a la naturaleza.⁷⁰ El estudio de este otro material permitirá ir viendo cuáles son los componentes y procesos utilizados para acercarse a estas verdades formales absolutas que fue descubriendo a lo largo de 50 años de 'recherche patiente'. Pero antes de pasar al estudio de esos componentes de su lenguaje plástico veremos rápidamente en qué consiste su "atelier de la recherche patiente"; cómo prepara, nace y desarrolla un tema tanto pictórico como arquitectónico y qué sentido tiene para él la explicación de una obra.

3.1. "L'atelier de la recherche patiente".⁷¹

Le Corbusier tiene formación de pintor, una educación visual. El se considera arquitecto casi por azar. Quería que se le hubiera considerado más grande pintor que arquitecto, pero las decepciones, incomprendiones y críticas negativas son frecuentes. Toda su vida lucha contra esta dualidad pintor-arquitecto, lo que hace que ambas obras se

influencien mutuamente: *"Non jamais, me dit L'Eplattenier! Tu n'as aucune disposition pour la peinture (il était peintre lui-même). J'avais seize ans, j'acceptai le verdict et j'obéis; je m'engageai dans l'architecture"*⁷². Pero Le Corbusier insiste, le gusta llegar al límite de las cosas. Esta superación de lo adverso lo vive cada día en lo que llama la "recherche patiente": *"La seule atmosphère pour une création artistique c'est la régularité, la modestie, la continuité, la persévérance."*⁷³ Es en el taller de pintura del apartamento donde vive en 24, rue Nugesser-et-Colli. Llamado por Le Corbusier *"atelier des recherches patientes"*, donde investiga, pinta, dibuja y escribe. Este lugar se convierte en un laboratorio secreto y personal de experimentación, de búsqueda del 'secreto de la forma'. Recordemos como describe esa actividad en el texto *Unité*:

'J'ouvre, en cet endroit, une porte discrète de mon appartement; elle livre passage dans l'atelier des recherches patientes.

Ici est la clef de mon labeur. Chaque journée d'une vie consacrée à l'épanouissement de la société machiniste, est en partie vouée à des travaux purement désintéressés. Inventions de formes, créations de rapports, mises en proportion linéaires, volumétriques, colorées...

Ces dessins et tableaux datent de 1920 lorsque, à l'âge de trente-trois ans, je commençai à peindre. Je n'ai cessé de peindre depuis, tous les jours, arrachant où je pouvais les trouver, les secrets de la forme, développant l'esprit d'invention, au même titre que l'acrobate, chaque jour, entraîne ses muscles et la maîtrise de soi.'

Quelques-uns de ces tableaux du début sont dans les grands musées ou les grandes collections, ce qui prouve leur droit à l'existence"

Rigidez de horario, regularidad, eficacia, a partir de 1927 dedica las mañanas, de 8 a 13, a la investigación, a la escritura y sobretodo a la pintura. Hasta 1953 no fue al atelier más que por las tardes de 14 a 19. A partir de esta fecha, con frecuentes viajes, decide dedicar al atelier también las mañanas. A partir de entonces la creación surge en los viajes, en las habitaciones de hotel y en los aviones y sobretodo en el cabanon de Cap-Martin.

Es por el testimonio de Jerzy Soltan⁷⁴ que conocemos la rutina creativa matinal durante el período 1927-53: 'A las seis de la mañana realizaba sus ejercicios de gimnasia y pintaba. A las ocho desayuna. Alimentado espiritualmente por las horas precedentes de gimnasia física y visual, las horas de pintura, usaba la mayor parte de la mañana para su más inspirada conceptualización. Sin embargo, es erróneo pensar que Le Corbusier dedicaba este tiempo a la creación de formas para ser aplicadas directamente en su arquitectura; para él era un período de concentración durante el cual su imaginación, catalizada por la actividad de pintar, podía investigar más profundamente en su subconsciente. Era entonces que Le Corbusier producía sus remarcablemente sensibles metáforas poéticas y asociaciones.' Le Corbusier explica en el proyecto de libro *Le Fond du Sac*, el sentido de esta actividad matinal:

"Liberé une demie-journée chaque jour le matin ou l'après- midi pour couper les ponts (les chaînes), pour prendre de la distance, pour penser à autre chose de désintéressé, de créatif, de puissant, de vital, d'avenir-passé conjugué".⁷⁵

El proceso de desarrollo de un tema es lento, tanto en pintura como en arquitectura.⁷⁶ Savina, su colaborador en la realización de las esculturas comenta:

"Le Corbusier travaillait avec peu de thèmes, mais ces thèmes avaient été tellement polis et repolis qu'il en avait tiré une foule de tableaux et dessins...Il me conseillait de recommencer plusieurs fois la même chose, c'est la meilleur façon et la plus probe d'arriver à une oeuvre parfaite".⁷⁷

Existen numerosas notas de Le Corbusier dándole coraje a sus colaboradores para que prosigan en la búsqueda de un tema, para que alcancen la perfección. Es especialmente significativa la correspondencia mantenida con Savina. En una ocasión le escribe a propósito del fracaso de la escultura n° 5: *"On se dit que toute oeuvre est incroyablement longue, difficile, sans pitié. Et ça recommence chaque fois. (Expériences de ma vie)".⁷⁸* Retoma el mismo tema, tanto en pintura como en arquitectura. Escribe en 1955: *"...poursuivre une perfection accessible. Je crois qu'on ne doit ni s'effrayer ni se lasser de recommencer les mêmes thèmes. (mes unités d'habitation depuis 1922 et mes tableaux, je double, triple, etc--- mes Taureaux sont dix déjà et je viens d'en préparer six nouveaux.)"*⁷⁹

A. GÉNESIS, NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA OBRA.

¿Pero, en qué consiste exactamente esta búsqueda del 'secreto de la forma', este largo proceso, esta insistencia en la búsqueda de un tema que tan a menudo encontramos en los escritos de Le Corbusier? Fundamentalmente existen dos momentos: antes y después de la aparición del tema o idea.

El primer momento, la preparación del nuevo tema es el momento más creativo. Esto es consecuencia de la pérdida de visión del ojo izquierdo por un desprendimiento de retina cuando realiza por la noche el dibujo preparatorio de su primera pintura *"La Cheminée"* en 1918.⁸⁰ Este suceso le produce el resto de su vida una visión monocular. Una limitación de este tipo hace que Le Corbusier desarrolle una extraordinaria visión espacial mental debido al esfuerzo que debe realizar constantemente en su cabeza de traducir y pensar lo que ve casi en dos dimensiones a tres. Tal vez recordando a Miguel Angel (*"Uno pinta, no con las manos, sino con la cabeza"*⁸¹), comenta en Precisiones: *"la arquitectura se hace en la cabeza. Hay que llegar a concebirlo todo en la cabeza, con los ojos cerrados; entonces se sabe cómo*

será todo"⁸². Se le acusa que pinta los cuadros con extraordinaria rapidez. Responde que *"L'acte de peindre n'est plus alors qu'un incident passager bref. Peindre est une chose facile; ce qui est difficile, c'est de savoir que peindre!"*⁸³ La investigación se produce en los dibujos preparatorios, no en las pinturas. La idea nace después de un largo proceso, de una lenta preparación. Cuando surge, la ejecución del cuadro con frecuencia será rápida. Sobre la tela no se experimenta, se ejecuta (recordemos las citas de Modulor 2).⁸⁴

En este momento en que aún no ha aparecido el tema, la actitud de Le Corbusier es diferente antes o después de la Guerra. Un ejemplo de su actitud antes de 1940 es la carta dirigida al *Groupe des Architectes Modernes de Johannesburg* en 1936:

'Comment enrichir ses puissances de création? Non pas en s'abonnant à des revues d'architecture, mais en partant en découvertes dans le domaine insondable des richesses de la nature. Là est vraiment la leçon d'architecture: La grâce d'abord...

*Je voudrais que les architectes -non pas seulement les étudiants - prennent leur crayon pour dessiner une plante, une feuille, exprimer l'esprit d'un arbre, l'harmonie d'un coquillage la formation des nuages, le jeu si riche des vagues qui s'étalent sur le sable et pour découvrir les expressions successives d'une force intérieure."*⁸⁵

Es un lento proceso de comenzar viendo y acabar creando, de asimilación de conocimientos de la naturaleza y su transformación en obra plástica. Esto también es explicado en *Precisions* con la 'ley del meandro'. Este meandro, serpiente o trenza que forma los dedos en *lcône* y en algunos *Toros*, que se desenrolla, asciende, da forma al contorno de la figura y finaliza en la cabeza simboliza este camino de ida y vuelta que es la creación: con las manos dibuja, observa, analiza, transmite este conocimiento a la cabeza, la cual lo asimila y cuando surge la idea, como una chispa, lo devuelve a las manos, las cuales la dibujan instantáneamente, de un sólo trazo. El dibujo es el medio en esta primera fase con el que 'observa, descubre, inventa y crea'.⁸⁶ Es en los *Carnets de viaje* que él llama "Sketchbooks" donde podemos encontrar lo esencial de la idea de un futuro proyecto o pintura. El proceso suele ser siempre el mismo: primero toma apuntes del natural, en hojas de papel o en los sketchbooks; es un dibujo a tinta, conciso, lineal, sintético, que sirve para investigar, tomar notas rápidas y escribir. Seguidamente realiza estudios en color, que le ayuda a escoger opciones. Los estudios más avanzados están hechos a lápiz, que le permite detallar, determinar masas, luz y sombras. A lápiz o tinta estudia cuidadosamente los perfiles, buscando la forma que mejor explique la figura. Estudia las posibilidades de combinar estos perfiles obtenidos superponiéndolos, encontrando relaciones entre los objetos y sus distancias, y redibujándolos obteniendo nuevos perfiles a partir del "mariage des lignes"

A partir de 1945 su actitud cambia. Los viajes de cada vez son más frecuentes. Pasa

largas temporadas en New York por el asunto de las Naciones Unidas hasta 1948 y a partir de 1951 comienzan las visitas a Chandigarh. En 1953 abandona su actividad matinal dedicada a la pintura y las cortas temporadas que pasa en París las dedica por entero a la arquitectura. En esta época el fenómeno de la creación se produce en las habitaciones de hotel o en el avión donde la falta de tiempo se convierte en un factor activo de creación, pues provoca intensidad, economía y eficacia. Es normal que recoja dibujos y croquis de décadas anteriores y los redibuje buscando nuevas formas y contenidos en una nueva etapa, pero sin perder contacto con una etapa anterior, es decir, buscando la continuidad y evolución en su obra plástica.⁸⁷

Es a partir de esta fecha cuando surgen las series de dibujos 'inconscientes', gouaches, pasteles, acuarelas y dibujo a lápiz y tinta, resultado de tomar como referencia una idea plástica desarrollada años atrás y aplicarle unos principios para su transformación que llegan a hacer la figura original irreconocible. Vaciadas de su contenido original, se estudian como formas autónomas que pueden adquirir cualquier nuevo significado. Este proceso dura hasta el momento en que surge el nuevo tema. Este tema es desarrollado a partir de este momento en pintura, para pasar posteriormente a otras técnicas, esculturas, litografías o grabados, hasta llegar a la arquitectura. El nacimiento y desarrollo de un proyecto arquitectónico, por tanto es el último eslabón de esta larga cadena. Sin embargo la obra arquitectónica no nace como una consecuencia inmediata, como una respuesta formal a sus estudios en obra plástica. En un proyecto también se produce una búsqueda intensa, una "recherche patiente", si bien está mediatizada por todas las búsquedas anteriores en pintura y escultura:

"L'oeuvre d'art naît d'un rapport. Le choix est dans les termes de l'équation. Le choix n'est pas imposé, il est spontané. Le rapport est fait de deux ou plusieurs termes qui eux sont des contenants matériels: ils contiennent chacun un assemblage de choses qui ont été: invention, capacité, talent, découverte, création, digestion.

Arrive une minute, une seconde, un fragment de seconde même, où séries de groupes apparaissent spontanément à portée d'être saisis et fourrés en compagnie dans l'équation qui sera le détecteur fondamental de l'émotion. Tout le reste n'est que fabrication.

Mais fabrication est à peu près tout pour l'artiste qui ne s'occupe que de la manière dont il va faire son oeuvre (car cette seconde magique signalée plus haut est le fait propre de l'artiste, il n'y peut rien serait-ce bien ou mal !).

Une équipe s'agite autour d'un problème pour le résoudre pour établir les données du problème, les coordonner, pour poser le problème = idées autant que moyens d'exécution. Moyens d'exécution autant qu'idées. C'est synthétique autant que symphonique.

A un moment la matière est admise et le procédé vient des calculs déjà faits ou qu'on fait.

Les hommes du tas, à cette étape, celui qui calcule, celui qui dessine, le moment intervient où l'un ou l'autre, où l'un et l'autre dit ou disent.

A ce moment l'enfant est fait, il est né. La décision est sans appel. Son aspect? sa beauté? tout dépend du choix qui fut fait, lequel est enfin dans ses

données et les variations de ses combinaisons. Par conséquent, la forme résultante: son caractère est un caractère parmi mille autres possibles. Tout est disponible devant nous".⁸⁸

De una manera excepcional con ocasión de publicar un pequeño libro sobre croquis y dibujos de Ronchamp, explica en qué consiste el proceso arquitectónico de un proyecto:

"1° S'intégrer dans le site;

2° Naissance "spontanée" (après incubation) de la totalité de l'ouvrage, en une fois, d'un coup;

3° La lente exécution des dessins, du dessein, des plans et de la construction même"

El nacimiento de la obra se produce de la siguiente manera:

"Lorsqu'une tâche m'est confiée, j'ai pour habitude de la mettre au dedans de ma mémoire, c'est-à-dire de ne me permettre aucun croquis pendant des mois. La tête humaine est ainsi faite qu'elle possède une certaine indépendance: c'est une boîte dans laquelle on peut verser en vrac les éléments d'un problème. On laisse alors "flotter", "mijoter", "fermenter". Puis un jour, une initiative spontanée de l'être intérieur, le déclic, se produit; on prend un crayon, un fusain, des crayons, de couleur (la couleur est la clef de la démarche) et accouche sur le papier: l'idée sort, - l'enfant sort, il est venu au monde, il est né" ⁸⁹

Cuando surge la idea de un proyecto arquitectónico pide un trozo de carbón y papel, para pasar al cabo de un rato al lápiz, un Parker 51. Vuelve al carbón y así sucesivamente. De la misma manera utiliza plastilina para las maquetas. Con la plastilina entre los dedos, la moldea mientras el proyecto nace, pasa al carbón y papel y de nuevo a la plastilina hasta que el dibujo a tinta fija por un momento la idea. Este nacimiento "espontáneo" de la totalidad de la obra, de golpe, hace que en algunos proyectos como Ronchamp, los primeros croquis de 1951 ya reflejan prácticamente la forma definitiva de la capilla. Esto es así porque lo que él llama "incubación" es la investigación sistemática desde 1940 de nuevas formas llamadas "acústicas" en dibujos, pinturas y especialmente en esculturas.

En otros proyectos sucede lo mismo. Pocos meses antes de morir un periodista le pregunta: *"Comment êtes-vous arrivé à concrétiser le projet de l'hôpital de Venise?"*:

Il s'agit d'une question animale, si je peut dire. Quand il me vient une idée je la rumine au-dedans de moi comme les vaches. Et l'idée travaille, petit à petit. Après quelque mois, si c'est une bonne idée, elle explose. Les autres architectes prennent de suite le crayon en main dès qu'une idée apparaît. Moi non".⁹⁰

B. EXPLICACIÓN DE LA OBRA.

De todo lo dicho se podría deducir que hay unas reglas de producción, un método. En efecto, podemos deducir unos componentes que a menudo se repiten en este proceso. Sin embargo esto es algo que escapa a la reflexión. Recordemos que ya apuntaba Le Corbusier en "Peinture" en 1935 que la obra de arte es inexplicable:⁹¹

"Dans l'oeuvre d'art, comme dans la nature, la raison d'être des choses présentes et réunies -leur attitude, leurs variétés, leurs dimensions, leur destin- est inexplicable: les choses sont ainsi ou ainsi, ici, là. A certains moments, on est ému et l'on ne sait pourquoi; le génie de la nature- comme le génie du peintre- plane quelque part. Des ondes agissent sur nos sensibilités; elles existent puisque nous les sentons. Désigner, disséquer, étaler dans l'ordre l'événement émotif, l'expliquer? Exégèse illusoire! Les mots ne peuvent avoir la subtilité de la sensation. C'est décidément l'insaisissable, c'est le mystère. Le mystère est en ouverture profonde devant l'âme avide toujours d'espace. Béatitude ou espérance, curiosité ou extase. C'est au bout de la route...sans fin".

Las palabras no podrán sustituir la sensación que produce en nosotros la obra. Tan sólo en las exposiciones intenta explicarla desde la relaciones que se pueden establecer con las otras disciplinas, pero nunca con palabras. Nadie tiene acceso al taller en los momentos en que Le Corbusier se encerraba, ni siquiera su mujer Ivonne⁹² por lo que nadie podrá explicar uno de sus cuadros:

"Je ne suis pas pur, je suis rempli de troubles et de torrents. Quand mûrissant et construisant une oeuvre (de longue haleine toujours) (urb, arch, ou peinture) je mets au point, je réalise, j'approche du but, j'ai produit un immense effort, sans mots, sans discours, - dans le silence et la solitude; sur les tables à dessin de l'atelier 35 rue de Sèvres, je ne parle pas; mon atelier privé (de la recherche patiente) d'Auteil, n'est ouvert à personne. J'y suis seul. Je n'ai jamais de ma vie "expliqué" un tableau. Le tableau partira, sera aimé ou detesté, compris ou pas, que voulez-vous que ça me fasse! (que ça puisse me faire)"⁹³

Trabaja para sí mismo, con él como único juez. Si el artista cuenta algo de esta lucha, se traiciona a sí mismo. "L-C: La peinture est une bataille terrible, intense, sans pitié, sans témoins: un duel entre l'artiste et lui-même. La bataille, est intérieure, dedans, inconnue au dehors. Si l'artiste la raconte c'est qu'il est un traître vis à vis de lui même."⁹⁴ Su actitud es clara respecto a desvelar las claves de su pintura. Con frecuencia clientes y periodistas le preguntaban sobre el origen de algunos signos y formas. La respuesta siempre es la misma:

"Aussi, quel hiatus, quelle question en un mot lorsqu' un quidam vous demande des explications sur une oeuvre, vous pose des questions intempestives. On est arrivé au seuil de silence. Voilà, que le brutal vous rejoint."⁹⁵

En una ocasión, una dama americana que había adquirido la tapicería "La licorne passe sur la mer" le escribe desde Houston para pedirle el significado de esta mujer con cabeza de gacela que volaba sobre el mar, LC le responde:

"Je pense que la parole est au propriétaire de la tapisserie qui peut lui trouver des résonances éventuelles. L'oeuvre d'art est faite pour quitter son lieu de naissance et affronter le verdict public".⁹⁶

LC insiste en diferentes escritos que no hay que buscar siempre una explicación a todo lo que hace. Muchas veces aparecen las formas por casualidad, fuera de su control. El origen formal de la serie Taureau es 'casual'⁹⁷. Escribe en Entre-Deux:

*"Rien ne se passe ici! Qui vous l'a dit? Je téléphonais, la plume entre les doigts, j'écoutais, discutais inscrivais...D'ou vint cette image (comme tant d'autres parfois)? Je n'en sais rien!
Ceci pour qui prétent tout expliquer, ignorant qu'au "pourquoi?" il n'y a pas toujours réponse."⁹⁸*

La finalidad de la obra de arte no es ser explicada, sino transmitir el sentimiento del artista al espectador a través de la obra. Es en la cabeza del espectador donde se producirán las relaciones y donde se desencadenará la emoción poética.⁹⁹

C. ANALOGIAS FORMALES

Antes de pasar al estudio de los componentes quisiera hacer una puntualización sobre el uso de analogías formales que de una manera evidente utiliza Le Corbusier en las diversas manifestaciones, pues las leyes de la creación son las mismas en cualquier campo. Solo se diferencian los materiales empleados y la función a realizar: "*Il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls, l'événement plastique s'accomplit dans une "FORME UNE" au service de la poésie.*" Es fácil encontrar analogías formales de su pintura en la arquitectura. A pesar de que no tiene excesivo interés señalar las múltiples coincidencias formales en las diferentes obras, en el desarrollo práctico de la tesis veremos algunas para demostrar con qué frecuencia utiliza la misma 'escritura' para traducir plásticamente una idea. Él mismo en *El Modulor* explica un caso, en el capítulo "De un cuadro a un rascacielos":

"Al abrir la puerta de mi taller me llama la atención un trazado regulador pintado en la misma tela, al dorso de un cuadro de 1931, y experimento una escapada espiritual: he aquí la armadura de las proporciones que van a situar en el paisaje de Argel el rascacielos en el que pienso desde 1930."¹⁰⁰

MILIEU	-Sol -Polaridad día/noche	-Agua	-Angulo recto -Horizontal/ Vertical	-Meandros - laberinto	-Manos -Polaridad Izquierda/ derecha
ESPRIT		-Modulo -Proporción	-5 puntos nueva arquitectura	-Brise-soleil	
CHAIR	-Belzébuth -Metamorfosis Ozon	-Polaridad hombre-mujer amor/ creación	-Caracola -Proporción -Penetración formas -Indicible	-Polaridad humano- animal	-Transposición Ubu
FUSION			-Fusion -Unicornio -Creación		
CARACTERES		-Equipo	-Icône	-Ronchamp -Mariage lignes	
OFFRE			-Main ouverte -Formas acusticas		
OUTIL			-Angulo recto Horizontal/ vertical Taureau		

La investigación de formas acústicas en pintura y escultura, desemboca en la 'acústica visual' aplicada a la arquitectura, especialmente en Ronchamp. Veremos que las formas alabeadas, la cáscara empleada en la cubierta, ya han sido experimentadas diez años atrás en la serie Ubu, tanto en pintura como en escultura, y en los rostros de algunas mujeres.

Veremos que la estructura de tienda de tres mástiles con que dibuja a Ivonne en la serie Icône, se refleja en el alzado del Pabellón Philips y en la 'proa' de Ronchamp.

En la serie "Taureaux", los cuernos del animal darán lugar a la forma de tienda, de cúpula invertida característica de las cubiertas con que remata los proyectos de la India. Es el propio Le Corbusier que en las litografías Entre-Deux nos lo explica, comparando el 'signo del toro' con la cubierta del palacio del gobernador de Chandigarh y con la mano abierta. Mano que tiene la palma dirigida hacia el cielo, marcando una vertical. Vertical que ordena tanto el espacio arquitectónico como el de sus pinturas. Pe

A pesar de todas estas analogías, tal y como señala Soltan, Le Corbusier no pasa sus mañanas creando formas para aplicar directamente en arquitectura, sino que era un período de concentración en el que investigaba en su subconsciente y producía las asociaciones y metáforas poéticas. Veremos cómo de la misma manera que los dibujos inconscientes son un método experimental de búsqueda de la inspiración, que preceden al nacimiento de la obra pictórica, esa pintura a su vez es el punto de partida para un posterior período de meditación y concentración, en el que la pintura le sirve de estímulo para nuevas intuiciones que serán las que producirán la obra arquitectónica.

3.2. Componentes.

Hablar de los componentes que vamos a encontrar en la pintura de Le Corbusier a partir de 1940 significaría hacer un análisis profundo del *Poème de l'angle droit*. Sin embargo el Poème, escrito en clave, es imposible de descifrar enfrentándose directamente al texto que escribe Le Corbusier y mucho menos a sus dibujos, por lo que adoptaremos una estrategia diferente: conocer su obra plástica, especialmente los dibujos. En efecto, el estudio de los dibujos previos a las obras es lo que nos permitirá acercarnos a esos primeros pensamientos que determinan la aparición de la idea. El dibujo para Le Corbusier no es simplemente una técnica, sino el momento inicial de la creación: "*Le dessin, c'est une sténographie, un support symbolique des successives et complémentaires phases de la transmission de pensée*".¹⁰¹ El estudio de su obra plástica va a convertir el Poème en legible. Lo que nos han revelado los



INTERDITE



l'effet de Come
ly falls

Conjugaison: ~~Urb~~
au R
fentes
scrubler

unif
phénom
poly

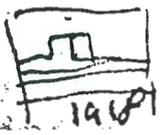
REPRODUCTION

rapports de nature poly
refinement le fenoi
homme escape de travail
de nature plastique forme
+ espace = temps
urb.

le non phénomé
durant le des
fentes
"le des Catin
"La Cheminée" 1918
le chemin manne

~~1918~~
2 quarts

199454



Marseille



croquis
acropolis

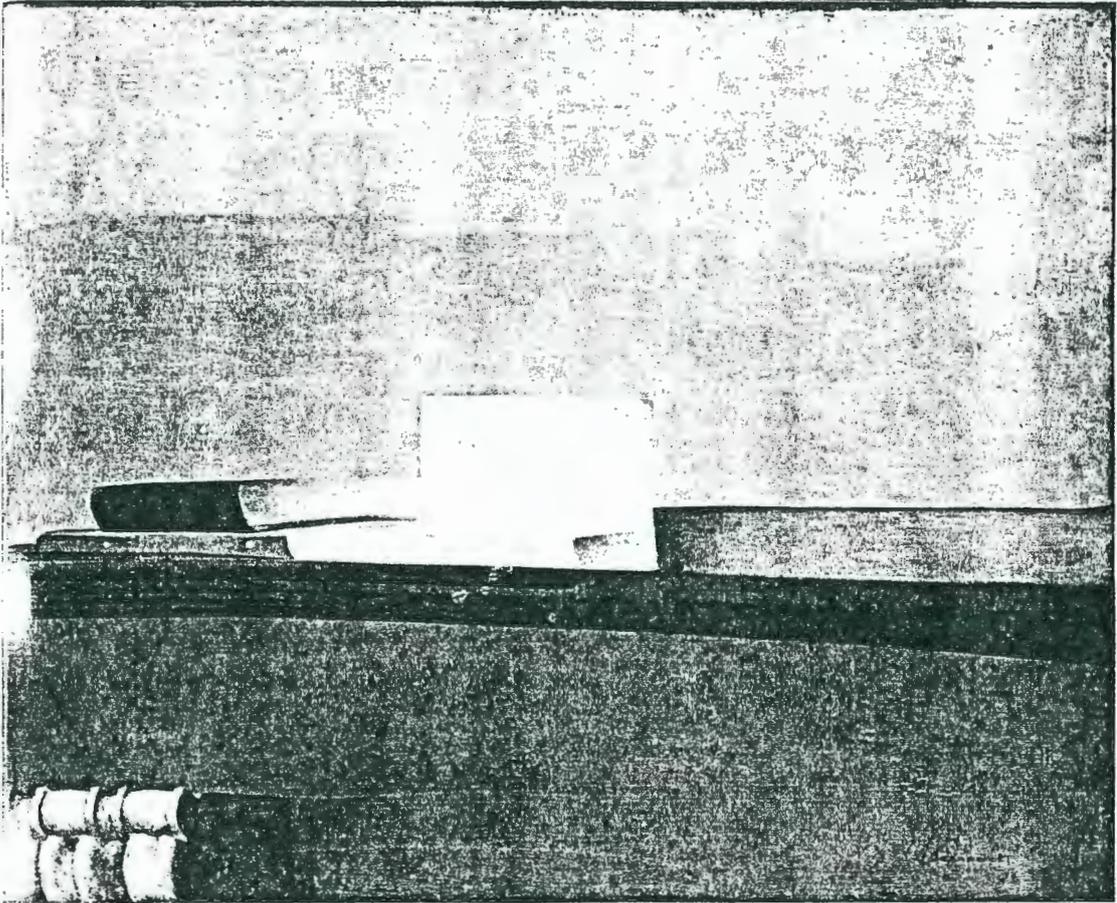
dibujos puede ser trasladado al estudio del Poème para comprobar que los temas y componentes que se repiten en su obra coinciden con los expuestos por Le Corbusier en el Poème. Es entonces cuando podemos utilizar a éste último como una síntesis de su pensamiento que nos permite situar cada componente y cada obra en su sitio. Aparecen tres temas principales: "Ubu" (en los extremos de la cruz), "Icône" (en el eje) y "Taureau", (en la base del eje) rodeados de los componentes que básicamente se pueden agrupar en la horizontal, la vertical y su fusión (el ángulo recto) que simboliza la polaridad y dualidad de las formas utilizadas, motor de su creación. Recordemos una de las definiciones que en 1935 da de la obra de arte: "*L'oeuvre d'art est un jeu dont l'auteur a crée la règle*".¹⁰² Un año después escribe: "*...Le jeu entier est inscrit dans ces deux moyens matériels - l'un horizontal, l'autre vertical - d'exprimer le volume et l'espace*".¹⁰³ Hay otros componentes (deformación, transposición, rotación, mariage des lignes, dislocación) que analizaremos como procesos utilizados en las metamorfosis. El color será analizado como un componente más de la forma por razones que veremos más adelante.

A. HORIZONTAL.

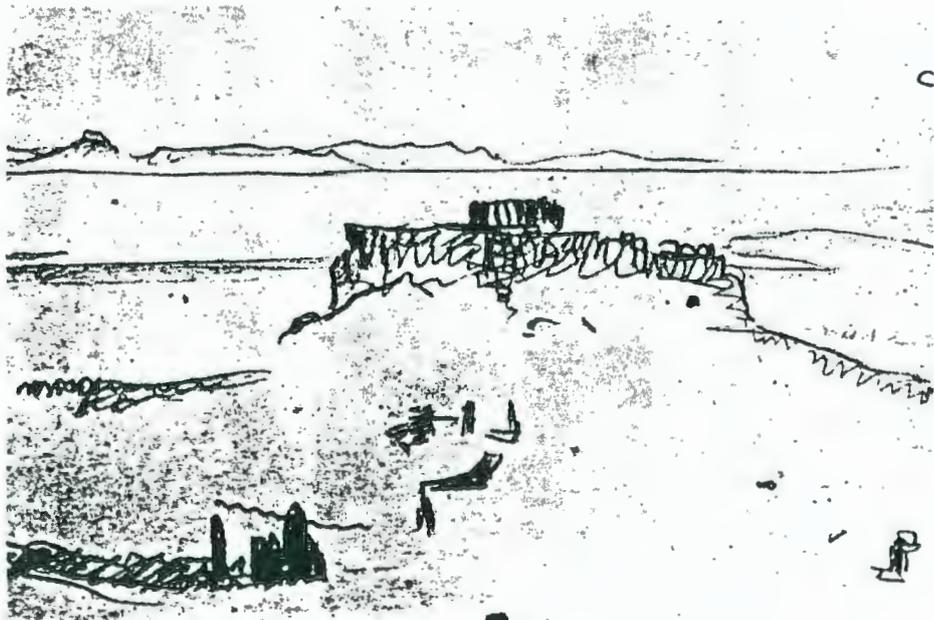
Empezaremos por la que Le Corbusier considera su primera pintura, "*La Cheminée*". Pintada en 1918, es una de las pocas a las cuales hace diversas referencias por escrito a lo largo de su carrera. Sobre su importancia, escribe en una nota junto al dibujo preparatorio de este cuadro en el libro *L'Atelier de la Recherche Patiente*:

*"1918. Grand dessin du premier tableau de Le Corbusier: "La Cheminée". L-C a perdu l'oeil gauche en faisant ce dessin la nuit: décollement de la rétine. Ce premier tableau est une clef pour la compréhension de sa plastique: volume dans l'espace. Espace"*¹⁰⁴

En el proyecto de libro de *L'Espace Indicible*, hay una nota del 19 de diciembre de 1954 en la que compara el cuadro de "*La Cheminée*", el techo de la Unité de Marsella y el croquis de la Acrópolis hecho en el viaje a Oriente en 1910: "*le même phénomène unissant l'oeuvre peinte à l'oeuvre bâtie*". No es frecuente que el propio Le Corbusier realice comparaciones entre pintura, dibujo y proyectos de arquitectura, por lo que va a ser interesante analizar esta relación. Repite esta comparación en diversas ocasiones, seguramente por el aprecio que tenía a esta primera pintura. En 1951 anota en su sketchbook: "*1er tableau 1918. Espace, lumière intensité de la composition. A vrai dire derrière cela est présent le site de l'Acropole : le tableau, le dessin, + l'acropole dessin carnet de route*".¹⁰⁵ Estas notas ya revelan la luz y al Mediterráneo como elementos fundamentales de creación en su obra plástica. La educación de Le Corbusier se caracteriza por la lectura de



16 .Pintura "La Chéminée", 1918.



17 .Croquis de la Acrópolis, 1911

obras que le dan un pensamiento fuertemente idealista. Desde su juventud en La Chaux-de-Fonds se sumerge en la búsqueda de equivalentes formales de lo 'Absoluto', del Ideal Divino. El Partenón, descubierto en 1911 en su viaje a Oriente, es la primera forma que representa este idealismo de formas puras. Su influencia en la obra futura, tanto pictórica como arquitectónica, vendrá marcada por este hecho:

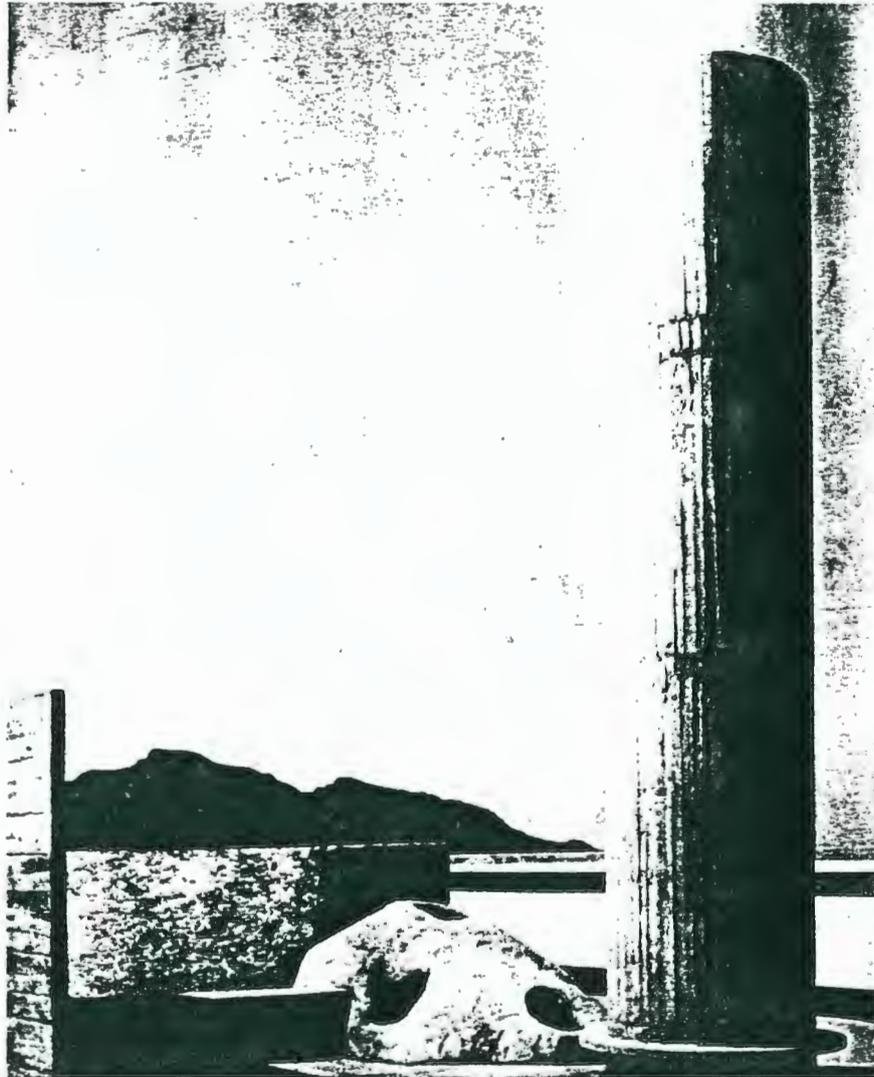
"Méditerranée, reine de formes et de lumière. La lumière et l'espace. Le fait, c'est le contact pour moi en 1910 à Athènes. Lumière decisive. Volume décisif: l'Acropole. Mon premier tableau peint en 1918, "la cheminée", c'est l'Acropole. Mon unité d'habitation de Marseille? c'est le prolongement." ¹⁰⁶

En el cuadro vemos una mesa sobre la que se colocan diversos objetos: dos libros cerrados, uno encima del otro y un cubo blanco con una cara fuertemente iluminada y frontal que ocupa el centro de la composición. En la mesa, se aprecia el reflejo del volumen. Estos objetos se disponen de manera que se obtiene un equilibrio óptico entre las masas dispuestas.¹⁰⁷ Es el recuerdo de la acrópolis lo que le hace componer esta primera pintura y la responsable del plano horizontal que con frecuencia aparece en sus obras como un escenario sobre el que se colocan unos protagonistas (volúmenes en arquitectura, color y formas en pintura) y se realiza una puesta en escena con unos componentes comunes en las diferentes disciplinas. Este plano presente en las primeras naturalezas muertas puristas sufre en 1919 una rotación y se coloca vertical, paralelo al plano del cuadro, por lo que actúa como telón de fondo de los objetos allí dispuestos, provocando un espacio típico "Purista" en el que la profundidad se consigue con la disposición de planos paralelos. La importancia de la línea de horizonte como eje que permite la rotación de este plano, será analizada más adelante.

"L'univers de nos yeux repose sur un plateau bordé d'horizon. la face tournée vers le ciel considérons l'espace inconcevable jusqu'ici insaisi." ¹⁰⁸

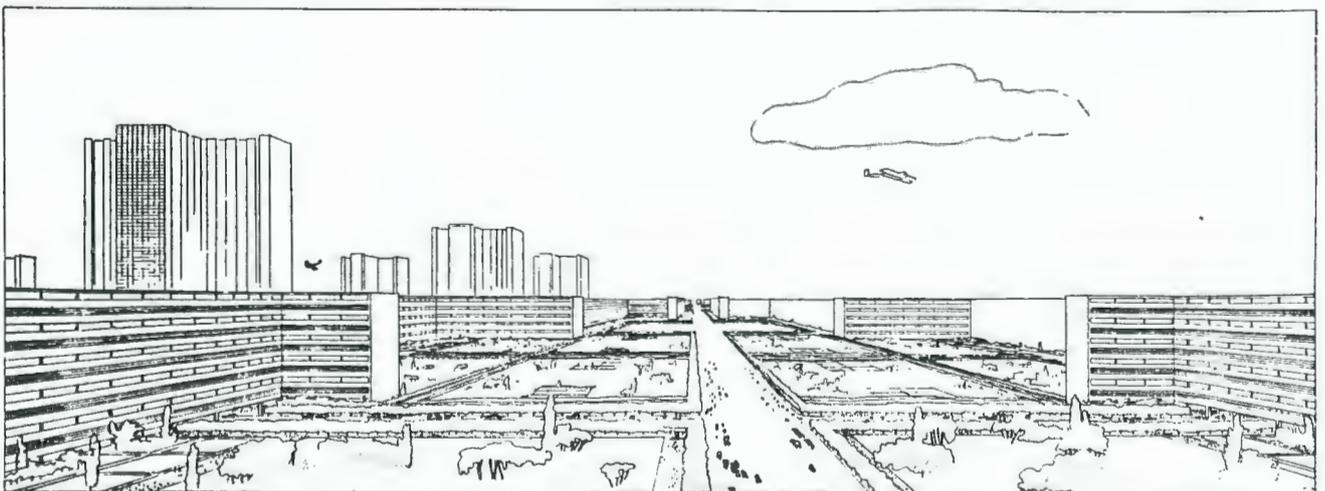
Cuando Le Corbusier llega al sitio donde debe levantarse la nueva capilla de Ronchamp, en junio de 1950, sobre la colina se ocupa tres horas de reconocer el suelo y los horizontes. Esta relación que van a establecer ciertos edificios con el lugar y el horizonte va a calificarlo de 'acústica visual'. Este fenómeno lo percibió por vez primera en la Acrópolis. Veremos en el capítulo dedicado a "Ubu" cómo el horizonte aparece como un elemento fundamental en la relación que se establece entre la Acrópolis y el paisaje: *"Haute architecture: l'Acropole étend ses effets jusqu'à l'horizon"*.¹⁰⁹

Sin embargo hay otro tipo de proyectos no son respuestas específicas al entorno como sucede en Ronchamp sino que son experimentos de laboratorio listos para ser aplicados en



L'architecture est le jeu correct et magnifique des formes sous la «lumière»

18 .Cubierta Unité de Marsella.



19 .Perspectiva de "Une ville contemporaine de trois millions d'habitants, 1922"

cualquier lugar, como sucede con las Unité. En ésta última el tipo de relación que se establece con el horizonte es más plástica: un plano virtual formado por una línea de horizonte artificial provoca la desaparición de la perspectiva y la transposición de los elementos arquitectónicos en simples objetos de una naturaleza muerta. Si visitamos la cubierta de la Unité de Marsella¹¹⁰ o observamos las fotografías que Le Corbusier publica en la Oeuvre Complète¹¹¹, veremos que el remate del muro-antepecho está situado justo a la altura de los ojos del espectador. Esto provoca la aparición de un horizonte figurado que a la vez es un zócalo sobre el que se colocan las montañas de Marsella que rodean a la Unité (*"symphonie des formes avec l'intensité au point le plus nécessaire (qui sert d'assiette aux montagnes de l'horizon)"*)¹¹² y un telón de fondo de las montañas artificiales que separan la zona de juegos infantiles de la pista para correr. Lo natural se relaciona con lo artificial. La perspectiva clásica queda eliminada, restando un efecto espacial provocado por volúmenes convertidos en planos paralelos y dispuestos a diferentes profundidades.¹¹³ Lo mismo sucede en el ático Beistegui en 1931 o en su apartamento de la calle Nugeser-et-Colli; relata P. Carl que el mostrador de la cocina, la mesa del comedor, la cama y el antepecho de la ventana están todos a la misma altura, formando un horizonte artificial visible cuando Le Corbusier está acostado en la cama, extraordinariamente elevada.¹¹⁴

Este mismo efecto de convertir una representación espacial en plana también se produce en algunas perspectivas de sus proyectos urbanísticos de los años '20. El coronamiento de los rascacielos coincide con la línea de horizonte produciendo un inmenso plano horizontal de referencia y desapareciendo la perspectiva renacentista, pasando los edificios a ser objetos de una naturaleza muerta purista.¹¹⁵ En el plan Obús, este plano horizontal es una plataforma virtual de referencia del Atlas africano bajo la cual se desarrolla la arquitectura. Los rascacielos recuperan la cota de 200 metros de la planicie del Atlas. El límite lo establece un plano horizontal superior, no inferior: *"les bâtiments plongeront pour y trouver leur aise. Au sommet, la découpe sur le ciel sera l'unique ligne horizontale de couronnement. Ici, s'attache la raison de l'ordre, de la noblesse, du calme, de l'indiscutable: sur le ciel, la ligne n'est pas hirsute comme il est d'usage, elle est continue"*.¹¹⁶

B. VERTICAL

'La sensation primordiale est la sensation de la pesanteur qui se traduit en langage plastique par la verticale; le signe de l'appui est l'horizontale; notre sens optique, les sensibilités et les idées associées sont organisés suivant ce système perpendiculaire. On peut analyser les différentes formes pour leurs diverses expressions en vertu de leurs relations avec la sensation initiale de verticale. Aussi complexes que soient les formes, elles sont réductibles à des

différentielles de sensibilité par rapport à celle spécifique de la verticale".¹¹⁷

La vertical es un componente fundamental de la forma en las obras de Le Corbusier. En su arquitectura es frecuente encontrar un espacio cerrado con el interior ordenado por una figura vertical. Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* explica que en pueblos primitivos el recinto sagrado es un lugar cerrado en cuyo interior se encuentra el "Centro" del mundo. En este Centro, un *Axis mundi* enlazará las tres regiones o niveles cósmicos: Infierno, Cielo y Tierra. La comunicación entre Tierra y Cielo o entre Tierra e Infierno se produce a través de esta vertical. Del mismo modo, para Le Corbusier la forma 'sagrada' de la nueva arquitectura será una caja cerrada por fuera que contiene elementos que se ordenan alrededor de un eje vertical. El espacio se desarrolla casi siempre dentro de estos límites. Esta vertical a veces toma la forma de una columna alrededor de la cual surgen las transformaciones, como en la casa Cook o las circulaciones en el museo de Tokio. A veces es un tubo metálico negro alrededor del cual se desarrolla una escalera de caracol, como en la villa Savoie o en su apartamento. En los proyectos de la India esta vertical es simbolizada por las cubiertas que se despegan. Puede ser una columna de luz vertical, como en la Tourette o Ronchamp. En ésta última la vertical también es la 'proa' de la iglesia que se convierte en una línea vertical exenta al despegar la cubierta.

"L'axe est peut-être la première manifestation humaine; (...)L'axe est le metteur en ordre de l'architecture"¹¹⁸

"Ce doit être cet axe sur lequel l'homme est organisé, en accord parfait avec la nature et, probablement, l'univers, cet axe d'organisation qui doit être le même que celui sur lequel s'alignent tous les phénomènes ou tous les objets de la nature"¹¹⁹

En el siglo XIX es normal que pintores como Ingres utilicen la plomada. Es con respecto a la vertical que se sitúan la dirección de las líneas, que evoluciona el arabesco. En la pintura de Le Corbusier los elementos también ascienden alrededor de esta línea ficticia, adoptando diversas formas. En las pinturas de la serie "Taureaux" siempre podremos distinguir en la parte inferior unas espirales que se van deshaciendo, crean un estómago y suben a través de una línea vertical para acabar formando el cuello de una mujer. Esto va a ser comparable con las secciones del Pabellón Suizo y la Unité de Marsella. En *l'icône* se produce un antropomorfismo, una estratificación en tres regiones que también está presente en la arquitectura. En los diferentes retratos que realiza de Ivonne, siempre está la presencia de esta vertical atravesando las tres regiones. Con el cuerpo descompuesto en cabeza, senos y manos, estos miembros se agrupan alrededor de este eje virtual ascendente, que comenzando en la parte inferior, en las manos (que equivalen a las espirales de los toros), pasa por los senos, que a la vez son ojos, y finaliza en la parte superior, en la cabeza.

Esta ascensión también se puede leer como un viaje iniciático en dos poemas realizados en la década de los '50. *Le Poème de l'Angle Droit*, en 1954, y *Le Poème Electronique*, 1958. Divididos ambos en siete niveles, el primero lo estructura alrededor de un eje central que contiene las claves de su creación. Se asciende desde lo terreno, la sección llamada "Milieu", a lo espiritual, la mano abierta y el ángulo recto. Además de la ascensión la vertical es un eje de rotación que permite relacionar las figuras de la izquierda con las de la derecha, pero esto es algo que será analizado más adelante. El *Poème Electronique*, también representa una evolución: la evolución dramática de la humanidad, desde su génesis hasta nuestros días. Comienza con lo más ancestral, los simios y los toros y termina con una apoteosis, con la mano abierta. La tarea revelada a la humanidad, preservar lo que ha sido adquirido y transmitirlo a la posteridad, es simbolizada también por el gesto de una mano abierta "un signe de réconciliation ouverte pour recevoir, ouverte pour donner".

C. POLARIDAD. Complementariedad y antagonismo.

Con frecuencia en la obra de Le Corbusier, los elementos que se colocan sobre este escenario que es el mundo, son dos grandes presencias en oposición.

Los Jeanneret procedían del sur de Francia y se afirma que fueron albigenses, secta religiosa herética, de origen cátaro, que se difundió por el mediodía francés en el siglo XII, teniendo como centro la ciudad de Albi. Se levantaron contra la iglesia católica en los siglos XII y XIII y fueron perseguidos. En el siglo XVI, los Jeanneret emigraron al Jura suizo¹²⁰. Los albigenses rechazaban los sacramentos, el culto a las imágenes, condenaban el matrimonio y la jerarquía eclesiástica, propugnaban como forma fundamental de culto una gran sencillez en las costumbres, justificaban el suicidio y lo que es más importante para la obra de Le Corbusier: admitían la existencia de dos principios universales, el bien y el mal. Tal y como demuestra una mirada atenta a la biblioteca personal de Le Corbusier, éste estuvo muy interesado por conocer su pasado cátaro.¹²¹

Sin embargo donde se aprecia más claramente la influencia de dos sistemas opuestos en su educación es a partir de la estancia en París en 1908. Perret le hace descubrir el mundo racionalista, que no elimina sino que se superpone a su formación idealista. A partir de entonces su lucha es la fusión de estos dos sistemas estéticos: las ideas racionalistas de Perret sobre sus fundamentos idealistas adquiridos con L'Eplattenier. Esta fusión de ideas que en principio son conflictivas se convertirá en una de las características fundamentales de su obra y su propia vida.

En su propia existencia también existía esa polaridad: mientras lleva una actividad pública como pintor, no se le conoce como arquitecto, pero a partir de 1923, cesa de exponer y convierte la pintura en una actividad privada, justo cuando empieza a ser reconocido como arquitecto. Siempre mantuvo claramente esta separación de actividades.

La referencia a dos polos entre los cuales surge la creación es frecuente en los escritos. *Le Poème de l'Angle Droit* y *Entre-Deux* (ya comentados más arriba) son los dos textos que más directamente relacionados con obra plástica tratan este tema. Escribe en el primero:

*Entre pôles règne la tension
(...)
J'ai pensé que deux mains
et leurs doigts entrecroisés
expriment cette droite et
cette gauche impitoyablement
solidaires et si nécessairement à concilier.
Seule possibilité de survie
offerte à la vie.*" ¹²²

En *Entre-Deux*: "*Solidarité pitoyable ou impitoyable. Il faut des pôles. il faut des rives. Il faut être deux... Tout se passe entre deux, foules ou nous deux ou les deux.*" ¹²³

Es necesario siempre mirar la pintura con referencia a estas dos grandes presencias en oposición. Es el equilibrio, tensión y fusión entre geometría y naturaleza,¹²⁴ razón e instinto, intelecto y sensibilidad, espíritu y carne, lleno y vacío, cuadrado y círculo, vertical y horizontal, cielo y tierra, hombre y mujer, forma y color¹²⁵.

Estos polos tienden a conciliarse, a ser solidarios. Es por lo que su actividad de artista se fusiona con la de arquitecto en lo que llama la "synthèse des arts", una obra que es fusión de arquitectura, pintura y escultura. En 1933 en la primera página de *La Ville Radieuse* aparece la pintura *La Main et silex*, de 1930, con esta leyenda: "*Cette image n'est pas symbolique. C'est un grand tableau composé en 1930, pendant que s'élaboraient dans notre atelier, les planches de la "Ville Radieuse". Que des correspondances existent entre des travaux si différemment destinés, c'est possible. L'objectif et le subjectif sont les deux pôles entre lesquels surgit l'oeuvre humaine faite de matière et d'esprit.*" ¹²⁶

D. ESPACIO.

En la pintura de Le Corbusier, el marco no es una 'ventana' en la que se mira a través y en la que lo pintado es porción de un espacio sin límite. Al contrario, lo importante es la superficie del cuadro. Esta superficie quiere ser llenada de objetos y figuras que no son recortados por el marco, sino que se adaptan a esa superficie, a sus límites y que son descritos linealmente en contornos y superficies. El espacio así creado es un espacio homogéneo, cerrado, donde el vacío no existe, en el que el fondo tiene la misma importancia que las figuras creando una unidad en la composición.

1. Importancia de la superficie. El marco no recorta las figuras.

Las figuras se adaptan a la superficie de la pintura. Nunca serán cortadas para figurar un espacio mayor que el marco de la tela. Como si fueran elementos de una escenografía, se acercan cautelosamente al borde. Si observamos cómo toca la punta del unicornio a Icône, en el Iconostase del *Poème de l'angle droit*, cómo las curvas de la serie Icône rozan suavemente el borde del cuadro, mientras que la punta central llega a tocarlo, cómo los cuernos de los toros se acercan hasta justo tocar este límite. Toda la dinámica de arabescos acercándose y rozando los límites de las telas en series como los 'Taureaux', es comparable al movimiento de los muros que componen las plantas de los proyectos de Chandigarh. Comparemos estas pinturas con algunas esculturas en las que los elementos móviles giran rozando una ventana o marco que los envuelve o incluso con fotos de esculturas que aunque sin ese marco, aparecen en la *Oeuvre Complète*¹²⁷ limitadas virtualmente por el borde de la fotografía. En efecto, es conocida, la actividad de Le Corbusier como manipulador de imágenes. El tamaño, proporción, límites y colocación de una imagen en una página de su *Oeuvre Complète* nunca es gratuita. Observar las fotografías es una de las mejores maneras de acercarse a su pensamiento. Incluso fotos de proyectos de arquitectura como Ronchamp o el Pabellón Philips aparecen cortadas justo donde acaba la punta central que, igual que en las pinturas de Icône simboliza la vertical que ordena.

En arquitectura Le Corbusier recurre a menudo a la visión óptica, lejana, utilizando el recurso de un marco para aislar una porción del paisaje. Esto podría constituir una excepción a lo dicho anteriormente sobre la importancia de la superficie en la que el espacio es homogéneo y acotado. Sin embargo esta operación se realiza en un espacio real, no en una pintura que es una superficie que simula un espacio. Esto produce el efecto contrario. En la villa Savoie, la casa al borde del lago o la villa d'Avray, coloca ventanas que tienen la función de enmarcar el paisaje como si fuera una de sus pinturas, reduciéndolo a una superficie.¹²⁸

La caja que limita siempre estará presente física o figuradamente tanto en pintura, escultura o fotografía como en arquitectura. Desde las villas puristas, cajas que esconden algo que no se explica al exterior, hasta los volúmenes de Chandigarh donde la caja es el marco de referencia dentro de la cual los elementos se mueven y giran. En 1957, en la Haute Cour, las salas de audiencia con sus brise-soleil se insertan dentro una "caja" alargada de sección cuadrada. El juego de luces y sombras producido entre los monumentales pilares crea un espacio móvil, dinámico, en el cual los elementos se debaten por liberarse de la caja que los aprisiona, de la misma manera que sucedía con las esculturas de Miguel Ángel. Finalmente las cajas aparecen dispuestas sobre una planicie que es un escenario vacío; la cohesión en esa discontinuidad veremos más adelante cómo se consigue a través de recursos tan inmatrimales como los reflejos de los volúmenes en el agua colocada a diferentes alturas. La disposición de 'cajas' sobre una superficie tal y como sucede en Chandigarh, tendrá su equivalente en la cuidada disposición de las pinturas en las exposiciones, en las que nada se deja al azar, obteniéndose la cohesión a partir de múltiples relaciones que se establecen entre los cuadros y las líneas auxiliares que trazaría un espectador que 'leyera' el mensaje de su disposición. Es especialmente significativo el diseño de 'cajas' de las exposiciones de París de 1953 y de Lyon de 1956: contenedores cúbicos de 226 cms. de lado en el interior de los cuales se cuelgan ampliaciones fotográficas de obra arquitectónica, mientras en el exterior se cuelga la pintura. Todo ello dispuesto sin marcos, con las fotografías rozando el borde de los tableros, tal y como sucede en las páginas de la *Oeuvre Complète*.

2. La forma lineal. "Mariage des lignes". Contornos y superficies.

*"Apparaîtront je le sens
la splendeur du béton brut
et la grandeur qu'il y aura
eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser..."* ¹²⁹

La línea nunca es arbitraria. Si bien inicialmente el trazo puede estar compuesto de muchos pequeños trazos sucesivos, finalmente delimitan la línea precisa y exacta, el contorno único que define la forma en el espacio.¹³⁰ Consecuencia de su etapa purista y de su labor de arquitecto, las figuras quedan definidas por un perfil característico. La intersección de estos perfiles genera nuevas formas y relaciones espaciales. Con frecuencia la superposición parcial de dos elementos, su intersección, da lugar a un tercero que comparte perfil con los anteriores. Es lo que Le Corbusier denomina "mariage des lignes". Las nuevas formas obtenidas son arabescos transparentes que poseen una multiplicidad de significados y a menudo una

doble lectura en positivo o negativo. Esta línea continua ondulante sin principio ni fin es la que define la forma e incluso llega a dar forma al color. Las superficies de color veremos más adelante que no coinciden con los contornos de las figuras, se deslizan creando nuevas figuras. Este mismo juego entre líneas y manchas de color se produce en ciertos edificios entre los muros y las sombras propias y arrojadas.

3. Unidad figura-fondo. El vacío como residuo no existe.

El vacío siempre es una forma positiva que crea espacio. Esto es consecuencia de la forma lineal y del juego positivo-negativo que se observa en las figuras gracias al "mariage des lignes". De la misma manera que sucede en Matisse, el sujeto de un cuadro y el fondo tienen el mismo valor. El espacio es homogéneo, ningún punto es más importante que otro, sólo cuenta la composición. Superpone superficies y líneas, una sobre la otra, sin interrupciones, estableciendo un intercambio entre ellas que hace que se conserve siempre la unidad:

*"...ces mariages d'objets par un même contour commun; la liaison des éléments en vue de créer dans le tableau un objet unique..."*¹³¹

En algunos proyectos arquitectónicos aparece esta línea continua ondulante sin principio ni fin, generando un arabesco, un '*mariage des lignes*' tridimensional, capaz de definir múltiples figuras y provocando la rotura del límite interior-exterior. La obsesión por las caracolas en los años '30 es precisamente la obsesión por la rotura de este límite. Una caracola representa el espacio que se pliega sobre sí mismo, el interior que se convierte en exterior. Si observamos Ronchamp o el Pabellón Philips, podríamos seguir las aristas de los muros pasando de uno a otro sin levantar el dedo de las mismas, como si la misma arista formara todo el interior e incluso, como si se tratara de una cinta de Möbius, el exterior. Es curioso que en su Oeuvre Complète muestre las maquetas de estos dos proyectos hechas de alambre, obteniendo infinidad de representaciones planas de este "mariage" espacial.

Pero esta línea que se mueve en el espacio tiene su correspondencia en arquitectura no sólo en las aristas, sino también en los muros que se pliegan sobre sí mismos creando un espacio interior laberíntico que como veremos al hablar de la serie "Taureaux", genera un cuerpo sólido. Le Corbusier explica que el interior de Ronchamp es también "*une 'ronde-bosse' (en creux)*".¹³² "Creux" significa a la vez 'profundidad' que espacio 'cóncavo' y en este caso concreto, 'negativo'. Debemos ver el interior de sus proyectos como espacios cóncavos llenos tanto de objetos como de partículas de aire. El contorno de estos objetos delimitan a su vez la partículas de aire que les rodean, obteniendo una doble lectura del espacio, según se haga en positivo o negativo. Es lo que sucede en Ronchamp con el muro este, según se lea

desde el interior o desde el exterior. De la misma manera que el vacío no existe en pintura, en el espacio el vacío también es arquitectura, su forma es pensada igual que la de los llenos. Lo que se obtiene finalmente es un espacio complejo compuesto de formas simples implicadas entre sí, convertidas en elementos constructivos con una posición precisa en este espacio cóncavo de manera que crean unos espacios intermedios fundamentales para dar unidad y cohesión al volumen continuo y crear un cuerpo sólido.

E. COLOR Y SOMBRAS.

El papel subordinado a la forma que Le Corbusier otorga al color queda manifiesto ya en 1918, en *Après le Cubisme: "L'idée de forme précède celle de couleur. La forme est prééminente, la couleur n'est qu'un de ses accessoires"*.¹³³ El color se coordinará con la forma, pero no al contrario. A pesar de que el color es importante, que el hombre necesita el color, que es expresión inmediata y espontánea de vida, el color nunca tendrá un papel principal en la concepción de la pintura. Sin embargo, en la década de 1930 con la aparición de la figura humana, los contornos comienzan a deslizarse, no coincidiendo el dibujo con la mancha de color. El color adquiere autonomía respecto a la forma definida por la línea o arabesco. Pero la mancha de color no es caprichosa, no se abandona al azar. También determina el contorno de la mancha de color, es decir 'dibuja' el color. Si podemos tomar referencia de Picasso en el dibujo de Le Corbusier, en cuanto al color la referencia más clara es Matisse. Al igual que él, soluciona el 'eterno conflicto' del dibujo y el color dándole forma al color. Comenta sobre Pessac: "*composer avec la couleur comme nous l'avions fait avec les formes*".¹³⁴ El color no es un elemento añadido, no 'viste' simplemente a la forma, sino que la constituye. Por tanto, a pesar de ser elementos antagónicos, acaba por fusionarlos. El resultado es una síntesis, un espacio en donde no existe una distinción de 2 o 3 dimensiones. Surge el concepto de policromía arquitectónica, el comienzo de una colaboración entre las diferentes disciplinas que desembocará en 1945 en una síntesis de las artes. En las villas La Roche-Jeanneret el color permite el "*camouflage architectural*". En Pessac, el color fija el muro o lo evade, es un factor de organización escénica del espacio. El encuentro de diferentes colores en las aristas provoca una supresión del volumen y una extensión de las superficies. Pero para el objetivo que se ha marcado de conseguir una síntesis total, que es el camino de la nueva arquitectura, no le basta la policromía. Necesita una pintura mural que renazca, que se libre del desprestigio que la ha marcado y que el arquitecto-artista sea el profeta capaz de conseguir la síntesis pintura-arquitectura. El fresco será aplicado no sólo para provocar una reacción psico-fisiológica en el espectador, sino también para abrir nuevas 'perspectivas a lo indecible', para conseguir espacio en las estancias donde los muros lo aprisionan. Si el muro

es agradable, correcto, debe dejarse blanco pero sino debe 'dinamitarse' con la pintura.

Podemos distinguir hasta tres funciones que Le Corbusier le otorga al color: la primera función es crear espacio; la segunda clasificar, poner orden de manera que permita transmitir a la mente percepciones instantáneas de lo que vemos y la tercera provocar una reacción psico-fisiológica en el espectador:

"La couleur modifie l'espace, la couleur classe les objets, la couleur agit physiologiquement sur nous et réagit fortement sur nos sensibilités" ¹³⁵

Además de la función de crear espacio tiene una función de clasificar, poner orden. En un espacio arquitectónico el color atrae al ojo sobre lo esencial. Lo utiliza tanto en sus escritos, sus lecturas o en las plantas de sus proyectos. De la misma manera que el dibujo es un medio para investigar, el color es un medio para clasificar y clarificar:

"Stravinsky emploie les crayons de couleurs. La couleur=le sang le mouvement le parcours total du disque donc tous les contrastes, toutes les harmoniques et les complémentaires. La couleur outil à penser, classement, ordre, éloquences perceptions instantanées" ¹³⁶

Por último el color produce una reacción en el espectador que puede ser de dos tipos: una puramente física de los sentidos, inmediata, primaria, tal como el negro que sugiere tristeza. La segunda es secundaria, psíquica, asociada a los recuerdos, a la experiencia visual del azul que sugiere agua, cielo, objetos lejanos. Podemos considerar que con el color representa estados emocionales. Cada persona tiene 'su' color

Entre 1919 y 1926, los colores utilizados son naturales: tierras, ocre, azul ultramar. Son colores tiernos que expresan dulzura y quietud. Siempre estuvo atraído por el azul, color del conocimiento intelectual.

A partir de 1926, mezcla colores sobrios y potentes. En 1932, en el "clavier" de colores realizado para Salubra, a pesar de no aceptar la mayor parte de los colores pigmentarios, retiene la 'gama noble': blanco, negro, ultramar, azul, verdes ingleses, ocre amarillo, tierra Siena natural, un vermellón, un carmín, el rojo inglés, la tierra Siena quemada. Lo más destacable es que introduce en su paleta algunos colores 'dinámicos', verdes intensos y vermellones violentos que pueden entrar también en sinfonía en la policromía arquitectónica. El rojo le va conquistando. Escribe en 1932:

"Pour moi, pendant vingt années, dans mes travaux où la couleur

occupe la moitié de ma journée, le bleu me commandait: bleu et vert en écho. Or, depuis quelque temps le rouge apparaît de plus en plus pressant, abondant, envahissant: bleu encore, mais rouge conquérant. Je connais des gens organisés sur le rouge" ¹³⁷

El blanco y negro es la polaridad día-noche, bueno-malo. Escribe en 1937, en su viaje a Estados Unidos:

"Le monde nouveau commençait. Blanc, limpide, joyeux, propre, net et sans retour, le monde nouveau s'ouvrit comme une fleur sur les ruines...Nos cathédrales, à nous, ne sont pas encore dressées. Les cathédrales, sont celles des autres, les morts, elles sont noires de suie et rongées par les siècles." ¹³⁸

A partir de 1940, los colores adoptarán tonos vivos y líricos, produciendo excitación, dinamismo. Es la policromía de Chandigarh, del Pabellón de Zürich y las pinturas de la serie "Taureaux". Escribe en 1948:

"My first pictures were painted in full impasto with the colors which belong to what I call "the great gamut", the earth colors and ochers, ultramarine, white and black. We used to say: 'If you wish to paint black, take your tube of white; if you wish to paint white, take your tube of black...' Which means that at that time pure black and raw white seemed to us too far away from visual sensation. Quite soon, with the devil's assistance, all the cadmiums, the English greens, the cobalts, the vermilions and the madders added their menacing richness and their destructive force. A picture is a real battle." ¹³⁹

En 1962 redefine los colores de la villa Savoie. Anota en un sketchbook: "3 panneaux émail géométrique fortes couleurs noir (?) jaune rouge ?"

En 1963, en Barcelona, realiza una exposición monocroma a base de ampliaciones fotográficas de fragmentos de sus pinturas. Vuelve a repetirlo en el Carpenter Center y en La Chaux-de-Fonds en 1964. Busca la monumentalidad, -seguramente recordando el impacto que le produjo en 1911 la monocromía de la Acrópolis-, con la utilización del blanco y negro ¹⁴⁰. "*Monochromie totale ou polychromie multiple*" ¹⁴¹. La monocromía es su elección para la reproducción gráfica de la arquitectura, mientras que el color para la pintura. La policromía arquitectónica es un fenómeno sensorial; sólo tiene sentido cuando nuestros sentidos la perciben directamente, cuando recorremos el espacio arquitectónico. La reproducción de la arquitectura siempre la realizará en fotografías monocromas ¹⁴² que es lo que permite percibir nítidamente el juego de volúmenes bajo la luz: "*La monochromie permet l'exacte évaluation des volumes d'un objet*". ¹⁴³

1. Purismo.

Con el 'Purismo' el color, al igual que las formas, se estudia, se sistematiza. Lo principal de la teoría del color Purista queda expuesto en 1921, en el artículo "Le Purisme":¹⁴⁴

Las propiedades del color son de orden sensorial frente a las de la forma que son de orden intelectual. Sin embargo los colores deben ser asociados y aplicados a la forma siguiendo condiciones y situaciones nunca arbitrarias. Una clasificación por gamas de colores permitirá al artista tener una lógica de empleo con la que se podrá expresar con precisión. Los colores se pueden clasificar jerárquicamente en tres gamas, que determinan tres grandes métodos de realización plástica, de los que los dos primeros son constructivos, son fuertes:

a- Gran gama: Son los colores naturales: tierras, amarillos ocres, azul ultramar, y sus derivados por mezcla. También el rojo, blanco y negro. Es una gama fuerte, estable, que da unidad. Son colores constructivos, 'humanos' que deben utilizarse para pintar en volumen. Son los que han empleado las grandes épocas de la pintura: Rafael, Ingres, Fouquet; colorean los objetos con un color calificativo local y han buscado mantener la expresión del volumen

b- Gama dinámica. amarillo limón, naranjas (cromo y cadmio), vermellones, verde Veronèse, azul de cobalto claro. En general colores puros del espectro y ciertos colores químicos. Excitantes y dinámicos. Gama esencialmente movida, trepidante, dando la sensación de un cambio de plan perpetuo. Son elementos de perturbación. Es la utilizada por Miguel Angel, Rembrandt, Greco, Delacroix; han empleado la luz y la sombra, uniendo todos los objetos bajo el factor único de la intensidad luminosa

c- Gama de transición, rojo claro, verde esmeralda, los colores de lacas que no tienen propiedades constructivas, sino de tintura. Es mezcla de los dos anteriores.

Está diferenciando claramente los dos sistemas clásicos de entender la forma: el efecto o forma plástico ('gran gama'), en donde los efectos espaciales se consiguen con el claroscuro, con gradación de neutros y la forma pictórica ('gama dinámica'), donde el efecto espacial se consigue con los tonos, con efectos de luz-sombra sugeridos por los colores. La gama escogida por Le Corbusier en la época Purista es la de los clásicos, los colores naturales de la gran gama. Si observamos los sketchbooks de sus viajes a Río en 1929 o Mallorca 1933, veremos que dibuja paisajes a lápiz anotando pacientemente los nombres de los colores que aparecen ante sus ojos.¹⁴⁵ Cuando realiza los estudios de pinturas, de la misma manera que si fueran paisajes, va anotando cada color que va a intervenir en el cuadro.

Los colores provocan dos tipos de reacciones en el espectador: una primera física y una segunda psíquica, lo que permite determinar dos estándares:

a-un estándar sensorial primario, una reacción inmediata y puramente física de los sentidos. Es el caso del rojo y el toro, el negro y la tristeza. El azul es calmante, el rojo excitante.

b-El estándar secundario de los recuerdos, impresiones mentales, llamada de la experiencia visual, sensaciones de naturaleza subjetiva. Al azul se le asocia lo aéreo, líquido, lejanía, profundidad, recuerdos de lo que en la naturaleza aparece coloreado de esta manera: agua, cielo, objetos lejanos; el azul crea espacio. El marrón es terrestre, el verde sugiere vegetal. El rojo fija la presencia del muro.

Un ejemplo de la reacción sensorial que producen los colores es la descripción de la policromía de las tapicerías del Tribunal de Justicia de Chandigarh:

"Haute Court: Le rouge domine: signe de l'action; le jaune: signe de lumière; le bleu: signe de l'espace.

Tapiserie salle A: Ambiance rouge et blanche = force et limpidité.

Tapiserie salle B: Ambiance bleue et blanche = sérénité.

Tapiserie salle C: Ambiance verte et ciel bleu = prairies et forêts." ¹⁴⁶

2. "Polychromie architecturale", 1931

En 1931 prepara una introducción para los "claviers de couleurs" de Salubra.¹⁴⁷ Se trata de un extenso artículo que titula "Polychromie architecturale" y del cual no se publica más que un pequeño extracto. En este texto Le Corbusier expone por primera vez en solitario, después de sus escritos con Ozenfant, su teoría del color:

Se escogen colores eminentemente arquitectónicos. Del 'clavier' elimina la mayor parte de los colores pigmentarios (son colores estridentes, móviles, a la moda) y retiene la 'gama noble': blanco, negro, ultramar, azul, verdes ingleses, ocre amarillo, tierra Siena natural, un vermellón, un carmín, el rojo inglés, la tierra Siena quemada.

Al lado de los colores hay que escoger los valores. La selección de los colores es individual, pero la de los valores es de orden mural, según la arquitectura y luz que recibe el muro. El color dependerá del tono y el valor. También es importante tener en cuenta las reacciones psico-fisiológicas, ya comentadas anteriormente.

También puede clasificarse el color en tonos calientes y fríos. Todo color se dirige del lado de la luz (calor, gozo, alegría, violencia) o del lado de la sombra (frescor, serenidad, melancolía, tristeza). El rojo necesita la luz, los azules vibran con el claroscuro: "*La recherche de l'espace, de la lumière, de la joie, de la force, de la sérénité, nous invite à faire appel à la couleur fille de la lumière*"

Se pueden distinguir tres cualidades específicas de los colores:

1. El color modifica el espacio.

El azul y sus compuestos verdes, crean espacio, dan distancia, hacen atmósfera, alejan el muro, lo vuelven poco consistente, le quitan su cualidad de firmeza interponiendo una cierta atmósfera. El rojo (y sus compuestos marrones, naranjas, etc...) fija el muro, afirma su situación exacta, su dimensión, su presencia.

Además al azul se añaden sensaciones subjetivas de dulzura, calma, de paisaje-agua, mar o cielo, mientras que al rojo se asocian sensaciones de fuerza, violencia. El azul actúa sobre el organismo como calmante; el rojo como excitante. Uno es reposo, el otro acción.

El ejemplo expuesto es Pessac: "*Nous avons appliqué une conception entièrement neuve de la polychromie, poursuivant un but nettement architectural: modeler l'espace grâce à la physique même de la couleur, affirmer certaines masses du lotissement, en faire fuir certaines autres, en un mot composer avec la couleur comme nous l'avons fait avec les formes*"¹⁴⁸.

2. El color clasifica los objetos.

La monocromía permite la exacta evaluación de los volúmenes de un objeto¹⁴⁹. La policromía destruye la forma pura de un objeto, altera su volumen y por tanto, permite hacer apreciar de un volumen sólo aquello que se desea enseñar. Con el color podemos establecer una jerarquía y fijar el ojo sólo en lo esencial. Podemos clasificar, definir.

Los ejemplos del comedor de la villa Jeanneret y Pessac sirven para demostrar cómo gracias al color se puede reconstruir la forma geométrica pura que está subyacente en estos espacios. Las maisons La Roche-Jeanneret son en 1923, el primer ejemplo de policromía arquitectónica aplicada a un interior. Utiliza el concepto de "*camouflage architectural*": la reacción específica de los colores permitirá 'afirmar' un volumen o 'borrarlo':

"A l'intérieur, les premiers essais de polychromie, basés sur les réactions spécifiques des couleurs, permettent le "camouflage architectural", c'est-à-dire l'affirmation de certains volumes ou, au contraire, leur effacement. L'intérieur de la maison doit être blanc, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée: les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges; on fait disparaître un corps de bâtisse en le peignant en terre d'ombre naturelle pure et ainsi de suite" ¹⁵⁰

Pessac, en 1925, es el primer ejemplo de policromía aplicada a un exterior. De la misma manera que reparte el color por la superficie de una pintura para provocar una reacción fisiológica y un recuerdo en el espectador, pinta las superficies de los muros de manera que el encuentro de diferentes colores en las aristas provoca *"une suppression du volume (poids) et amplifie le déploiement des surfaces (extension)*.

Cette polychromie est absolument neuve. Elle est rationnelle, fondamentalement. Elle apporte à la symphonie architecturale des éléments d'une extrême puissance physiologique.

La conduite concertée des sensations physiologiques de volume, des surfaces, des contours et des couleurs, peut conduire à un lyrisme intense".

(...)La couleur pouvait nous apporter l'espace.

Considérer la couleur, comme apporteuse d'espace.

Voici comment nous avons établi des points fixes: certaines façades peintes en terre de sienne brûlée pure.

Nous avons confondu certains secteurs avec le feuillage des jardins et de la forêt: façades vert pâle." ¹⁵¹

3. El color actúa psicológicamente sobre nosotros y agita fuertemente nuestra sensibilidad. El color está asociado íntimamente a nuestro ser; cada uno de nosotros tiene su color; si nosotros lo ignoramos, nuestro instinto no se equivoca. El color de Le Corbusier es el azul. Sin embargo anuncia que es el rojo el que en esta época le está conquistando.

En 1935 vuelve a escribir sobre la policromía arquitectónica. Se servirá de las propiedades psicológicas de los colores para tratar los muros. Relaciona la policromía y la pintura mural con perspectivas indicibles y la cuarta dimensión, términos utilizados normalmente a partir de 1940.

"..s'annonce une grande période de peinture. Cette peinture qui est couleurs, lignes et formes, fera sauter nos murs là où nous avons besoin de détruire un mur imposé par des raisons autres que celles de la plastique. Ces peintures franches et fortes, apportuses d'espace, ouvriront des perspectives si indicibles qu'ici peut réapparaître cette quatrième dimension dont il fut souvent obscurément parlé. Il s'agit non pas d'une évacion de l'oeil selon la rigide loi des perspectives, mais d'une splendide évacion de l'esprit, les yeux étant posés sur des faits colorés et plastiques excellents" ¹⁵²

La policromía arquitectónica es el primer intento de acercar dos disciplinas hasta el momento distantes: la pintura y la arquitectura. En el primer manifiesto en favor de una síntesis de las artes, la reunión Volta en Roma en 1936, escribe:

*'Question éminente d'architecture: la Polychromie.
Ici, de nouveau, une vérité fondamentale: l'homme a besoin de couleurs. La couleur est l'expression immédiate, spontanée de la vie'* ¹⁵³
(...)"La polychromie architecturale s'empare du mur entier et le qualifie avec la puissance du sang, ou la fraîcheur de la prairie, ou l'éclat du soleil, ou de profondeur du ciel ou de la mer. Quelles forces disponibles ! C'est de la dynamique....Si tel mur est bleu, il fuit; s'il est rouge, il tient le plan, ou brun; je peux le peindre noir et jaune"

Sin embargo el color no entrará en la arquitectura a través del pintor, sino del arquitecto. El pintor, aunque quiera respetar la integridad del muro no podrá, sólo sabe destruir el muro pues no tiene el don de la observación. ¹⁵⁴

La policromía no 'mata' el muro, sino que los desplaza en profundidad y los clasifica en importancia: "La polychromie, aussi puissant moyen de l'architecture que le plan et la coupe" ¹⁵⁵. Utiliza el color como medio para clasificar, calificar. En los libros, en sus lecturas, por el efecto de los trazos de colores, los ojos transmiten al espíritu inmediatamente las órdenes. En arquitectura sucede lo mismo. Los colores le sirven para clasificar y clarificar las funciones orgánicas de la arquitectura, la estructura, transparencia, opacidad de muros, circulaciones. Si el dibujo es el instrumento con el que el artista investiga, observa, conoce la naturaleza, el color también le servirá para interrogarla. ¹⁵⁶

"La polychromie est née très particulièrement des techniques modernes: acier, verre et béton, qui ont invité au "plan libre", lequel plan libre sollicite, réclame l'introduction de la couleur pour servir de classement, de mise en ordre en même temps que l'excitant psycho-physiologique...Elle doit être, me semble-t-il, oeuvre de l'architecte...se doit d'être un impeccable plasticien et un connaisseur vivant des arts" ¹⁵⁷

Por tanto hay dos vías para el arquitecto de acudir a la pintura. Una es utilitaria, es la policromía arquitectónica. En el interior de la casa el color puede crear espacio lírico, clasificar, alargar dimensiones. Sin embargo para Le Corbusier la policromía arquitectónica no es pintura. El arquitecto puede, cuando el muro le aplasta con su presencia, dinamitarlo con un color apropiado. Pero también puede, si el lugar es adecuado, recurrir a un pintor, pedirle que inscriba su pensamiento plástico en el lugar y con una pincelada abrir todas las puertas a las profundidades del sueño, justo allí donde actualmente la profundidad no existe ¹⁵⁸. La pintura mural devolverá el orden a las cosas de la arquitectura. El fresco es la técnica que convertirá a la pintura en reina.

3. Pintura mural.¹⁵⁹

Es el último paso a dar para conseguir la síntesis total de la artes, que es el sinónimo de la nueva arquitectura de la cual él es el profeta. El fresco tendrá la doble función de provocar reacciones psico-fisiológicas en el espectador a la vez que abrirá nuevas 'perspectivas a lo indecible', conseguirá espacio en las estancias donde los muros aprisionan el espacio. Dinamitará los muros que considera 'no correctos' mientras que si el muro es agradable, correcto, deberá dejarse blanco.

El concepto de pintura arquitectónica, descrito por primera vez por Matisse con el fresco de la Danza para la fundación Barnes en 1931, es la interacción del espectador con la pintura y el espacio arquitectónico. La diferencia fundamental con un cuadro es que sólo produce interacción entre la pintura y el espectador, pues este cuadro no está pensado para un espacio concreto. Con la policromía arquitectónica moderna Le Corbusier hace palpitar el espacio. El 'mural' puede participar en la arquitectura, destruyendo o señalando un muro. El mural estará integrado con la arquitectura. El pintor deberá conocer la arquitectura, amarla, ser un arquitecto plástico en total participación con los volúmenes, las luces, las distancias, los espacios, las proporciones, los materiales.¹⁶⁰

Realiza nueve pinturas murales en la villa de Eileen Gray en Cap Martin. La pintura mural cubre sólo los muros desagradables de la casa. Los 'buenos' se quedan blancos. Las pinturas crearon espacio en lugares estrechos:

"Elles ne sont pas faites sur les beaux murs de la villa, au contraire. elles éclatent sur les murs indifférents, mornes, 'où il ne se passait rien'.

*Résultat: Des peintures qui parlent dans les lieux modestes et les beaux murs blancs qui sont tous demeurés'.*¹⁶¹

*"...le propriétaire et moi-même avons vu naître et se développer un phénomène d'espace, d'ambiance colorée et d'atmosphère spirituelle (ou lyrique) au fur et à mesure que les peintures naissaient sous le pinceau. Une transformation immense. Une valeur spirituelle introduite désormais"*¹⁶²

El temor a que estas pinturas murales fueran destruidas durante la Ocupación, provoca la aparición de una nueva técnica. A partir de 1948, la tapicería se convertirá en el mural de la vivienda. Las llama tapicerías 'Muralnomad'. No es decoración, es un muro de lana que se puede descolgar, enrollar y desplazar.

4. Sombras.

Si cogemos el 2º *Carnet de la Recherche Patiente* preparado por Le Corbusier sobre Ronchamp, donde advertiremos una interesante cita:

*"Observez le jeu des ombres,
jouez le jeu...
Ombres propres, -nettes ou fondues
ombres portées: aigües
Ombres portées - rigueur du tracé
mais arabesque ou découpage si
ensorcelant ! Contrepoint
et fugue Musique
Grande musique!
Essayer de regarder les images
à l'envers, ou tournez - les d' 1/4.
Vous découvrirez le jeu !"¹⁶³*

Ya en las villas puristas, las sombras tienen gran importancia. Estas forman figuras geométricas, autónomas, independientes de la obra fotografiada¹⁶⁴, pero jugando con ella de la misma manera que en pintura superpone el color a los arabescos sin que haya una coincidencia de contornos. En Ronchamp las aristas curvas y rectas de los volúmenes apenas se cortan pues se van empalmando formando complejas figuras alámbricas espaciales. Las manchas de color superpuestas a las líneas en pintura tendrían su equivalente en arquitectura en las sombras propias y arrojadas, deslizándose según la hora del día sobre este arabesco espacial de aristas. Si invertimos las imágenes o simplemente las giramos un cuarto aperebiremos el juego. Veremos más adelante que es normal en cualquier técnica que utilice el girar frecuentemente las formas obteniendo nuevas figuras, ya sea girándolas con un eje horizontal o con un eje vertical.

Esta autonomía de las sombras que vemos en arquitectura también tiene su equivalente en pintura. En *Nature morte au Violon*, de 1920, veremos que la sombra del violín, a través de *Metamorphose du violon*, de 1951, queda transformada en el perfil del pájaro-toro de la serie "Taureau". Incluso en otras obras como en el *Poème de l'angle droit* podemos seguir la pista de esta sombra que ya aparece sin su referencia, el violín original.

3.3. Metamorfosis.

Le Corbusier lee el 25 de noviembre de 1953 "*Eloge de la Main*", de Henri Focillon. Anota en la primera página: "*Le texte est remarquable p. 117...Les métamorphoses: violon -*

taureaux / souche bois - boeuf - chien (Poème < +)". En la página 117, a la que se refiere Le Corbusier en esta nota, escribe Focillon: "On a le droit de se demander si ces oeuvres, qui sont au terme d'une mêlée intérieure, ne sont pas aussi et en même temps un point de départ. Ces sortes d'esprit ont besoin de repères (...) A mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la matière exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour".

Efectivamente, a partir de 1940 la forma plástica es móvil, nace de un cambio continuo. Renovada constantemente, es sometida más que nunca al principio de las metamorfosis. Cada obra es la consecuencia del accidente o del azar, y a la vez es el punto de partida de una nueva forma, engendrándose una diversidad de figuras. La evolución de la forma se hace al margen del tema o argumento hasta el punto de no existir lazos que los unen. La forma está entonces libre del contenido y Le Corbusier los intercambia y sustituye a voluntad: pinturas de la misma época y diferente tema comparten la misma forma (Taureau XIII e Icône II), mientras que en una misma serie de pinturas las formas evolucionan rápidamente, se combinan, deforman y transforman, produciéndose finalmente para el mismo argumento, diferentes expresiones: Ivonne se puede representar como seis figuras diferentes; de los toros pinta 19 versiones agrupables en varios tipos. En los signos utilizados en Chandigarh también se produce esta ambivalencia: es lo que sucede con la mano abierta, a la vez mano y pájaro, identificable con los cuernos del toro que a la vez son una media luna, una forma acústica, o las bóvedas invertidas de sus últimos proyectos también relacionadas con el agua.

Veremos más adelante cómo la evolución del mural refleja su particular modo de trabajar: con una voluntad de evolución progresiva, las formas pasan del estado de elementos simples a adquirir una gran complejidad. Durante este proceso las formas se transponen, dislocan, deforman, giran y reconstruyen a partir de un "mariage des lignes", creando figuras dotadas de nuevos y múltiples significados.

A. TRANSPOSICIÓN.

"L'aéroport dans la nuit est rempli des vrombissements d'arrivées et de départs. On est parmi de "gros poissons". Pourtant on avait cru voler lorsque l'on réalisa la tentative d'icare. Tout compte fait, on nage, on fait de la navigation aérienne et les immenses avions d'aujourd'hui sont des poissons. Cette incidence sur l'avion n'est pas inutile. Un peintre de tableaux comme je le suis peut en témoigner même sur le plan d'apparence si subtile de l'oeuvre d'art: toute oeuvre créatrice née d'on ne sait quoi ni d'où: on vole, on nage, peu importe".¹⁶⁵

Transponer es cambiar algo de forma o contenido haciéndolo pasar a otro dominio (tiempo o lugar) en otras condiciones. Es una palabra que Le Corbusier utiliza a menudo para referirse a metamorfosis en las que se produce un reciclado del significado:

*"La galère vogue
Les voix chantent à bord
Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte
haut et se réfléchit sur
le plan de l'allégresse"* ¹⁶⁶

En este texto del *Poème de l'angle droit* está enumerando los temas de su obra plástica a partir de 1940: "Taureaux" (primera y segunda líneas), Ubu (tercera y cuarta) e Icône (las tres restantes). Todos serán personajes surgidos en parte por una transposición, un cambio de significado de la figura original. Una naturaleza muerta en los toros, una corteza de árbol en Ubu, un retrato en Icône. Ozón, en 1940, es un período en el que transpone las observaciones que realiza de la naturaleza. Una de las más espectaculares la relata en el *Poème de l'angle droit*. Se trata de la metamorfosis "*souche de bois-taureau-chien*".¹⁶⁷ Partiendo de una corteza de árbol muerto y un guijarro, acaba transformándose en 1948 en el toro del primer cuadrante del mural del Pabellón Suizo (llamado *Belzébouth*) y en su perro "Pinceau":

En una carta dirigida en 1958 a Ronald Alley en la que explica el origen de la serie "Taureaux", le dice: "*Je peins des vessies pour lanternes*". Es una expresión que significa "pintar una cosa por otra", confundiéndola, a veces consciente y otras inconscientemente¹⁶⁸. Cuando ha estado pintando botellas podían ser cuernos y pintando el hocico de un toro éste podía ser una antigua asa de una taza. Al igual que para Picasso un sillín de bicicleta de 1944 es la cabeza de un toro y viceversa¹⁶⁹, para LC una nature morte puede convertirse en un toro, o una torre de ventilación de una central térmica en la sala de la Asamblea de un Parlamento. Algunas palabras pictóricas de su repertorio permiten lecturas simultáneas, lo que hace difícil averiguar qué es cierto y qué es falso. Son los "*objet trouvé*" del ático beistegui o de la cubierta de la Unité de Marsella.¹⁷⁰ A medida que la pintura gana en madurez, las formas adquieren significados más complejos. "Les Taureaux" es una serie polimórfica rica en transposiciones, sus formas siempre están dispuestas a transformarse de nuevo. Igual que sucederá en Ronchamp, las formas llevan asociadas tal riqueza de significados que son posibles múltiples lecturas de la obra. Lo que Le Corbusier llama 'el signo del toro', sus cuernos, queda transpuesto en arquitectura en los inmensos parasoles que cubren sus construcciones de la India. Estas cúpulas invertidas, derivadas de las catenarias del Pabellón des Temps

Nouveaux, se van a convertir en la forma sagrada de la nueva arquitectura. En 1957 en la última página de las litografías *Entre-Deux*, se asocia el signo del toro a la llamada de una mano abierta tendida hacia el cielo. Esta relación nos permite ver el signo del toro como la última forma acústica de la iconografía corbuseriana.

Sus últimas experiencias de transposición se producirán en la últimas exposiciones con la presentación de las pinturas a partir de ampliaciones fotográficas, donde se transpone el tamaño y el medio. A partir de 1940 hay un cambio de escala, un progresivo aumento de tamaño de las telas y las figuras representadas, desde los pequeños formatos utilizados durante la guerra hasta las grandes telas de toros de los '50 con casi dos metros de altura. En la exposición de Barcelona en 1962 habla de obra transpuesta.

...J'ai donc rassemblé pour votre exposition de Barcelone, des agrandissements photographiques d' "urbanismes", d' "architectures", de "tableaux", de "peintures murales", de "dessins", de "sculptures", hors de leurs dimensions: "transposés". ¹⁷¹

Esta transposición del tamaño de los objetos es evidente en algunos elementos de sus últimos proyectos que tienen una doble lectura según la escala que se les aplica. El pórtico de acceso al parlamento es un gran canalón. La sala de la asamblea es la chimenea de una central térmica. La Olivetti es un gran brise-soleil, con unas jácenas-jardineras que son grandes canalones. Las rampas del palacio de congresos de Strasburgo es una calle que se levanta, penetra y recorre el edificio. Los muros y brise-soleil aumentan de tamaño, llegando a tener tal grueso en sus últimos edificios de Chandigarh que se convierten en fachadas independientes, siendo la profundidad tan importante como las otras dos dimensiones: *"Il s'étendait (le brise-soleil) non pas seulement à la fenêtre mais à la façade entière et à la structure même du bâtiment"*.¹⁷² En la Unité de Marsella la fachada es un grueso muro de 1,83 metros de profundidad, habitable, donde los balcones están excavados funcionando como brise-soleil.

B. DISLOCACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN.

"...la figure humaine, laquelle offre à l'imagination poétique et à l'esprit constructif les moyens infinis de décomposition et de reconstruction en faveur d'une création plastique et poétique conjuguée" ¹⁷³

El estudio de los dibujos nos va a revelar un método de trabajo que proviene del Purismo. Le Corbusier busca la forma estandar.¹⁷⁴ Utiliza papel *calque* buscando el perfil característico de cada figura, el que mejor la representa. Superpone las figuras dibujadas en

los diversos trozos de papel hasta encontrar la composición que le satisface y entonces la redibuja. Las diferentes partes de las figuras humanas son tratadas como si de elementos arquitectónicos se tratara, "construyendo" el cuadro. Las plantas de sus proyectos al igual que su pintura, se asemejan al interior de un reloj, en el que nada sobra y cada pieza está con su justa dimensión en su lugar.¹⁷⁵ Se consigue un "*Tableau Machine*"¹⁷⁶, en el que los elementos decorativos no existen. Finalmente tanto el cuadro como la planta son una 'unidad'¹⁷⁷, en la que se integran multitud de diversos factores. Cada uno de estos factores se convierte en parte esencial de la composición. Igual que la máquina, la obra debe poseer los elementos que permitan la reproducción en serie.¹⁷⁸ La composición nunca es definitiva, pues Le Corbusier siempre puede volver a aislar las figuras y montarlas de nuevo en otras composiciones, como elementos prefabricados.

A partir de 1940 la figura humana queda descompuesta en partes, en 'signos': "*L'oeuvre d'art est un jeu...La règle du jeu est faite de signes d'une intelligence suffisante*"¹⁷⁹. No pinta el retrato de un rostro, unos senos o unas manos, sino su signo. Cada parte del cuerpo o signo evoluciona independientemente de las otras por lo que un cuerpo puede dislocarse y volver a recomponerse con elementos que provienen de otros. La expresión la dará la composición global de la obra en cuyo arabesco el signo se integra. Explica Colin Rowe que esta capacidad de organizar una obra a partir de fragmentos de proyectos anteriores, no es exclusiva de la pintura. La Tourette, es mezcla de dos sistemas compositivos anteriores, Dominó en las celdas y Citrohan en la Iglesia.

Esta coherencia y precisión que observamos en la construcción de un cuadro está presente en la globalidad de su obra. Al final nos presentará como un todo coherente, en la que las partes no tienen sentido sino es con referencia a la totalidad. No se puede entender un "*Taureau*" sino conocemos a "*l'icône*", y no entenderemos el Pabellón Philips si además de los dos anteriores no conocemos a "*Ubu*", es decir, las formas acústicas de su pintura y escultura. En arquitectura sucede lo mismo. La Unité de Marsella consiste en una unidad de vivienda familiar que conserva los valores de vivienda individual, pero colocada en una colectividad (es como hablar de los elementos que componen un cuadro). Sin embargo no tiene sentido una Unité aislada sino es en el conjunto de 4 bloques más dos torres proyectados en 1951 bajo la regla de las "7V". De la misma manera un cuadro no tiene sentido si no es estudiado en el conjunto de una serie y esta serie a su vez debe mirarse con respecto a las que le preceden.

-Signos

'Je m'occupe des choses "saisissables". Je n'ai plus prise au delà. J'accepte les signes, je crois aux signes. Car ils sont l'expression des réalités vécues // ou l'évocation / évocation / de questions sans réponse //. Je m'arrête devant le symbole, devant la métaphysique = imagination, création valable en un temps et circonstances, objets et fétiches d'exploitation de l'homme, terre d'asile des évadés, évadeurs et évadables et des mythomanes".¹⁸⁰

El objeto de este trabajo no es hacer un análisis iconográfico, de descripción y clasificación de las imágenes, sino un estudio formal aplicando estrategias analíticas sobre lo que primariamente se ve y evitando referencias externas.¹⁸¹ Se trata más de analizar los motivos que no de identificarlos y en última instancia hacer una interpretación de estos valores 'simbólicos' que será más una síntesis iconológica (lo que significa en cada momento la utilización de unas determinadas figuras en el contexto de un tema) que no un análisis iconográfico. Con esto no hago más que responder al pensamiento de Le Corbusier en cuanto a que su "*recherche patiente*" fue una búsqueda de la forma Ideal, que con el tiempo se fue cargando de misticismo, de simbología, pero que en muy pocas ocasiones explicó el origen de alguno de estos signos.

A lo largo de la exposición veremos que hay unos motivos que se repiten a menudo. Entre el *Poème de l'angle droit* y *Entre-Deux*, Le Corbusier nos los muestra prácticamente todos, pero acompañados de un texto que sólo un 'iniciado' es capaz de descifrar. Voy a describirlos brevemente los más importantes para que este mundo simbólico utilizado por Le Corbusier no aparezca tan extraño a un lector no familiarizado con él.

"...des signes, est ce qui est a plus profond de moi. Je porte ces signes en moi. Les exprimer dans la noblesse des formes..."¹⁸²

En primer lugar siempre aparecen parejas de elementos opuestos. Por un lado serpiente, meandro, 'ochos', trenzas, luna, simbolizan el mundo de lo orgánico, lo subterráneo, la mujer, el instinto, la sensibilidad, la naturaleza, la carne. Por otro, fragmentos de figuras geométricas macladas, pentágonos, triángulos,¹⁸³ el cristal (figura más compleja que describe en *Entre-Deux*¹⁸⁴). Es el mundo de lo geométrico, el hombre, la razón, el intelecto, el espíritu.

A partir de 1928 utiliza los llamados "*Objets à réaction poétique*". Son objetos recogidos en la playa, el campo, capaces de desencadenar la emoción poética. Son guijarros, conchas, raíces, trozos de hueso:

"j'avais exposé des objets à réaction poétique: des fragments d'éléments

*naturels, des bouts de pierre, des fossiles, des morceaux de bois, de ces choses martyrisées par les éléments, ramassées au bord de l'eau, du lac, de la mer, et qui expriment des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc... et qui non seulement ont des qualités plastiques éminentes mais aussi un extraordinaire potentiel poétique."*¹⁸⁵

Le Corbusier estudia un objeto mucho tiempo para saber cuál es su signo. Es lo que sucede con la figura humana, que se descompone en 'signos', cabeza, senos y manos. Cada parte tiene una significación especial. Las manos, independientes a entrelazadas adoptan diferentes posturas según lo que está representando; es la mano que agarra para conocer y tomar: la mano es fuente de conocimiento y de existencia. Estos miembros pueden también encontrarse independientes, exentos de la referencia a un cuerpo en concreto, teniendo un significado dual. La mayoría de pinturas en las que aparecen figuras femeninas, su torso puede leerse a la vez como un rostro en el que los senos son los ojos y el ombligo la boca.¹⁸⁶ La mano, que simboliza aprendizaje, recepción a lo largo de toda su vida, al final se abre, emite. Hay mucho que recibir pero también mucho para transmitir: es la "main ouverte", superposición de mano y pájaro. Los rostros con frecuencia aparecen aislados, camuflados en otras figuras; algunos de ellos se identifican como autorretratos. Igual que en las fotografías de interiores de sus proyectos suele aparecer él como un elemento más o al menos aparece un elemento que le es característico (sombrero, pipa, gafas) en pintura también aparecen estos elementos y con frecuencia autorretratos. Es entonces que Le Corbusier actúa como mediador entre las fuerzas opuestas. El más conocido es la figura de un cuervo, utilizado en los últimos años. Pero desde muy temprano utiliza otros, como una piedra que tiene el aspecto de la máscara de un guerrero, aparecida en la página 15 del Poème¹⁸⁷ o una puerta abierta¹⁸⁸. El perfil característico de Le Corbusier llega a simplificarse mucho, como en la mancha roja de la página 7 del Poème, o en el gran perfil negro que ocupa la parte inferior de las pinturas de la serie "taureaux".

Existe un documento excepcional en que Le Corbusier describe los signos utilizados en las tapicerías de Chandigarh y su interacción con la policromía. Uno de los signos es la mano:

*"La main qui contient tant de lignes intérieures et tant de significations dans son pourtour, dans sa texture. Elle contient la personnalité de l'individu, ce qui veut dire que les choses les plus cachées, les plus secrètes, les plus subjectives, les plus insaisissables, peuvent être fort bien révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main."*¹⁸⁹

Le meandro de los ríos significa que la "course peut être parfois longue, très mouvementée, très déraisonnable. C'est le méandre des complications et des complexités".

El relámpago, el rayo, *"qui exprime l'instantané, l'éclatement, la rapidité "foudroyante", la lueur subite inattendue."*

Huellas de pies o trazos de pasos, *"symbole d'une presence, d'une direction, d'une marche ou d'un arrêt, et qui peuvent, par leur forme, révéler le caractère de la personne."*

Dos triángulos opuestos por la punta significan *"les deux idées affrontés l'une à l'autre, opposées, tel que se présente souvent un conflit. Ce même signe représente aussi deux bâtons croisés, signifiant le contrat et peut-être l'entente, tout en impliquant la présence de deux espaces."*

El árbol, *"symbole de perfection, les racines dans la terre, les branches qui s'élèvent en équilibre autour du tronc dans l'espace, les feuillages qui dessinent une silhouette caractéristique, les fruits à la saison, etc."*

El signo del equilibrio de los valores positivos y de los valores negativos, la función sinusoidal *"les événements au-dessus et les événements au-dessous et le point d'inflexion partage d'une zone positive et d'une zone negative. Zone du bien (au-dessus); zone du mal (au-dessous); zone de la germination (ou-dessous), zone de l'épanouissement (au-dessus)....et ainsi de suite"*

C. DEFORMACIÓN Y DESFIGURACIÓN

Es un procedimiento normal a partir de 1928 con la introducción de la figura humana en su pintura. Le Corbusier estudia cada parte del cuerpo humano como si de elementos independientes se tratara, produciendo deformaciones, contorsiones, distorsiones y mutilaciones de esos miembros, que se convierten en dramáticos medios de expresión. Las manos llegan a ser motivo de una serie de esculturas, en las que el cuerpo, desproporcionadamente pequeño respecto a ellas, se puede quitar, dejándolas exentas.

Uno de los ejemplos más claros de evolución de las figuras a partir de deformaciones es el nacimiento de la serie "Taureaux". Es el propio Le Corbusier quien lo explica:

"J'ai établi pour vous l'histoire des "Taureaux". Vous verrez comment les choses sont nées: d'un tableau de 1920 vertical et dont la photographie a été regardée horizontalement. Et de fil en aiguille, trente années après, l'esprit étant occupé à toute autre chose et très particulièrement par une utilité en matière de figures humaines de disposer d'un "bestiaire", sont nées des déformations

*successives*¹⁹⁰

D. "MARIAGE DES LIGNES".

Le Corbusier utiliza el recurso al "mariage des lignes" para obtener nuevas figuras a partir de la intersección de los perfiles de dos existentes. También la doble lectura positivo-negativa de estas figuras favorece la aparición de otras nuevas. En los Toros es donde se produce más claramente una dualidad entre los elementos que intervienen: un rostro femenino sobre la cabeza de un toro, sus senos que son a la vez el hocico de la bestia y los ojos de un pájaro, el cuerpo del toro que a la vez es el rostro de este pájaro, etc. El negativo de una figura, como es la forma de tienda que proviene de la serie Icône, es el positivo de otra, unos senos. En el caso de la serie Icône, el negativo dejado por los senos forma las manos entrelazadas de la mujer. Una sola línea es capaz de definir el positivo y el negativo de dos figuras que formalmente se oponen: los senos, en punta, frente a las manos, que forman una bolsa, un arabesco de dedos entrecruzados. Por tanto dos formas opuestas se nos presentan como una sola.

E. ROTACIÓN.

La rotación es un principio que tuvo para Le Corbusier un significado especial: recordemos su obsesión por resolver el problema de la rotación del ángulo recto dentro del doble cuadrado en el Modulor 2, la rotación de las puertas pivotantes de eje central, o la rotación de las partes de sus esculturas alrededor de ejes verticales. Las diferentes rotaciones utilizadas por Le Corbusier pueden ser clasificadas en dos tipos:

1. Alrededor de un eje perpendicular al plano del cuadro.

*"Essayer de regarder les images
à l'envers, ou tournez - les d' 1/4.
Vous découvrirez le jeu !" ¹⁹¹*

Es normal que las imágenes de proyectos publicadas en la Oeuvre Complète aparezcan giradas 1/4. Pinturas, dibujos o litografías con frecuencia aparecen invertidas. Incluso las imágenes de la bahía de Rio, rodadas por Le Corbusier en julio de 1936, aparecen giradas 90°. Parece que girar las imágenes era un procedimiento normal de trabajo de Le Corbusier: *"Mais parfois la toile (ou le contraplaqué) sont peints horizontalement sur le bras de*

deux fauteuils. Ou encore au sol".¹⁹² Pero el caso más claro del uso de este tipo de rotaciones lo explica en *L'Atelier de la Recherche Patiente*¹⁹³, en 1960, donde compone un croquis realizado en Bombay debajo del cuadro "*Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge*" girado 90 grados en sentido horario.¹⁹⁴ El croquis nace al mirar este óleo vertical en vez de horizontalmente. Esta pérdida de referencias gracias a los giros es importante, pues permite una rotación constante de las figuras, una espiral que en su arquitectura se convierte en una helicoide que ordena los elementos en una revolución ascendente por un eje vertical. En *Entre-Deux*, pone en duda la perspectiva clásica dibujando una mujer tumbada y escribiendo:

*"Lévitacion ou Perspective (science exacte)?
Espace, pesanteur, permanence immobile du mouvement."*

En efecto, según un sistema de representación clásico esta figura levitaría en el espacio, mientras que tal y como él lo entiende no. Pero esto ya introduce los giros de ejes paralelos al plano del cuadro:

2. Alrededor de un eje paralelo al plano del cuadro, ya sea un eje horizontal (abatimientos de plantas y alzados) o vertical (imágenes especulares).

"La perspective puriste est une formation et un déplacement de plans permettant d'accuser les caractères essentiels et invariants des corps; une perspective classique, exacte, donne une image déformée des corps et en altère plastiquement certaines propriétés essentielles.

*Perspective veut dire création d'espace virtuel. Le purisme admet comme un moyen constructif de premier ordre la sensation de profondeur qui est génératrice de la sensation d'espace sans lequel le volume est un vain mot. Le purisme se sert du volume, moyen éminemment plastique."*¹⁹⁵

De nuevo en *L'atelier de la Recherche Patiente*, pero un poco más adelante, realiza una interesante comparación: en pintura el perfil de las cosas revela el volumen. Al objeto lo vemos de cara, pero este perfil también revela el dorso. De la misma manera la invención arquitectónica dependerá de la planta y la sección:

"Il est de la nature de L-C d'exprimer la lumière et l'espace; c'est un trait de son caractère, c'est même une destinée qui lui est propre. Portant des lunettes dès l'âge de treize ans, il a pris l'habitude de s'approcher des objets qu'il dessine, d'aller, tout près, voir "comment c'est fait". Si bien, que le profil des choses devient pour lui le révélateur du volume. Les tableaux de L-C représentent des objets vus en face (par définition), mais qui ont un dos impliqué dans le profil. Côté architecture, ce trait de caractère aboutit à des conséquences, c'est-à-dire: le plan et la coupe implacables, exacts, supports complets de l'invention architecturale".¹⁹⁶

Si ahora observamos una cita en el manuscrito de la obra no publicada *L'Espace*

indicible: "L'architecture dépend du plan et de la coupe. Là est le jeu architectural: les combinaisons. La symphonie musicale: la diversité, la nuance, le silence, la douceur ou la clameur et la force".¹⁹⁷ Le Corbusier siempre presenta los objetos vistos de frente de manera que con la combinación de su planta y alzado abatidos y colocados paralelos al plano del cuadro siempre se obtienen las verdaderas dimensiones de la totalidad del objeto. Esta manera de representar, a partir de giros de eje horizontal o vertical está totalmente influida por su actividad de arquitecto y la mantiene en toda su obra pictórica. Este efecto de supremacía de la visión frontal pero con un segunda categoría de movimientos de rotación y revolución que permiten en un cuadro ver a la vez frente y perfil, y en un edificio planta y sección, es lo que Colin Rowe llama '*contrapposto arquitectónico*'. En *Vers une architecture* escribe sobre la villa Adriana: "*...el suelo que es un muro horizontal*".¹⁹⁸ Tomando esta cita Colin Rowe nos explica: "*si las paredes se convierten en suelos, las secciones se convierten en plantas; y cuando el edificio se convierte en un dado que se hecha sobre la mesa, se obtiene todo lo demás. Tiramos el dado: y cuando la fachada se convierte en alzado lateral, cuando la casa Domino se convierte en Citrohan, obligatoriamente tiene lugar una continua dislocación de significado y presentación*".¹⁹⁹

El edificio, igual que una pintura, pueden considerarse entidades que giran alrededor de ejes verticales y horizontales. La Tourette tiene un frente que a la vez es perfil. La pared del altar de Ronchamp se convierte en una bóveda celeste convirtiendo la marcha horizontal hacia el altar en una ascensión. Si a la fachada de la casa Cook, dividida en cuatro cuadrantes, la sometemos a una rotación de eje horizontal, obtenemos la planta; si la rotación es con eje vertical, tenemos la pared perpendicular a fachada y que pasando por la línea de pilares divide a la casa en dos, como si fuera una segunda fachada. Al observar la fachada podemos deducir la planta y la sección, al igual que en los rostros de Picasso se podía ver a la vez el frente y el perfil, rotación de eje vertical, o como en sus naturalezas muertas, en las que tanto la mesa y el suelo o los objetos y la pared de fondo han sido sometidos a una rotación de eje horizontal. En las pinturas de Le Corbusier frecuentemente tenemos que una línea de horizonte separa un plano horizontal abatido y visto en planta y sobre el que se colocan unos objetos de un plano vertical visto en alzado. La línea de horizonte hace de charnela.

Es normal en sus pinturas esa línea de horizonte que separa a la vez que un cielo y tierra, lo espiritual con lo terreno. De la misma manera en Chandigarh el agua actúa como espejo redoblando la fachada²⁰⁰: "*montre, par reflet, le double carré*". Obtiene el doble cuadrado origen del Modulor y la figura vuelve a estar equilibrada. En este caso tenemos un plano horizontal que nos relaciona real con figurado. Una fachada con su reflejo, que tiembla

y desaparece cuando no hay lluvia. El agua actúa como charnela, como línea de tierra que nos permite abatir un plano vertical y obtener otro.

En el *Poème de l'angle droit*, en el 'iconostase' este eje es vertical y es lo que permite un balance, un juego de oposiciones entre izquierda y derecha. La portada tiene la misma estructura del *iconostase*, pero invertida 180° y formada por las letras

LE
POÈME
DE
L'ANGLE
DROIT

Un eje vertical divide el día de la noche. En la siguiente página sucede lo mismo, la página de la izquierda, en negativo donde podemos leer: "POÈME DE L'ANG_EL DROIT" (una "L" se ha movido de su sitio). La de la derecha, en positivo, donde leemos correctamente "POÈME DE L'ANGLE DROIT". Esto nos da la clave para entender el poema, un eje vertical (en este caso la separación de las páginas) permite relacionar lo que está a la izquierda con lo que está a la derecha. Lo de la izquierda ('ANGEL DROIT' = Ivonne, el instinto) será antagónico y a la vez complementario de la derecha ('ANGLE DROIT', la razón) para que tenga lugar la creación de la obra.

"UBU"

"Ubu est un personnage grotesque de Jarry (la comédie d'Ubu commence par ce mot: Merdre.....", cela vous donne l'intention du style)." ¹

Durante cinco años que Europa está en guerra, Le Corbusier no puede construir. Las carencias de todo tipo, la angustia de la ocupación y el dolor de Ivonne se reflejan en las obras de este período. Pero a la vez se llena de esperanza e ilusión: convencido de que ha llegado el momento de aplicar sus ideas, se lanza a la búsqueda de una nueva arquitectura y urbanismo. Aprovecha la década de 1940 para realizar investigaciones espaciales a través del dibujo como no lo había hecho desde sus primeros años en París. Comienza la búsqueda de nuevas formas que no sólo se sitúan en el espacio, sino que además intentan crearlo. Estas formas las llamará "acoustiques" y el espacio así engendrado "Espace Indicible". Esta esperanza aparece en una cita del libro *New World of Space*:

*"Guerre !
Septembre 39*

First, there were to be eight months of "phony war". Then suddenly the hurricane ! The exodus ! Then four years of the slow dissolution of thought. No longer were there meat, milk, wine - no more vitamins. No longer were there canvases, nor colors to paint with. There were those who did everything to save thought and spirit... The new world will be infinitely newer than is imagined. City planning is a science disregarded by everyone. Architecture is waking up in all parts of the world. The synthesis of the major arts will be realized only in extremely new forms: the olds molds have cracked" ²

Podemos distinguir a lo largo de la década de 1940, hasta cuatro fases de desarrollo de sus investigaciones, correspondiéndose cada una de ellas a un cambio de técnica. La primera consiste en los dibujos y gouaches que realiza en Vezelay a fines de 1939 y en Ozón, en 1940, estudios hechos a partir de objetos recogidos de la naturaleza, raíces, yemas y guijarros. Las formas resultantes, a diferencia de lo que sucedía en la década de 1930, se transforman rápidamente perdiendo el contenido original. De estas metamorfosis, simples ejercicios con los que experimenta inconscientemente, surge un nuevo tipo de relaciones espaciales. Estos estudios nunca los realiza en pintura. El paso a la pintura significa haber encontrado un nuevo tema y por lo tanto el desarrollo consciente del mismo: "*La récompense pour celui qui sera livré à une longue préparation, est qu'il ne cherche plus sur la toile: il*

guerre!
Septembre
39

FIRST, there were to be eight months of "phony war." Then suddenly the hurricane! The exodus! Then four years of the slow dissolution of thought.

No longer were there meat, milk, wine—no more vitamins.

No longer were there canvases, nor colors to paint with.

There were those who did everything to save thought and spirit. . . .

The new world will be infinitely newer than is imagined.

City planning is a science disregarded by everyone.

Architecture is waking up in all parts of the world.

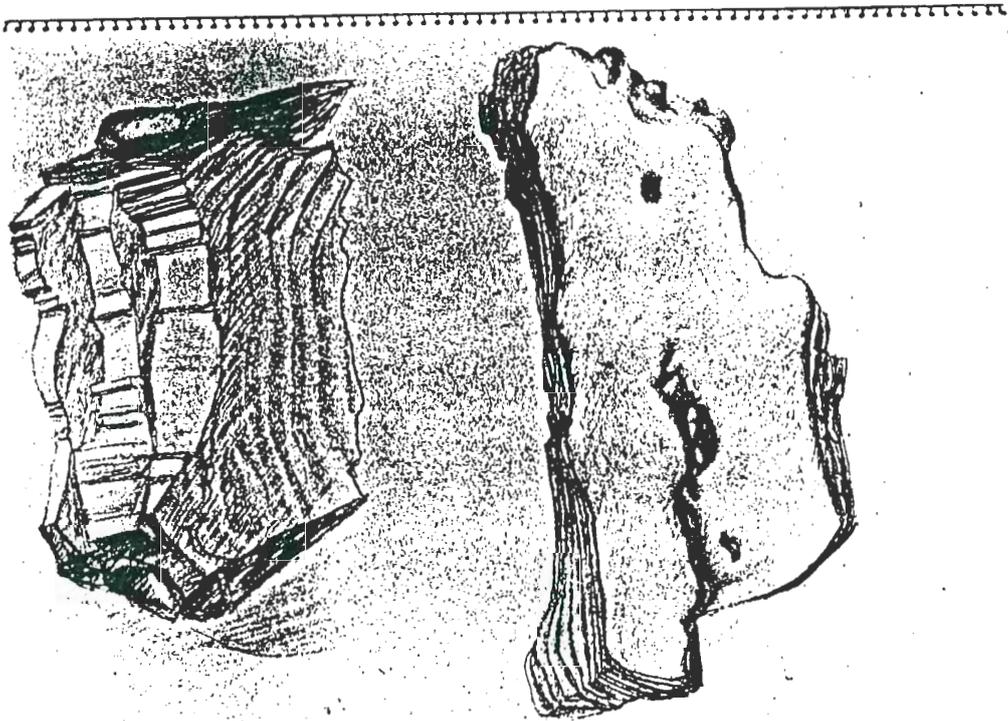
The synthesis of the major arts will be realized only in extremely new forms: the old molds have cracked!

exprime des idées acquises, il exécute".³ Es al volver a París en 1943 cuando sustituye el dibujo y gouache por la pintura, entrando en la segunda fase: a partir de las notas tomadas en Ozón y Vichy, realiza cuadros de pequeño formato donde continúa, con estudios volumétricos, su investigación sobre la capacidad de estas formas de generar espacio. En este momento es cuando llama 'conscientemente' "UBU" a una de las extrañas figuras que había estado dibujando en Ozon tres años atrás. Veremos en el capítulo dedicado a los Toros cómo sucede lo mismo: el nacimiento de la serie viene precedido por un período que Le Corbusier llama 'inconsciente' en el cual los dibujos producidos tienen un origen formal casual. Esto no es más que un método experimental, en el que una representación física inconsciente le sirve de estímulo para nuevas intuiciones que serán las que producirán la obra artística. En el caso que estamos tratando, en 1943, esta obra se llamará "Ubu". En 1952, "Taureau".

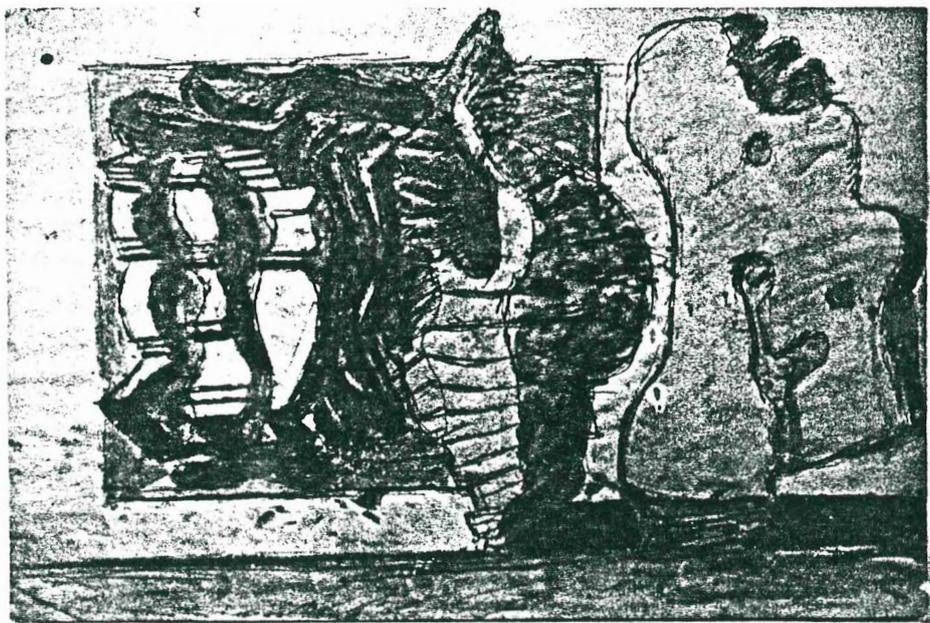
De igual manera que Ubu va precedido por unos antecedentes inconscientes, a partir de su aparición en 1943, surgen unas variantes de las cuales voy a destacar dos: Ubu-Totem en 1944 y Ubu-Panurge en 1946.

La tercera fase comienza en 1947 cuando Joseph Savina, ebanista bretón, transforma por vez primera uno de estos estudios en escultura. Es un paso intermedio hacia lo que será la aplicación de estas formas en arquitectura, cuarta y última fase. Existen diversos precedentes de este tipo de formas, siendo el más importante los bloques de Fort l'Empereur, en el plan Obús de Argel de 1931, pero no es hasta 1950 en que Le Corbusier se plantea conscientemente la aplicación de estos diez años de investigación espacial a un proyecto arquitectónico real: Ronchamp. La "acoustique plastique" y el "Espace Indicible" encuentran en esta obra su expresión y su mejor ejemplo.

En cada una de estas fases Le Corbusier trabaja una serie de formas que desarrolla en diferentes medios. La evolución es gradual y paralela, es decir, que en un mismo período aparecen varias formas 'acústicas' diferentes, lo que complica su clasificación y estudio. Sin embargo si observamos las pinturas de este período, exceptuando las que en realidad son estudios para esculturas, el único tema desarrollado como tal en este medio son los "Ubu". Por tanto podemos considerar que de las ocho diferentes series de dibujos hechos en Ozón, cinco de ellas son antecedentes 'inconscientes' de los Ubu que desarrolla entre 1943 y 1949, mientras que las tres restantes, "Bezebuth", "Le Bouvier" y "La Pyrénéenne" son antecedentes de los "Taureaux". Lo que se presta a confusión es que exceptuando "*Coupe de bois et coquillage*", las otras cuatro series son desarrolladas en escultura con posterioridad al 'nacimiento' de "Ubu", lo que podría hacer pensar erróneamente, que se tratan de series independientes. Es normal que recoja ideas plásticas anteriores y las transforme en escultura, pero cuando hace esto,



2 .Dibujo 5245. "Copeau de bois et écorce", 1930.



5737

3 .Dibujo 5731. "Coupe de bois et coquillage". Vezelay 1939.

es consciente que el tema pictórico es "Ubu", no las metamorfosis de Ozón.

A diferencia de lo que sucederá con "Icône" y "Taureaux", la pintura no es decisiva en la evolución de estas formas. Son formas con una fuerte 'voluntad espacial', cuya finalidad inconsciente era convertirse en esculturas, por lo que el estudio tanto de los dibujos de Ozón como de las pinturas de París viene condicionado por este nuevo medio, lo cual clarifica sustancialmente su clasificación. Para poder realizar el estudio de estas obras va a ser importante reconstruir las circunstancias en las que surgen así como la cronología de los principales hechos acaecidos en este oscuro período. La guerra, su huida a Ozón, el refugio en Vichy con sus ofertas de proyectos al régimen de Pétain, la vuelta a París con sus contactos con la Resistencia que le obligan a esconderse y los largos meses de aislamiento en New York, convierten a esta década en la más oscura de cuantas vamos a estudiar.

1. ANTECEDENTES INCONSCIENTES

1.1. Vezelay 1939

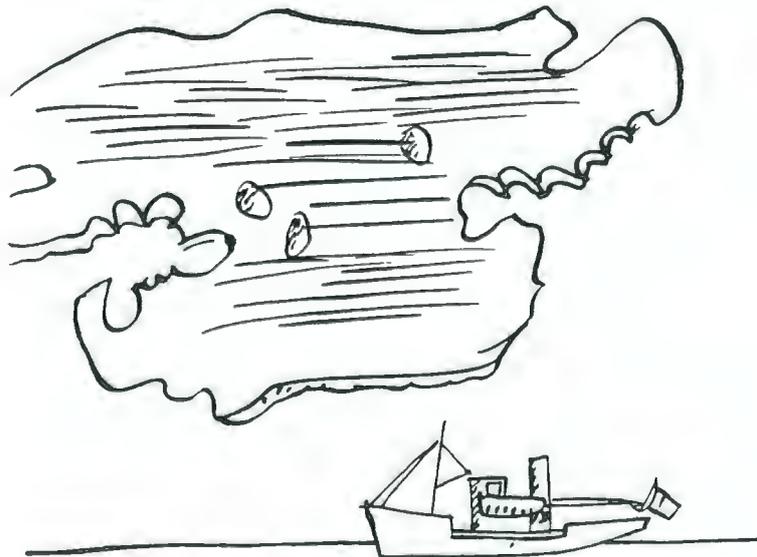
En septiembre de 1939 comienza la guerra. Le Corbusier realiza una estancia en Vézelay, en el hotel Cheval Blanc, entre los meses de septiembre y noviembre. Allí escribe el libro *"Sur les quatre routes"*.

En Vezelay continúa con los estudios iniciados años atrás sobre las posibilidades de combinar diversos elementos recogidos de la naturaleza. Recoge una composición de 1930, con *"objets à réaction poétique"*, un trozo de troco de árbol y una corteza⁴, a los que añade, en 1935, una caracola⁵. En 1939 continúa con una composición basada en el estudio realista de los tres elementos,⁶ investigando las posibilidades de combinar objetos recogidos de la naturaleza, sus contornos, las superposiciones, produciendo nuevas formas e ideas. El proceso suele ser siempre el mismo: primero toma apuntes del natural, en hojas de papel o en los sketchbooks, a lápiz o en color⁷. Seguidamente realiza estudios en color⁸ para pasar a blanco y negro⁹, estudiando cuidadosamente los perfiles, buscando la forma que mejor explique la figura:

"le dessin présente à première vue un graphisme très serré, sorte de veto opposé au laisser-aller, à la facilité - maîtrise de la forme par un trait précis et fin; l'utilisation d'objets définis aux contours nets, répertoire fixé d'avance afin de ne pas avoir de surprise dans l'expression mais simplement destiné à exprimer la sensibilité de l'espace dans l'arrangement des objets entre eux, leur 'symphonie', leurs distances et leur rapports, tel est le principe même du dessin"



4 .Pintura "Etude-coquillage". 1938?.



Comme tout devient étrange
et se transpose

puriste".

Nuevos estudios con gouache o acuarela producen transformaciones de los objetos, que ya vaciados de su contenido original, se estudian como formas autónomas que pueden adquirir cualquier nuevo significado.

En la primera versión de este tema, el dibujo 5731, aparece el trozo de madera a la derecha de la composición. Esta madera, que evoluciona en 1940 hasta convertirse en lo que en 1944 bautiza como Ubu, está redibujada en el *Poème de l'Angle droit*, en el capítulo C5: CHAIR. Esta figura, flotando como una nube por encima de un barco, va acompañada del siguiente texto: "*Comme tout devient étrange et se transpose*". Sin duda está refiriéndose a las numerosas metamorfosis, mutaciones de forma y significado que van sufriendo todos los objetos que observa en esta época. Realiza tres versiones en 1938¹⁰, 1942¹¹ y en 1949¹² del cuadro *Coupe de bois et coquillage* y en 1947 la escultura nº 6.

1.2. Ozón 1940

El despacho de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 35, rue de Sèvres cierra sus puertas el 11 de junio de 1940. El 14, al mismo tiempo que los alemanes entran en París, Le Corbusier, Ivonne y Pierre Jeanneret se refugian en una granja abandonada al pie de los Pirineos, en Ozón. Permanecen allí seis meses, donde Le Corbusier escribe dos libros: "*Destin de Paris*" y "*Les Maisons Murondins*" que aparecerán el año siguiente. Pierre Jeanneret abandona Ozón en diciembre para establecerse en Grenoble, donde se une a la Resistencia.

"War came, and defeat. No more colors or canvases at reasonable prices. And the victors considered our art "degenerated". I painted on small pieces of wood, sometimes about the size of your hand. And I thought that with that size to it was possible to aim at greatness and at ineffable space" ¹³

Ozón es un período tranquilo, al contrario de lo que pudiera parecer por la escasez producida por la guerra; "*pour entrer dans la lice après 6 mois bienfaisants*"¹⁴. Es durante estos seis meses que Le Corbusier realiza observaciones atentas de la naturaleza, dibujando, como ya hiciera doce años atrás, raíces, tallos, brotes, guijarros... También observa con interés los personajes y las escenas que se suceden a diario en el pueblo. Dibujar estos elementos es 'experimentar en los dedos el germen que los ha formado'. La forma no es gratuita, sino orgánica, forma de vida. No se limita a una reproducción realista: busca nuevas formas, inventando figuras extrañas, cuya finalidad es producir emoción poética¹⁵. Los primeros estudios de estas nuevas formas son series de gouaches sobre hojas de papel para escribir a



6. Dibujo 3904. "Bouvier". Ozón 1940



7. Dibujo 3374. "Bouvier". Ozón 1940

máquina:

"L'Automme 1940 je me suis trouvé peignant sur des feuilles de papier-machine, des inventions dont le dessin devenait de plus en plus impératif; classant les formes, les faisant rechercher un espace véritable. Je me trouvais pensant sculpture, sculpture polychrome."¹⁶

Estos primeros dibujos podemos clasificarlos en dos grandes grupos. El primero lo constituyen estudios de los personajes con los que convive en Ozón y de escenas cotidianas del pueblo; el segundo grupo son estudios de objetos recogidos en la naturaleza, pequeñas piedras, raíces y cortezas de árboles que combina, deforma y transforma, hasta convertirlos en seres extraños:

A. ESTUDIOS DE PERSONAJES.

El primer grupo lo constituyen dibujos que surgen de la observación de los personajes con los que convive en Ozón y de escenas cotidianas del pueblo: pinta a una pareja que pueden ser Pierre Jeanneret e Yvonne¹⁷, escenas de recolección¹⁸ y dos personajes que por el número de dibujos que realiza de ellos podemos considerarlos como series: "le bouvier" y "la pyrénéenne".

a.1. "Le bouvier".

De un labrador y una junta de bueyes surge la tercera serie, "*le bouvier*", también antecedente de los Toros. Los primeros dibujos de julio de 1940¹⁹, representan originalmente un campesino con una güadaña junto a un buey de labor visto de espaldas que tal vez da vueltas a la rueda de un molino. Las figuras se van deformando y finalmente el buey ocupa una relevante posición central, marcando un eje. Simétricamente, las otras dos figuras: la rueda y el campesino, ahora deformadas hasta el punto de parecer la primera un muro curvo y el segundo una figura compacta, como un guerrero del que sólo se distingue el rostro. Se podría leer en esta composición un primer antecedente lejano de la planta de Ronchamp, el muro norte a la izquierda y los muros curvos que forman los lucernarios a sur, a la derecha.

a.2. "La pyrénéenne".

Segundo de los personajes importantes dibujados en Ozón, "*La Pyrénéenne*", es una figura femenina que originalmente es una campesina cuyo rostro recuerda a Yvonne, pero que rápidamente se va deformando, apareciendo unos extraños signos 'acústicos' que finalmente se convierten en cuernos, por lo que también puede leerse como un antecedente



4 6 3 8

8 .Dibujo 4638. "Belzébuth". Ozón 1940



4 6 3 2

9 .Dibujo 4632. "Belzébuth". Ozón 1940

de los Toros. Unos setenta dibujos nos ofrecen la evolución completa de esta figura. Sin embargo, al tratarse de una figura femenina, la estudiaremos con más detalle en el capítulo "Icône"

B. ESTUDIOS DE OBJETOS RECOGIDOS EN LA NATURALEZA

Este segundo grupo a su vez es divisible en seis series: cinco serán antecedentes 'inconscientes' de lo que en 1943 llamará "Ubu", y cuatro de ellas serán desarrolladas en diferentes esculturas a partir de 1947. El sexto es llamado "Belzebuth",²⁰ antecedente de los Toros que desarrollará a partir de 1952.

b.1. "Belzebuth".

Nacido al combinar una raíz y un guijarro, su metamorfosis es un antecedente de la futura serie "Taureaux"; es la figura que finalmente ocupa el primer cuadrante del nuevo mural del Pabellón Suizo en 1948²¹. En 1955, utiliza este motivo en *Le Poème de l'Angle Droit*²² para darnos la clave de lo que está sucediendo en Ozón, durante la guerra. Los objetos se agrupan, deforman y adquieren un nuevo significado. Pero a diferencia de la etapa Purista, ahora adquieren una dimensión mitológica. En la página 76 dibuja los elementos originales, una cepa muerta y un guijarro. En la 77 la construcción resultante de su ensamblaje:

*"Belzébut,
Qui est donc en définitive
Belzébut?"*

*Les éléments d'une vision se
ressemblent. La clef est une
souche de bois mort et un galet
ramassés tous les deux dans un
chemin creux des Pyrénées. Des
boeuf de labour passaient
tout le jour devant ma fenêtre.*

*A force d'être dessiné et redessiné
le boeuf-de galet et de racine
devint taureau
Pour doter de flair sa force
le voici chien éveillé".²³*

En unas notas escritas en la primera página del libro de Henri Focillon, *La vie des formes*, Le Corbusier recuerda esta metamorfosis como '*souche de bois-boeuf-chien*'. Finalmente esta figura le recuerda a su perro "Pinceau".



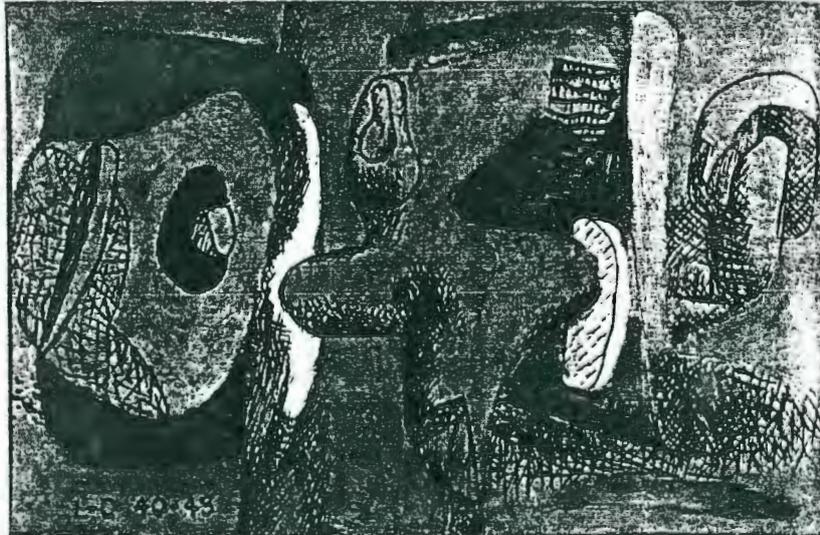
2826

10 .Dibujo 2826. Galet

P 43.06 | 1943-40

| Silex et bois. Ozon

22 | 33.3 | FLC | 25 | 4



11 .Pintura "Silex et bois". 1943.

-Antecedentes de "Ubu":

b.2. *Silex et Bois*.

Los primeros dibujos realizados en este período son reproducciones realistas de cortezas de troco de árbol²⁴, brotes o yemas²⁵, agrupaciones de cortezas y piedras o guijarros²⁶, y agrupaciones de troncos, cortezas, piedras y prismas²⁷. En una ocasión Le Corbusier contó a Savina el sentido de recoger estos objetos:

"Le Corbusier avait chez lui toute une collection de bouts de bois, racines, cailloux, etc., ramassés aux hasards de promenades, quelques fois, il en prenait un, relevait ses lunettes sur son front d'un geste familier, pour regarder de plus près car il avait un oeil qu'il avait presque perdu en faisant de la gravure dans sa jeunesse, et me disait: "Regardez cela. Savina, regardez ces lignes, si ce n'est pas beau : ce caillou m'a servi de thème pour toute une série de tableaux".²⁸

Una de estas agrupaciones servirá de modelo a la pintura *Silex et Bois*²⁹, de 1943 y es uno de los ejemplos más claros sobre el proceso de metamorfosis a que Le Corbusier somete los elementos, en este caso un trozo de madera y una piedra silex. La piedra tiene rasgos de un rostro humano, con dos grandes ojos. El trozo de madera parece un cuerpo con dos brazos. Dibuja originalmente un gouache de la piedra aislada³⁰ y seguidamente la combina con el trozo de madera, resultando, en posición vertical, una figura antropomórfica, a pesar de que Le Corbusier escribe que "no debía ser una Naturaleza Muerta y tampoco un hombre". Como es normal sintetiza la forma en un dibujo a tinta³¹ y finalmente, en 1943, realiza una pintura: *Silex et Bois*. Se trata de "una forma que se aleja de lo plano para explicar el pleno volumen según las exigencias del espíritu". Estas formas a partir de 1947 deberían conducir a una escultura policroma. El 30 de agosto realiza un croquis³² para Savina con indicaciones, con el objeto de convertirlo en escultura: "A est un galet, b= partie enlevée, c= un élément ajouté, d= est comme un receptacle de A, e est le corps, f et g comme des bras, m et n sont des repoussoirs: m= creux, n =plan courbé, r est un trou noir, g est un support qu'il faut bien définir...". Esta escultura nunca llega a realizarse.

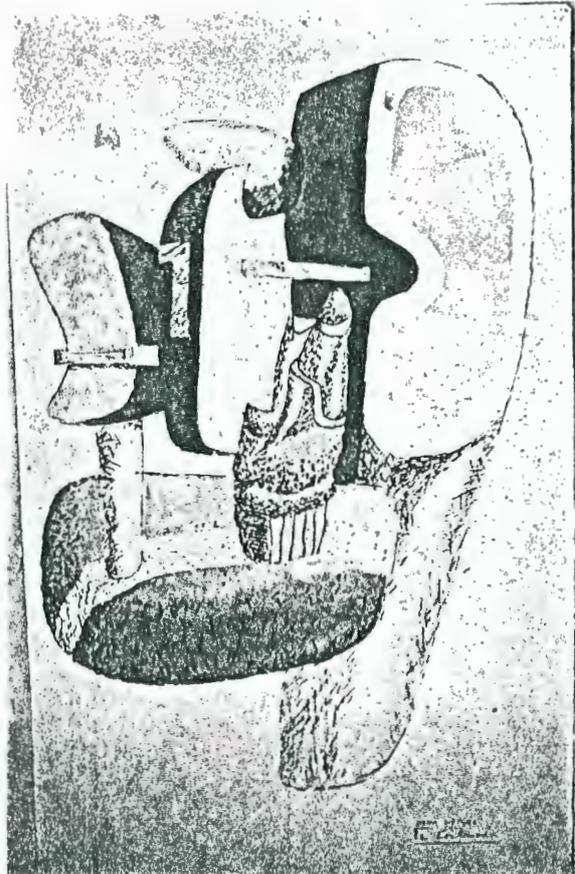
b.3. Dibujos 1185, 1186, 2329, 2812, 3034, 3035, 4281³³.

Realizados entre septiembre y octubre de 1940, es un agrupamiento de cinco formas, una de ellas sirve de base. La figura central originalmente es una cara femenina, pero evoluciona hasta quedar tan sólo el volumen y una especie de ojo y nariz. Estos estudios son el origen de las pinturas *Ozón*³⁴, 1943 y *Projet pour une sculpture*³⁵, 1946 y de la escultura n° 4, *Ozón Opus I*, 1947, primera de la serie y origen real de la colaboración entre Le Corbusier



1 1 8 5

12 .Dibujo 1185. Ozón septiembre 1940.



2 3 2 9

13 .Dibujo 2329. Ozón octubre 1940



P 143.03 1943

Ozon

138 117 FLC 17

14 .Pintura "Ozon". 1943.



15 .Escultura n. 4 "Ozon Opus I", 1947.



3047

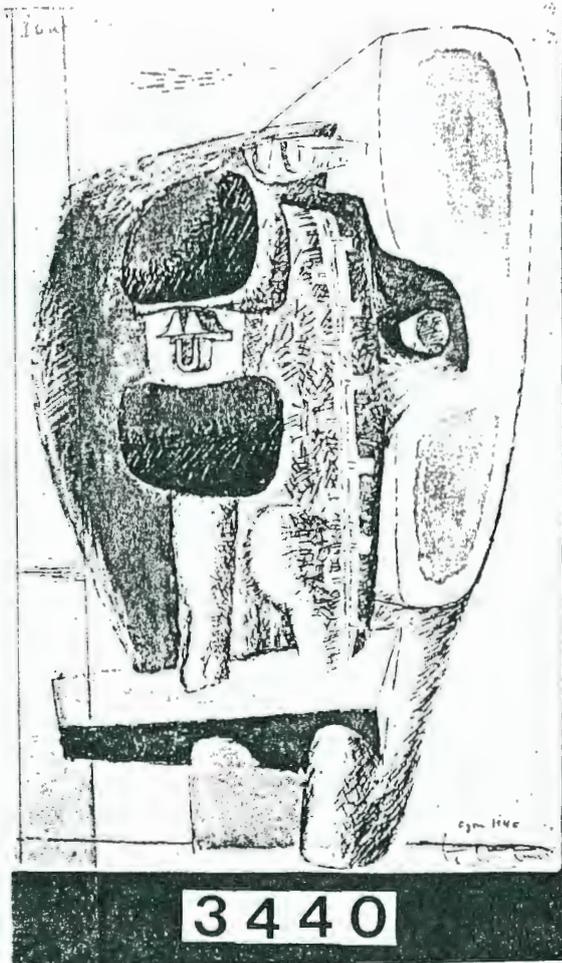
16 .Dibujo 3047. Ozón octubre 1940.



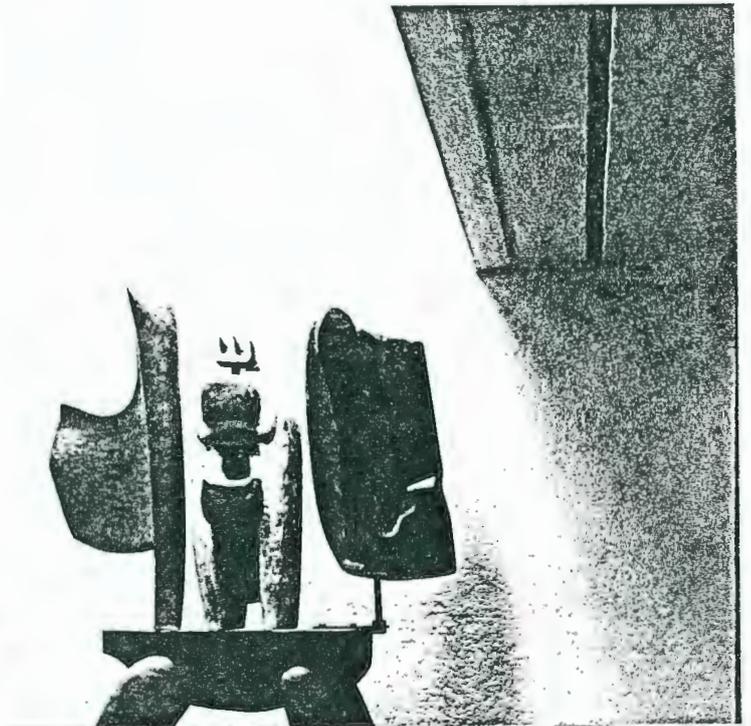
17 .Pintura "Etude (pour Ozon)". 1944.



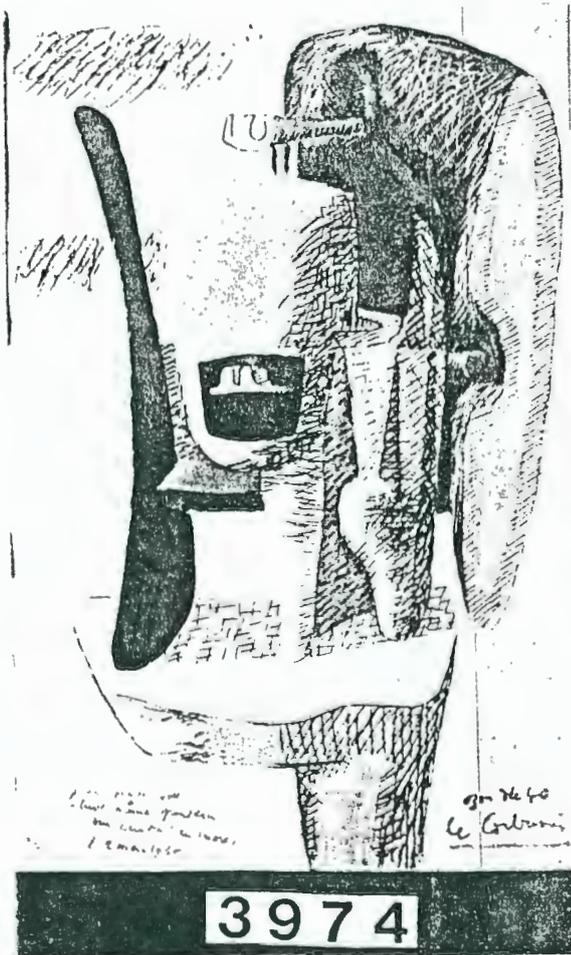
18 .Escultura n. 5 "Ubu", 1947.



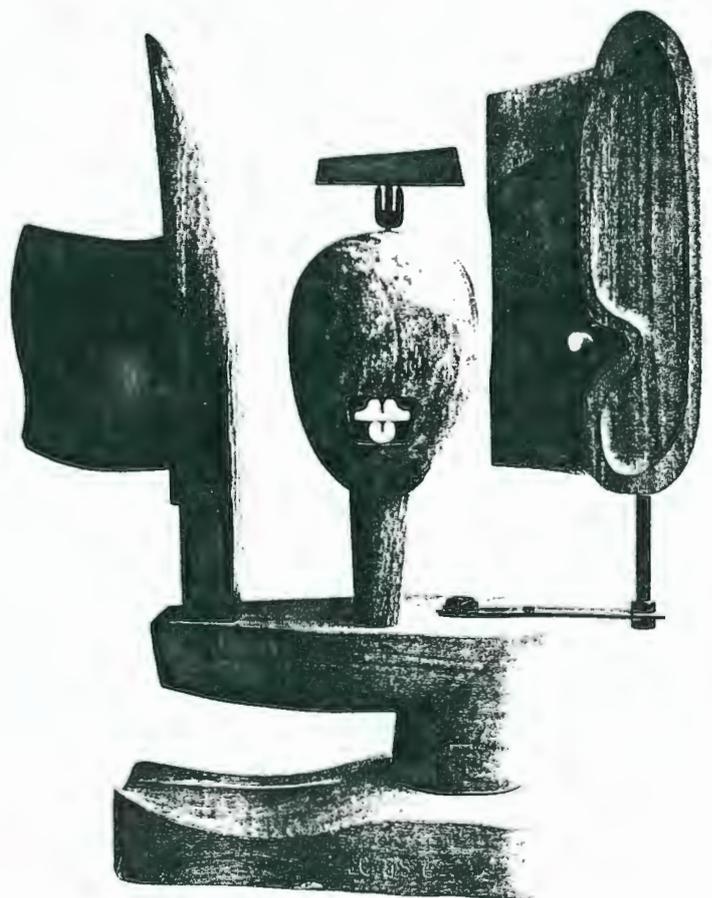
19. Dibujo 3440. Ozón 1940



20. Escultura n. 24. "Ozon II", 1962.



21. Dibujo 3974. Ozón diciembre 1940



22. Escultura n. 25. "Ozon III", 1962.

y Savina, y la n° 27 en 1963.

b.4. Dibujos 1179, 3047, 3052³⁶

Son preparatorios de la pintura *Etude (pour Ozon?)*,³⁷ 1944 y de la escultura n° 5, *Ubu* 1947. Casi con los mismos elementos que la anterior serie, también aparece un elemento humano, una mano, que va estilizándose y acaba transformándose en algo alargado, como una hoja de palma. El elemento de la derecha lo llama "*grande oreille*"³⁸. Es interesante ver la foto de esta escultura que Le Corbusier publica en la *Oeuvre Complète*³⁹: La posición en perfil de las formas "acústicas", sus tangencias con respecto al margen de la foto, como si las formas estuvieran virtualmente encerradas en un marco (es algo que en las últimas esculturas veremos) y la eliminación respecto a la versión definitiva de una parte de la escultura.

b.5. Los dibujos n° 3057 y 3440⁴⁰, con una agrupación de elementos ya conocida: una gran "oreja" a la derecha, una forma curva equilibrando por la izquierda, y en el centro una extraña figura, sobre la que aparece un elemento que encontraremos de nuevo en 1954 transformado en la gran gárgola de la cubierta de Ronchamp. Será el antecedente de las esculturas n° 18 *Ozon II*, 1957 y la n° 24, *Ozon II*, 1962

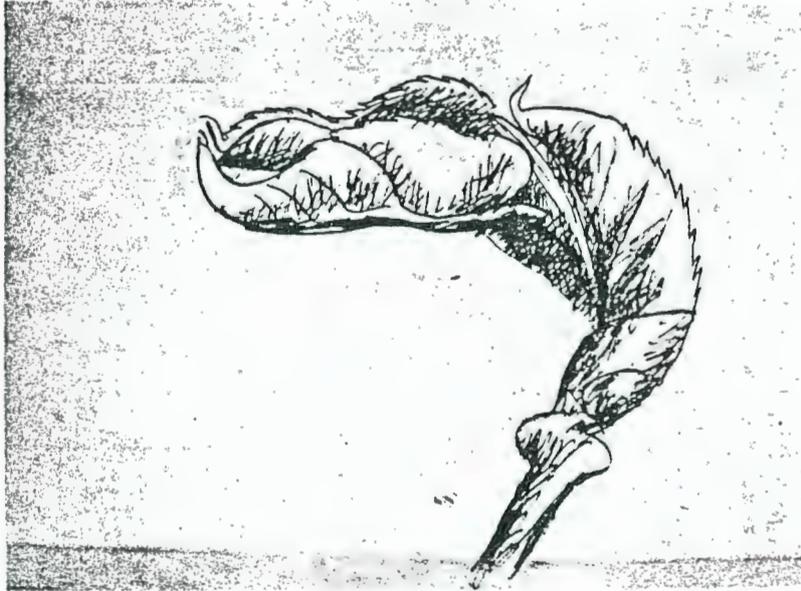
b.6. El dibujo n° 3974, realizado en diciembre de 1940, los mismos elementos que el anterior, pero con la figura central mucho más sintética, puede recordar a una cabeza humana. En 1962 realiza dos esculturas basadas en este dibujo: la n° 25, *Ozón III* y la n° 29, *Ozón*.

1.3. Vichy, 1941

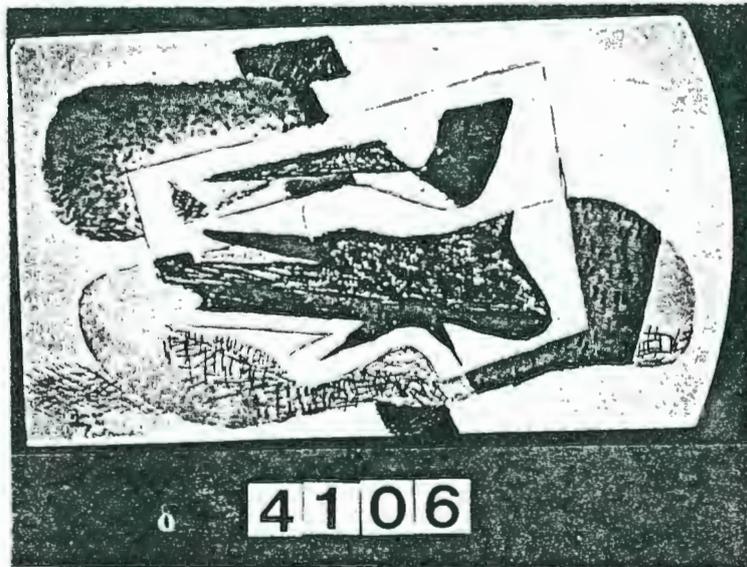
Marcel Peyrouton, ministro del Interior, invita a Le Corbusier a ir a Vichy, para colaborar en la reconstrucción. El 15 de enero de 1941 se instala en Vichy, donde permanece hasta noviembre de 1942. Allí comienza sus primeros estudios sobre el Modulor.

En el mes de julio escribe junto a François de Pierrefeu "*La Maison des hommes*". En el capítulo VI, dedicado a los constructores, unas imágenes con texto se pueden leer paralelamente al texto general del capítulo, siempre en la página de la derecha, aparece en la primera un brote de un castaño:

"Au printemps le bourgeon de marronnier éclate. Il contient tout un cycle: la fleur et sa fécondation, les fruits futurs et les feuilles qui les protégeront.



23 .Dibujo 2781. Bourgeon



24 .Dibujo 4106. Agrupación de troncos, piedras, corteza. Ozón 1940-Vichy 1941



25 .Dibujo 4564. Agrupación de troncos, piedras, corteza. Vichy 1941



P. 431/04 1943

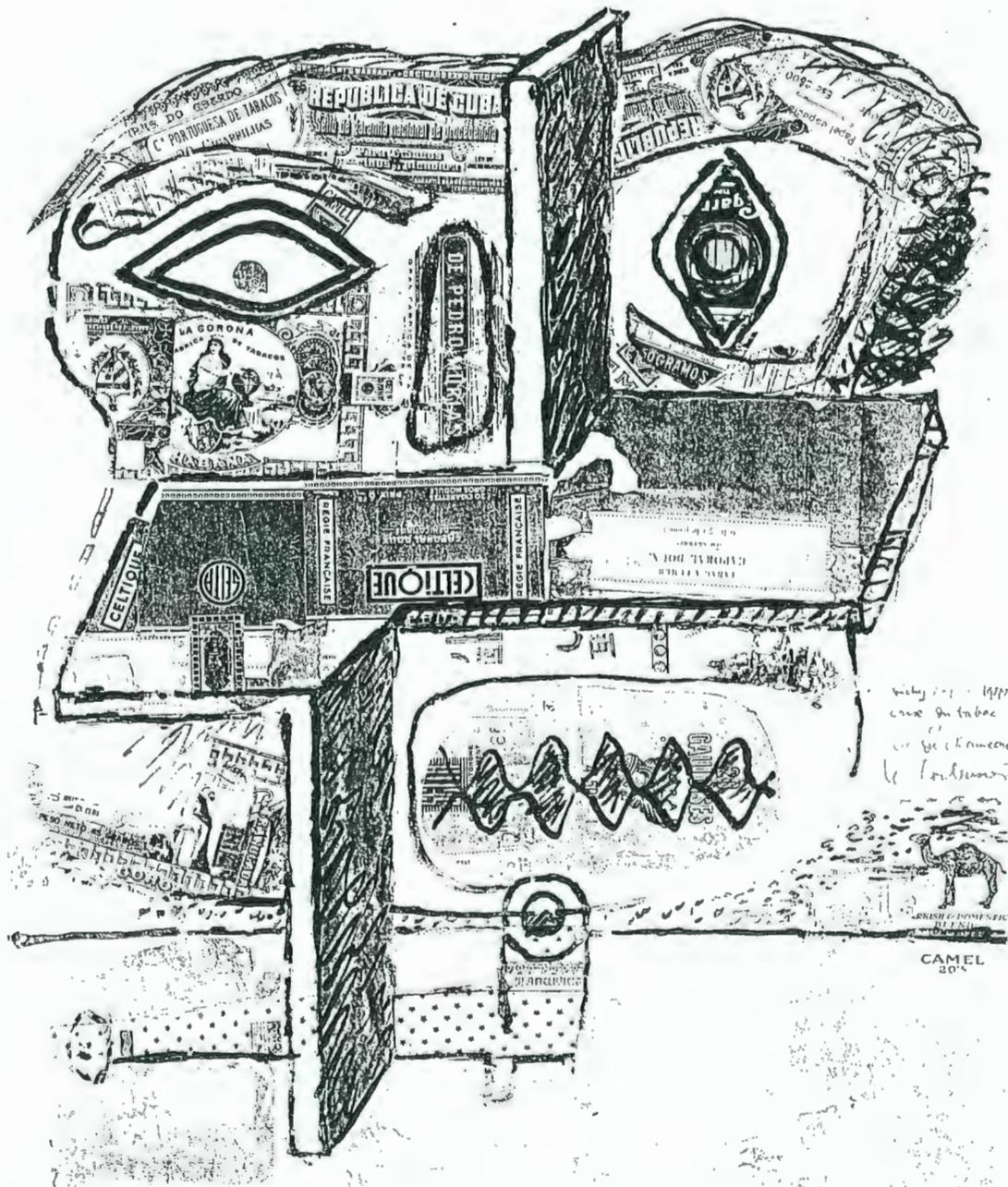
Cirque vertical

40 5/125 H.C. 1943

26 .Pintura "Cirque vertical". 1943.



27 ."Poème de l'angle droit": 125



28 .Papier collé "Crise du tabac et vie de chameau. Vichy 20.01.42.

Grande leçon d'exactitude dans la prévision, d'éloquence dans la forme, de fantasia dans la diversité!".

En la siguiente página aparecen dos imágenes de la Acrópolis:

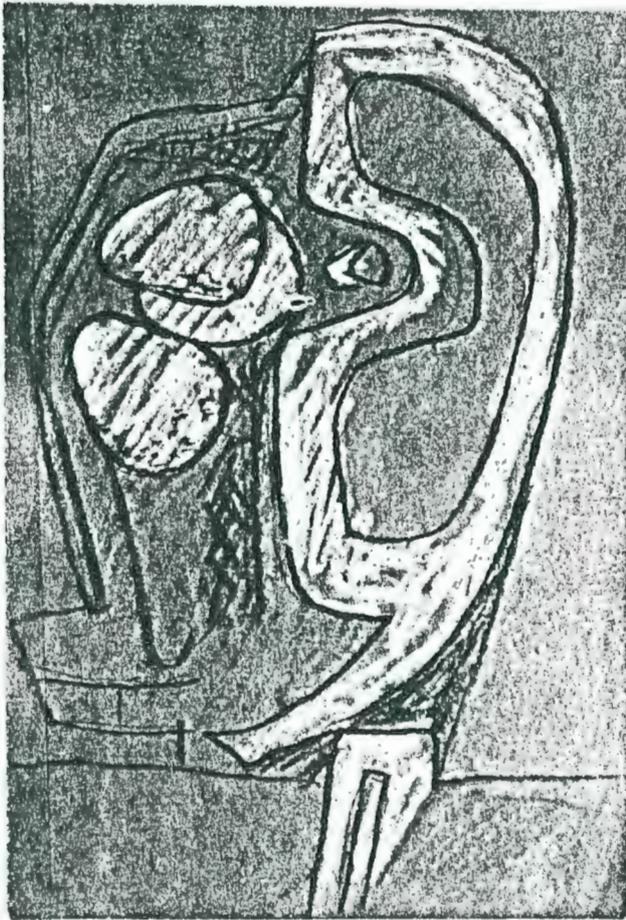
*"Sur l'Acropole d'Athènes, l'ordonnateur a placé les temples, véritables résonateurs des monts d'alentour.
Il avait pris ses racines plastiques dans l'humble gîte des hommes.
Mais son art lui avait fait discerner l'esprit des lignes qui devaient fondre en un tout la création naturelle et la création humaine".*

A continuación, el plan Obús de Argel:

*"Des règlements édilitaires, à odeur de bureaux, ont fait de la ville une simple croûte collée au sol.
Un jour poussant l'autre, la ville escalade ses collines, enfermant la vie dans d'étroites fissures.
Le modeleur de villes, l'ordonnateur, s'emparera, lui, de tout le paysage et de toute la topographie. Il déterminera les volumes bâtis.
Il les distribuera sur le sol de la ville. Il dotera le terrain d'un statut par lequel sa volonté, au cours des ans, s'imposera aux manifestations architecturales."⁴¹*

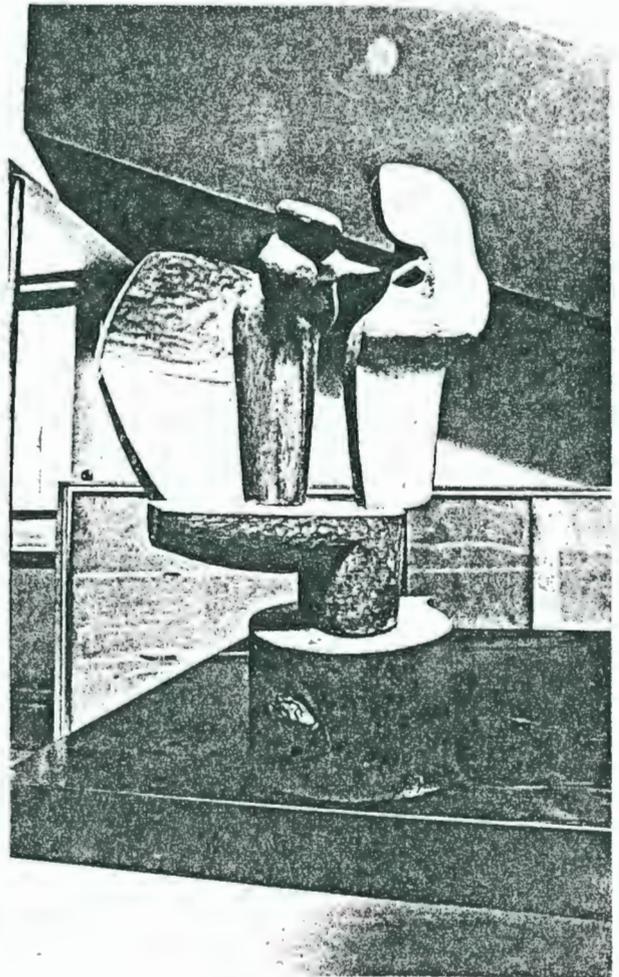
Con estas tres láminas Le Corbusier resume las preocupaciones del momento: en Ozón, en 1940 ha estado observando y dibujando elementos de la naturaleza; ahora nos enseña un brote castaño y explica cómo es la obra plástica que ha surgido de estas investigaciones: "exactitud en la previsión, elocuencia en la forma, fantasía en la diversidad". La obra arquitectónica que surge a partir de estas formas está asociada a su entorno. Habla de la Acrópolis, primer ejemplo de acústica arquitectónica: "el ordenador ha situado los templos, ecos auténticos de los montes que hay alrededor...fundiría en un todo, creación natural y la creación humana". Finalmente un ejemplo, un proyecto de Le Corbusier concebido doce años atrás: el Plan Obús de Argel. El arquitecto, como modelador de ciudades, como ordenador, "se apoderará de todo el paisaje y de toda la topografía. Determinará los volúmenes edificados y los distribuirá en el terreno de la ciudad".

En este período realiza pocos dibujos y ninguna pintura. Es una época de penurias de todo tipo, reflejadas en 1942 en el papier collé *"Crise du tabac et vie de chameau"*. Tan sólo algunos estudios de mujeres, un dibujo preparatorio de la escultura Ozon Op. I⁴², el estudio de una yema⁴³ y una metamorfosis interesante: la agrupación de troncos, piedras, corteza y prismas realizada en Ozón, queda transformada en la cabeza de un caballo maclada con restos de la anterior composición⁴⁴. Estos restos se transforman en 1943 en un rostro humano, que maclado con la cabeza del caballo forma uno de los temas conocidos de la iconografía corbuseriana: lo encontramos en la pintura *Menace* 1938 y en las dedicadas al mundo del



2833

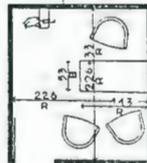
29 .Dibujo 2833



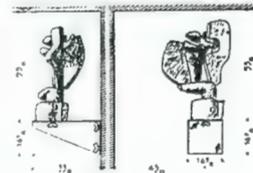
30 .Escultura n. 3. "Ozon 1940", 1947



Vue



Plan



La sculpture



31 .Escultura n. 3 en el despacho personal de L-C en 35, r. de Sèvres.

circo: *Femmes au cheval*, 1936, *Cirque horizontal*, 1942, *Cirque Vertical New-York*, de 1943 y en *Cheval de Cirque*, 1944. Volveremos más tarde sobre estas pinturas al hablar de Ronchamp.

2. NACIMIENTO 'CONSCIENTE' PRIMERA PINTURA UBU.⁴⁵ París, 1943.

Vuelve a París a finales de 1942, desilusionado por la suma de errores cometidos en Vichy. Abre de nuevo el taller de rue de Sèvres. Buscado por la policía, deberá trabajar clandestinamente durante dos años, presidiendo todas las reuniones de trabajo del Ascoral y desarrollando el Modulor durante la ocupación. Le Corbusier sobrevive vendiendo algunas telas: *"C'est la peinture qui m'aura aidé à survivre pendant cette occupation. La Roche et quelques autres m'ont acheté des toiles"*.⁴⁶ En agosto de 1944 los aliados liberan París y el atelier de rue de Sèvres reabre oficialmente sus puertas.

Es en el momento de su vuelta a París cuando Le Corbusier vuelve a pintar, pues aparece un nuevo tema como consecuencia de las investigaciones hechas desde 1939 en Vezelay, Ozón y Vichy. El mismo relata cómo llama 'conscientemente' UBU a una de las extrañas figuras que había estado dibujando años atrás. A partir de 1942 pinta sucesivas versiones llamadas *Ubu I*, *Ubu II*...⁴⁷, hasta 1949 en que pinta el último: *Le grand Ubu*:

"Le dénommé Ubu I^{er}, le débutant d'une série née, sans aucune préméditation, de la défaite de 1940 et baptisée en 44 seulement : les Ubu I^{er}, Ubu deux, Ubu trois, et ainsi de suite. Mon subconscient avait certainement repéré la présence, dans l'atmosphère de ces années étranges, de figures morales ou physiques particulièrement impérieuses et sujettes à se proposer, à s'imposer; on en discernait un peu partout aux rouages de notre société convulsée. Mon intention n'avait jamais été de les rencontrer, voire de les démasquer. Je poursuivais même une autre démarche: avec des cailloux, des bouts de bois, éléments mis en composition, je cherchais à faire naître le sentiment poétique; ce ne devait pas être une nature morte, et non plus un homme. Ce fut un être au dessus de la vie, quelque chose d'un peu tabou, mais non exotique, un objet médium pour mettre en rapport avec les lointains de la sensation et de la sensibilité pour ouvrir l'espace. J'ai, sans pretention, mais dans le sentiment de la responsabilité des actes de peindre, ressenti ou subi la pression des possibilités plastiques et lyriques: les proportions ou nombre, l'activité des couleurs, la symbolique des formes et des lignes, la possibilité toujours latente de hausser le diapason au-delà des faits divers. Des dieux rôdent autour de nous et tiennent boutique et, au prix du simple effort personnel, ils livrent aux hommes les grandes choses de l'esprit, de la vertu, du mystère, du paradis et de l'enfer. Ils sont prêts à nous tendre la main et l'oeuvre peinte arrachée au niveau du terre à terre est en possibilité d'atteindre une altitude valable.

Cette préoccupation et cette disposition de l'esprit ouvrent les voies aux



32 .Pintura "Sculpture orange", 1944.

|P |49.05 |1949

|Sculpture orange (Ubu 40 44)

100 81 FLC 233

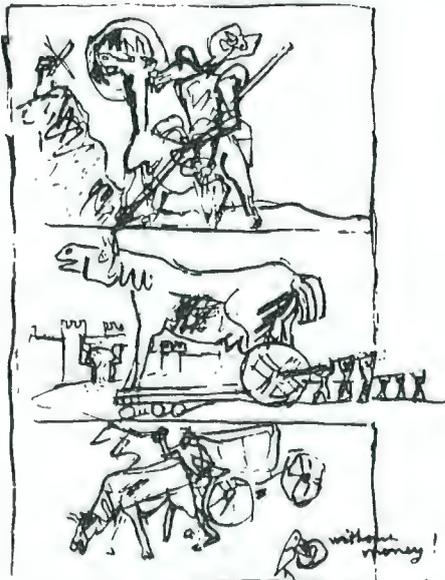


33 .Pintura "Le grand Ubu", 1949.

P |49.05 |1949

|Le grand Ubu

|162 |130 |FLC |156 |



il fait de battre contre ses moulins!
 il fait renverser Trieg ...
 il fait un cheval de frise
 6 contre 53 , Bon Courage! vote. LUC

34 .Litografia "Don Quijote", 1953.



35 .Pintura "Deux personnages debout",

P |

|Deux personnages debout

28.5 17 FLC 183 /

*faits plastiques en prise directe avec l'espace et capables peut-être de conduire à l'indicible. De là une forme qui s'éloigne de l'à-plat pour exprimer le volume et poru aboutir (quand tout est fini du débat intuition-contrôle qui dure pendant tout le temps de la fabrication de l'oeuvre), à une espèce de plastique peinte selon les exigences de la toile (deux dimensions) mais exprimant le plein volume selon les exigences de l'esprit. Et c'est l'apparition d'une statuaire polychrome apte à manifester sa puissance sous la modeste forme d'un objet à tenir dans la main comme aussi sous celle d'un monument dressé dans le ciel ou agissant sur les éléments d'une architecture combinée pour en recevoir les bienfaits'*⁴⁸

Ubu es el tema del que Le Corbusier realiza más dibujos y pinturas, abarcando el período 1940 a 1949.⁴⁹ Este ser resultante, de aspecto grotesco, se compone al igual que el resto de los estudios que hemos visto del mismo período, de tres elementos. Esto a veces no es evidente pues los dibujos los muestran superpuestos, pero si observamos los pequeños croquis que de estas figuras Le Corbusier envía a su colaborador Savina para la realización de esculturas, veremos plantas y secciones en las que se identifican claramente los diferentes elementos. El elemento central, el más característico, es como un gran hocico. Un "ojo" situado en la concavidad de la oreja le da un cierto aspecto humano.

"Des tableaux furent peints à Paris, dès 1940, qui étaient de la sculpture en puissance; plusieurs sous la rubrique: les "Ubu" (la scène internationale était pleine d'Ubus...)." ⁵⁰

Le Grand Ubu, en 1949, es la última pintura en la que claramente se sugiere volumen. En la siguiente década, la serie predominante "Taureaux" se caracterizará por la utilización de grandes superficies planas de color que se sitúan en el espacio. Parece como si la escultura liberara a la pintura de la representación clásica del espacio lo cual le permite volver a la superficie, siendo la escultura la receptora de las tres dimensiones. La serie "Ubu" provocó la colaboración de Le Corbusier con Joseph Savina a partir de 1947, convirtiéndose en el primer tema escultórico: la escultura nº 3, "Ozón 1940-47". Le Corbusier la conservará en su pequeño despacho personal en el atelier de 35, rue de Sèvres. Tanto en el libro del Modulor como en la *Oeuvre Complète*⁵¹ la muestra orgulloso sobre su pedestal y comenta: "*Ce genre de sculpture rentre dans ce que j'appelle la plastique acoustique, c'est-à-dire des formes qui émettent et qui écoutent*"⁵².

La relación con Savina es la primera colaboración externa en obra plástica.

, a la que seguirán la de Pierre Baudouin con los tapices en 1949 y Jean Martin con esmaltes en 1952. Además de esculturas, entre 1947 y 1965 continúa la investigación de "formas acústicas" en diversos medios, entre los que destacan las litografías y los grabados. En 1953, la litografía Don Quijote nos muestra a este personaje de Cervantes con la cabeza formada



P 129, 12 | 1929

Composition, Figure d'homme

B1 | 100 | FLC | 171 | V

36 .Pintura "Composition. Figure d'homme", 1929.

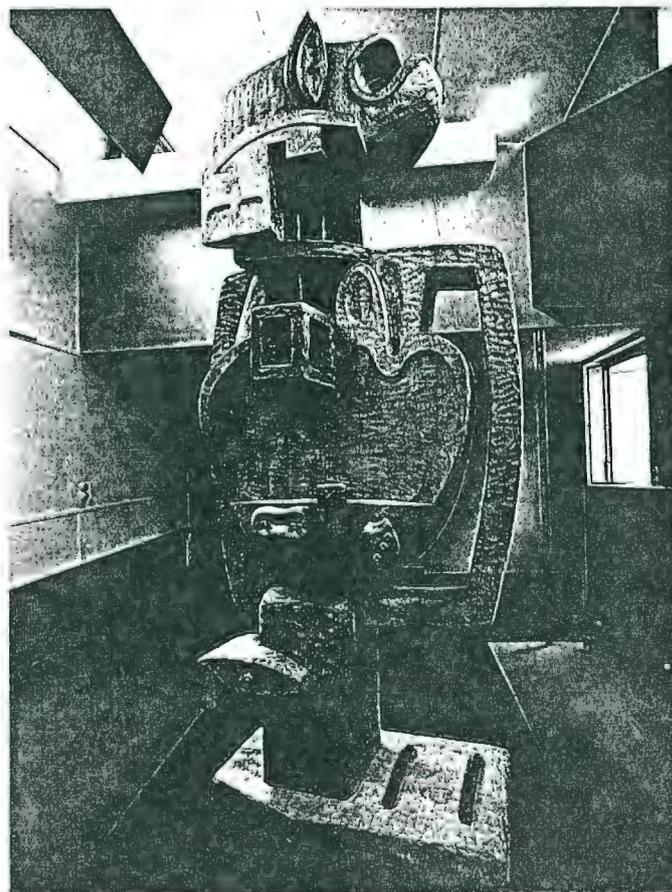


P 144, 02 | 1944-29

Ubu (Totem)

140 | 27 | FLC | 69 | V

37 .Pintura "Ubu (Totem) 1944.



38 .Escultura n. 8 "Totem", 1950.

por la figura de un Ubu. Escribe:

*"Il faut se battre contre les moulins !
Il faut renverser Troie...
il faut être cheval de fiacre
tous le jours!
6 octobre 53, Bon courage ! votre L-C".*

La pintura *Deux personnages debout*⁵³ ilustra esta escena y en 1957, nos la explica en el texto con el que concluye la litografía "Entre-Deux":

*"...cette main dont la paume auverte livre passage à l'éclatement d'un
bourgeon '1 UBU, cet UBU, ces UBUS qui m'ont occupé pendant la dernière
guerre, avant, pendant et après, de leur présence, hilares, parfois providentielle
- oeil de crabe ou de homard menton de don Quichotte (mon gran ami).
Une telle apparition n'enlève nulle foi a qui entreprend.
J'ai signé avec un corbeau et daté:
Roquebrune-Cap-Martin
1 et 2 janvier 57."*

3. UBU-TOTEM.

Una de las formas acústicas derivadas de Ubu y desarrolladas en este período es Totem. Se trata del abatimiento vertical de una mesa sobre la que ha colocado figuras puristas, compuestas alrededor de un eje vertical, cuyo final es la cabeza de un hombre. Originalmente es una pintura de 1929⁵⁴. Realiza otra versión para Gropius en 1943⁵⁵. Estas dos obras sin embargo no tienen volumen. Es en el dibujo 2836, realizado en Vézelay en 1942, cuando se plantea por vez primera un estudio espacial de la figura. Sobre este dibujo escribe en 1955: "*projet inconscient de sculptures pour Totem*"⁵⁶; y en 1946, en l'Espace Indicible:

*"réclame horizon des terres ou murailles d'architecture. Horizon infini où
vont s'enfoncer les ondes irradiées, murailles d'architecture disposés pour faire
écho, pour rendre vivant ce phénomène acoustique temps-espace"*⁵⁷

En 1944, pinta una versión⁵⁸ en la que anota: "*Sculpture en puissance*". En junio de 1948, un alzado y una sección enviadas a Savina⁵⁹ explican claramente el paso de pintura a escultura. En 1950, una escultura llamada Totem⁶⁰ da forma tridimensional a esta composición. Sobre esta escultura escribe Savina: "*Corbu m'avait dit un jour: ne pensez vous pas que vous pourriez tirer de ça une sculpture charpentée comme un navire? 'Le Totem' était le fruit de la combinaison de trois tableaux, la partie supérieure un verre à col renversé*".⁶¹ Es un momento en que Le Corbusier está traduciendo formas e ideas de un medio a otro. En



6034

39 .Dibujo 6034. Cargo Vernon S. Hood, Enero 1946



40 .Escultura n. 7. 1947.

este caso pinturas Puristas y antropomórficas de los '20 en una escultura de madera de 1950. Algunas "palabras pictóricas" de su repertorio, que permiten lecturas simultáneas, son reconocibles. En la cima podemos distinguir una máscara o rostro con una mueca, la transformación de un motivo temprano de una botella. Por debajo de esto un "cuello" hecho de elementos arquitectónicos y una media-sección que se lee simultáneamente como un corazón, espalda o oreja; es una forma acústica. En este collage converge, a través de su violento contraste, la sensualidad y lo conflictivo de su última obra⁶².

Collage de diversos elementos formando tres partes, monumentalidad, aspecto rudo, primitivo, "charpentée comme un navire"...No es extraño que en la exposición *Le Corbusier* del Musée National d'Art Moderne de París, en 1953, encontramos la escultura "Totem" apoyada en el segundo receptáculo dedicado a la Unité de Marsella⁶³. En el *Poème de l'angle Droit* este rostro mirando hacia arriba aparece en la primera página de sección C3, la casilla central dedicada a Ivonne, donde se reproduce la pintura *Femme et Coquillage*. Veremos en el próximo capítulo cómo este rostro se podrá indentificar con la caracola y a su vez con un autorretrato de Le Corbusier invertido 180°, lo que introduce todo un sistema de rotaciones que es característico de su obra.

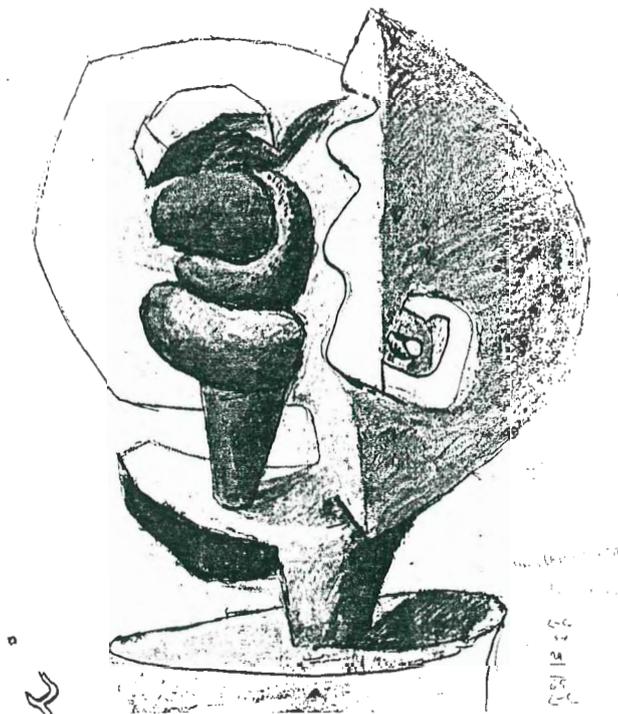
4. UBU-PANURGE.⁶⁴ New York, 1946-47.

A mediados de diciembre de 1945 Le Corbusier embarca hacia New York, a la cabeza de una misión oficial del gobierno francés, encargada de redactar un informe sobre la arquitectura y la evolución de los métodos de construcción en los Estados Unidos desde 1939. En el Liberty-Ship "Vernon S. Hood" continua con los estudios, ya definitivos sobre el Modulor. El 10 de enero de 1946 desembarca en New York y conoce al escultor Constantino Nivola. En febrero de 1946 regresa a París. El primero de mayo, habiendo sido designado por el gobierno como delegado de francia en la comisión de cinco miembros encargada de encontrar un emplazamiento para la sede de la Naciones Unidas, vuelve a New York, donde permanece siete meses, hasta diciembre de 1946. El 25 de enero de 1947 vuelve a New York, como miembro de una comisión de 10 expertos para el estudio del edificio. Permanece allí hasta finales de junio.

En la segunda visita que realiza en 1946 Le Corbusier profundiza su amistad con Nivola. Es el propio escultor quien relata cómo fue su encuentro y cuales fueron las actividades de Le Corbusier en la ciudad: "Encontrándose Le Corbusier lejos de su despacho de arquitectura, de su estudio de pintor y de su mesa de ensayista, y teniendo poca fluidez con el idioma



41 .Escultura n. 42 "Panurge", 1964.



42 .Acuarela "Ubu-Corbu", 1965.

inglés, Le Corbusier estaba a menudo solo en New York. El estaba además solo porque su manera de administrar el tiempo era en efecto bastante contraria a la imagen del hombre eficiente que se le atribuía. En realidad era un hombre del siglo pasado: cuando tenía una cita, incluso cuando era con varios días de antelación, él se sentía ocupado: "*I'm busy*", diría él "*I'm not here for anyone*". Es verdad que durante estos parentesis de prácticamente desempleo él nunca desperdició su tiempo. De hecho, fue durante estos períodos cuando su creatividad se desarrollaba en total libertad, su "*direct research toward the poetry in the heart of man*".

El estudio de Nivola en 8th Street se convierte en el refugio de Le Corbusier. Allí desarrolla ejercicios sobre croquis del pasado, incluso dibujos de su juventud: "*...his suitcase would be loaded more with sketches from his past, even drawings from his youth, than with clothes*"⁶⁵. Estos dibujos abarcan un amplio período, desde *Violin, Book, Bottles, and Pile of Plates*, de 1920⁶⁶, hasta los últimos estudios de formas orgánicas realizados en Ozón en 1940. A partir de todos estos dibujos Le Corbusier trabaja en New York los años 1946 y 47 sobre dos series: "Icône" y "Formes Acoustiques"⁶⁷. Las primeras serán comentadas en el próximo capítulo. De las segundas voy a extraer dos tipos principales que voy a agrupar bajo el nombre de Ubu-Panurge, pues en realidad es una variante del tema Ubu surgido de su colaboración con Nivola en New York.

A. 1946, New York.

En 1946 realiza una pintura⁶⁸ a partir de un dibujo de Ozon de 1940⁶⁹. En realidad es un Ubu, en el que la gran "oreja" tiene un aspecto mucho más antropomorfo. En el estudio de Nivola realiza dos estudios más: el dibujo n° 6034, en enero de 1946 y el n° 6036, en octubre de 1947. Este mismo año aparece la primera escultura de esta serie, la n° 7, que además es la primera en la que los elementos fijos o móviles, están colocados dentro de un marco. Estos estudios dan origen en 1964 a tres esculturas de una nueva serie "Panurge": 41, 42 y 42 bis.

En 1961 graba en litografías 5 composiciones que se reúnen bajo el título de "Série Panurge". Escribe el siguiente texto del porqué a adoptado el nombre de Panurge:

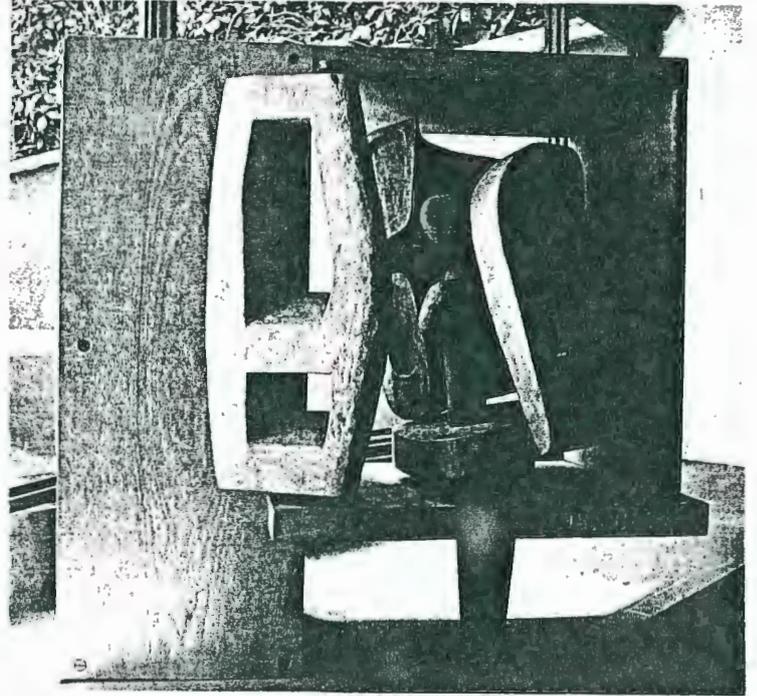
*"...bon Pantagruel" **

** Le livre...ce livre du plus solide langage est toujours sous ma main, quelque part avec ses compagnons Don Quichotte et Ulysse entre les trois continents unis par la mer. Ce livre de la quinte essence en total contact humain esprit, corps, santé....c'est pourquoi, en ces jours d'août 61, Panurge était "UBU" et il pantinisait!*



Fragment (Nivola)

43 .Pintura mural en casa Nivola, Long Island, USA 1951.



44 .Escultura n. 26 "Panurge II", 1962



45 .Escultura n. 40, "Panurge", 1964

Le Corbusier adopta en esta época a menudo el seudónimo de Père Corbu, tal vez haciendo alusión al personaje de Jarry, Père Ubu. En una acuarela de la serie Panurge, tal vez la última sobre este tema realizada en enero de 1965, escribe: "*un Ubu-Corbu*".⁷⁰

B. 1950, Long Island.

El 30 de septiembre de 1950⁷¹ Le Corbusier realiza una estancia en la casa de Nivola en Springs, Long Island, donde ejecuta dos pinturas murales y aprende una nueva técnica: escultura utilizando la arena de molde. Las dos pinturas murales corresponden a una versión del cuadro *Alma Río* de 1949 y un *Ubu*, uno de los últimos que pinta⁷². Este Ubu tiene un elemento añadido, una puerta abierta. Lo llamará Ubu-Panurge. Realiza en 1962 tres esculturas a partir de este mural; las llamará Panurge II: n^{os} 23, 26 y 28. Se caracterizan, igual que la n^o 7, por tener los elementos enmarcados. Esta idea de caja o ventana dentro de la cual se colocan unos elementos, ya vimos en la introducción cómo la desarrolla a lo largo de toda su carrera arquitectónica. En 1964, la escultura n^o 40, llamada Panurge presenta los mismos elementos que las esculturas Panurge II pero sin la ventana que los enmarcaba.

C. Otros.

La gran cantidad de dibujos que se lleva a New York provoca que Le Corbusier trabaje sobre diferentes series que no se relacionan con Panurge:

-La pintura *Abstraction*, febrero 1947,⁷³ y los dibujos n^{os} 6033 de enero 1946 y n^o 2827, de 1947, pertenecen al tema Ubu de 1943.

-El pastel *Acoustic Forms*, de 1946, pertenece a la serie de dibujos desarrollados en Ozon y es preparación de la escultura n^o 4, Ozon Opu: I, de 1947. Este dibujo, igual que sucedía con "le bouvier", prácticamente contiene todas las formas de la planta de Ronchamp

-El gouache del mismo título de 1947, es un estudio tardío de la pintura *Silex et Bois*, de 1943, resultado de recoger en Ozón en 1940 guijarros y pequeñas raíces.

Los estudios que realiza en New York sobre formas acústicas son los últimos que realiza sobre papel antes de pasar a la escultura.



46 .Pastel "Acoustic Forms", New York, 1946

5. ESCULTURAS ACÚSTICAS. Paris 1947.

En 1936, en la comunicación a la reunión Volta en Roma, Le Corbusier pronuncia las primeras palabras referentes a una escultura acústica. Con ellas está anunciando la escultura y arquitectura que surgirán a partir de 1947:

"Autour de l'édifice, dedans l'édifice, il est des lieux précis, lieux mathématiques, qui intègrent l'ensemble et qui sont des tribunes d'où la voix d'un discours trouvera son écho tout autour. Tels sont les lieux de la statuaire. Et ce ne sera ni métope, ni tympan, ni porche. C'est beaucoup plus subtil et précis. C'est un lieu qui est comme le foyer d'une parabole ou d'une ellipse, comme l'endroit exact où se recoupent les plans différents qui composent le paysage architectural. Lieux porte-voix, porte-parole, haut-parleurs"

Este sentimiento de ecos, resonancias, consonancias provocó que algunos artistas crearan la 'escultura al día', pues defendían que así se incorporaba más al sitio, a todo el paisaje, a toda la habitación.

"Ces lieux mathématiques sont l'intégrale même de l'architecture des temps nouveaux, dont la loi essentielle est d'être des organismes palpitants, exacts, efficaces, simples, harmonieux, à effluves lointains, à ondes irradiantes. On devine bien que l'aventure de cette statuaire est inédite encore et que du neuf en surgira."

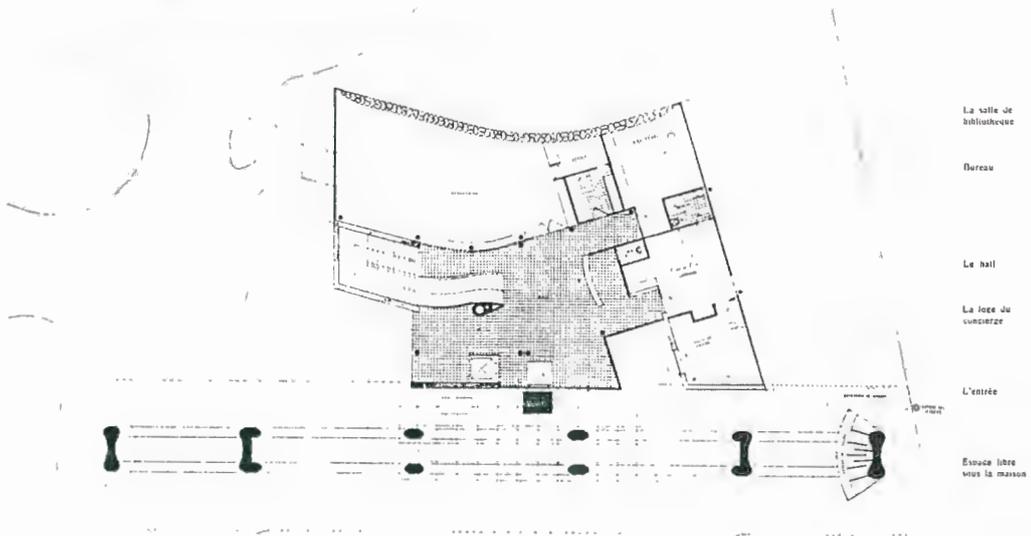
Cuando regresa de New York, en 1947, Joseph Savina, ebanista bretón que conoce a Le Corbusier desde 1935, le sugiere la posibilidad de esculpir algunos de sus cuadros. Comienza una colaboración que duraría hasta 1965:

"Un hasard de la vie lui fait rencontrer un ébéniste breton, revenu des camps de prisonniers d'Allemagne. Ce garçon désire sculpter les tableaux de Le Corbusier! Une collaboration amicale commence à ce moment-là, et petit à petit des recherches sculpturales sur bois, polychromé ou non, se précisent, dont la prétention est nulle, sinon que de manifester une certaine plasticité dirigée plus particulièrement vers l'architecture - une espèce de sculpture "de nature acoustique", c'est-à-dire projetant au loin l'effet de ses formes, et par retour, recevant la pression des espaces environnants".⁷⁴

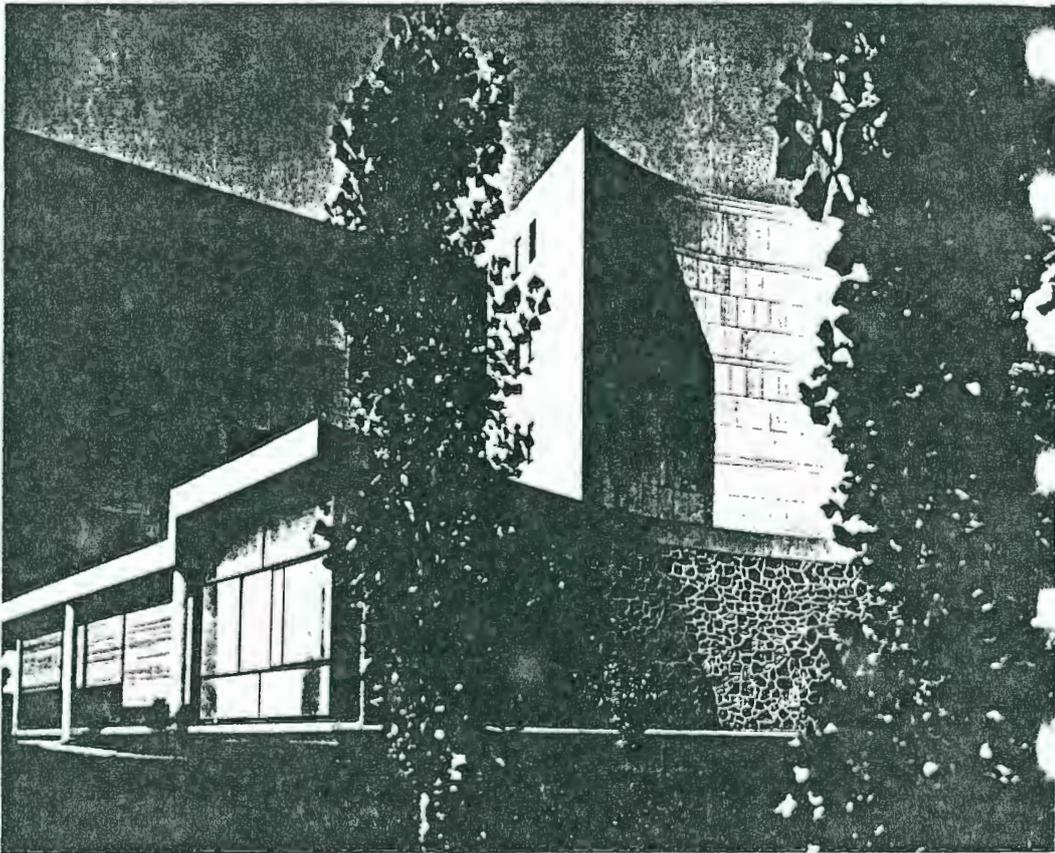
Estas esculturas, que nunca quiso vender, son verdaderas obras experimentales de la búsqueda de un nuevo espacio. En una carta dirigida a Savina el 19 de mayo de 1948 escribe: *"Je suis sûr que nous sommes sur une piste héroïque de sculpture conduisant à la grande architecture".⁷⁵* Al igual que toda su pintura, las esculturas se "construyen", son obras extraordinariamente precisas. Savina nos cuenta que Le Corbusier no admitía jamás el "más o menos", "polir et repolir le travail", decía él. *"Ce que j' admirais chez lui, c'est que rien n'était laissé au hasard, le moindre détail était pensé, précis, c'est pourquoi ses oeuvres sont si*

PAVILLON SUISSE, PARIS 1930-32

CU 2704 PLAN DU REZ DE CHAUSSEE



47 .Planta baja del Pabellón Suizo, Paris 1930-32.



48 .Muro curvo fachada norte del Pabellón Suizo.

fortes"⁷⁶. Las esculturas son móviles y desmontables: "Celles-ci (sculptures) apportent dans l'événement plastique contemporaine certaines notions nouvelles d'équilibre. Elles sont mobiles en diverses de leurs parties. Elles sont démontables parfois; elles peuvent répandre, en plusieurs éléments, dans un appartement..."⁷⁷.

El 18 de mayo de 1950 escribe a Savina:

"L'évolution de l'époque conduit vers une synthèse des arts. La sculpture est la première à prendre rang devant la peinture qui flotte et bat de l'aile.

Je crois la sculpture très proche de rejoindre l'architecture dans des bâtiments. A Marseille, sans un sous de crédit il y a des témoignages:

1° les pilotis qui sont oeuvre sculpturale

2° la toiture qui, avec le paysage, est prodigieuse: tour des ascenseurs et réservoirs, cheminées de ventilation, salle de culture physique, rampe, escalier, bains de soleil. C'est triomphant

3° les bonshommes (planches détournées et arêtes arrondies) sortis du coffrage dans le béton (glorification du modular)

4° des claustras ciment plâtre et verre de couleurs dans le hall

5° une plastique de 5 m. de long (couchée) en feuilles de laiton battues sur lattes de bois et noyaux de plâtre..."⁷⁸

Al mismo tiempo que desarrolla las primeras esculturas, escribe en 1946 el artículo "L'espace indicible". Es lo que anuncia la futura expresión de estas ideas a través de la arquitectura. En el número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1948 muestra una fotografía de la parte posterior de la escultura n° 5, *Ubu 1947*, y anota:

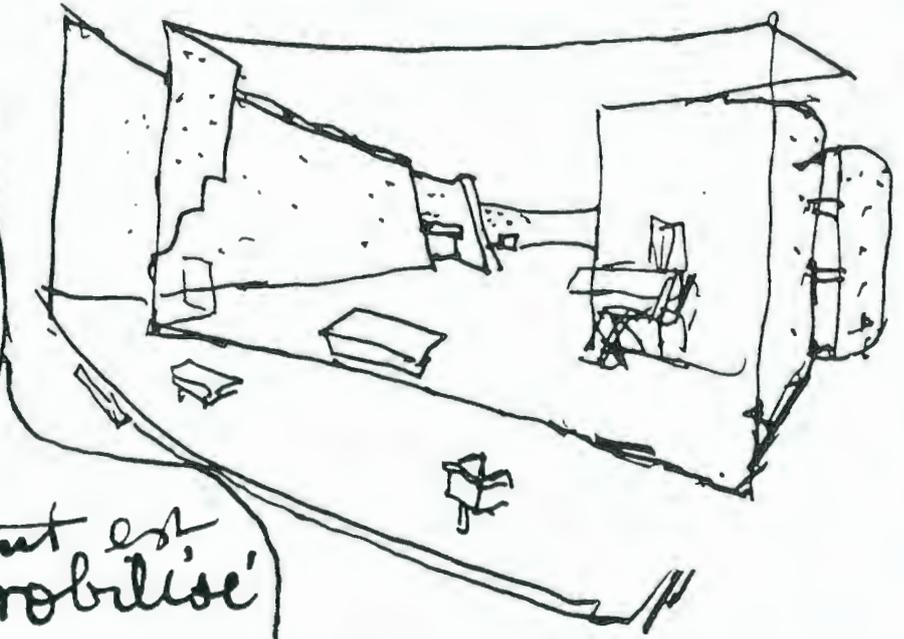
"Recherche de sculpture destinée à l'architecture, pouvant prendre de petites ou de très grandes dimensions, et se prêtant éventuellement à une exécution en ciment coulé dans des coffrages de bois et revêtue de mosaïques ou autres matières colorées, sculpture impliquant tout particulièrement l'espace: émission, réception..."

Como nota a pie de página establece un paralelismo con formas arquitectónicas. Es una cita importante, pues es la única ocasión en que relaciona claramente las obras en la que se puede detectar la presencia de elementos "acústicos":

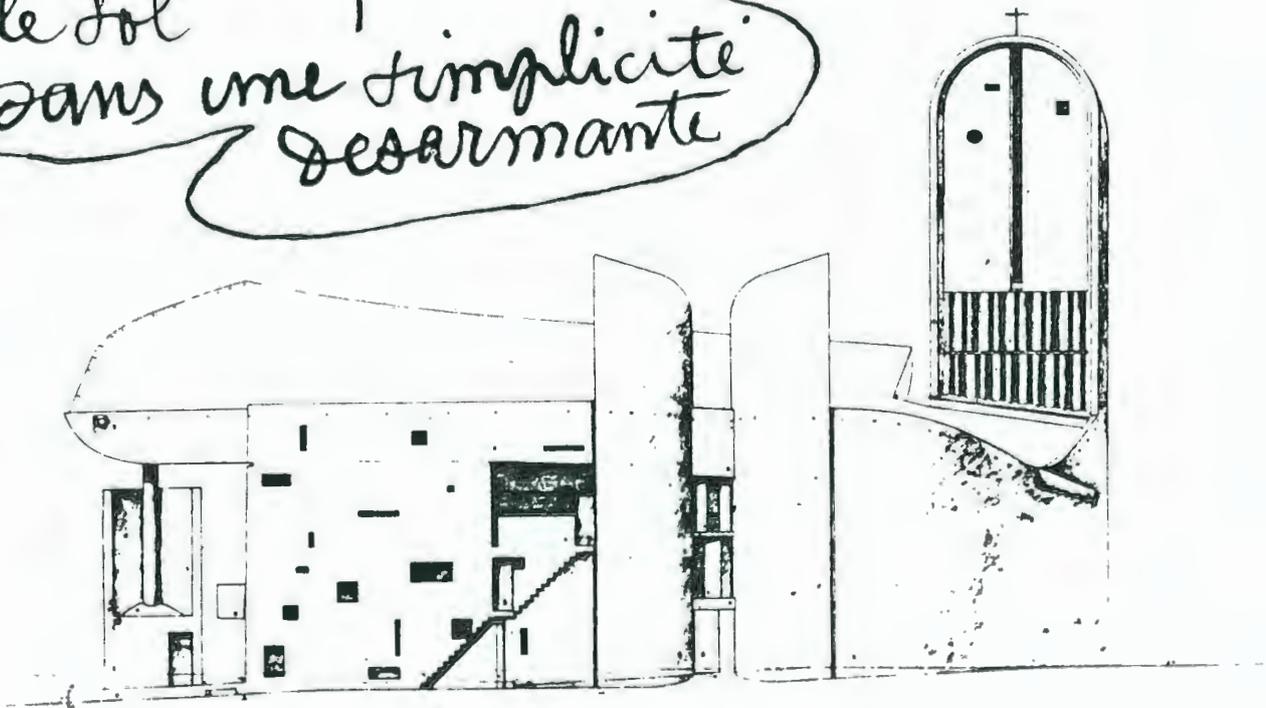
"On trouvera la présence de telles préoccupations dans le portique polychrome de la Cité de Refuge à Paris (1930); dans la villa Savoye (1930); dans la façade nord du Pavillon Suisse de la Cité Universitaire, 1930; dans le vaste bloc d'habitation de Fort l'Empereur du premier projet d'Alger, 1930; dans l'organisation plastique du Centre des Réjouissances populaires de 1937; dans les recherches acoustiques du Palais des Soviets, 1931; dans la tribune des orateurs du Pavillon des Temps Nouveaux, 1937; dans le projet de Saint-Gaudens, 1945, etc..."⁷⁹

Las esculturas van adquiriendo un carácter de cada vez más espacial. Desde el

le dedans
est
aussi une
"ronde-bosse"
(en creux)



les 4 parois | tout est
le plafond | mobilisé
le sol
sans une simplicité
desarmante



semirelieve de 1946, el desarrollo de esculturas a partir de 1947, los testimonios de la Unité de Marsella en 1950 hasta llegar al interior de Ronchamp en 1953, se produce una evolución gradual en la conquista del espacio. Observemos la descripción que hace Le Corbusier del interior de Ronchamp: "*le dedans est aussi une 'ronde-bosse' (en creux) les 4 parois, le plafond, le sol, tout est mobilisé dans une simplicité désarmante*".⁸⁰ El interior es un alto-relieve cóncavo, es un interior esculpido. Veremos cómo es en esta capilla donde finalmente la escultura se funde con la arquitectura en un fenómeno de "*synthèse des arts*".

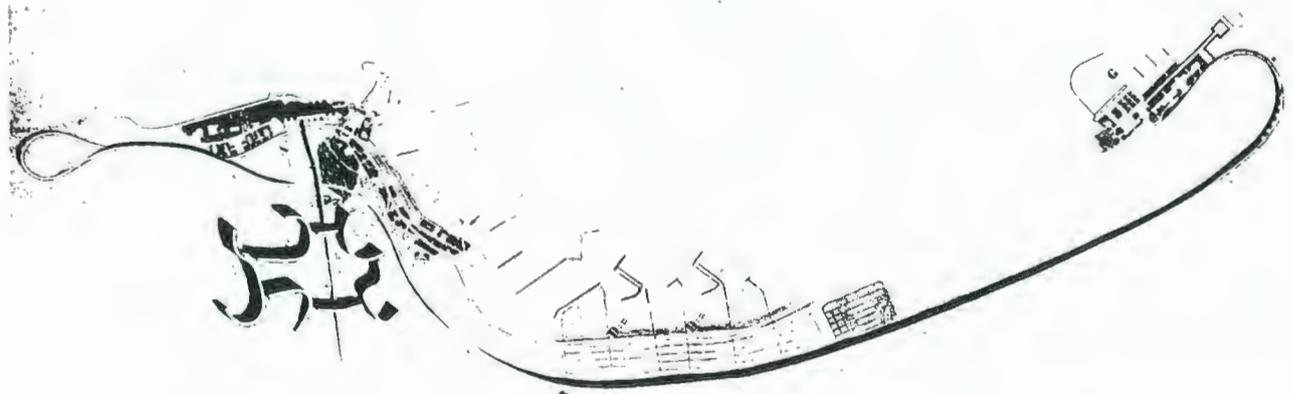
6. PLASTICA ACUSTICA Y ACUSTICA VISUAL EN ARQUITECTURA. RONCHAMP⁸¹

La *acoustique plastique*, término que adquiere gran importancia en la década de los '40, es la capacidad de diálogo entre una obra de arte -arquitectura, escultura o pintura- y su entorno. Esta plástica acústica ya había sido desarrollada en la década de 1940 tanto en pintura como escultura. Quedaba por definir lo que será la acústica plástica en arquitectura. Le Corbusier desarrolla una arquitectura que además de recoger todas las características experimentadas en pintura y escultura en los '50, es consecuencia de lo que define en 1946 como "*espace Indicible*":

"L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace chacune par ses moyens appropriés. Ce qui sera dire ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.

*Action de l'oeuvre (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour: des ondes des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissants comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, dominé ou caressé. Réaction du milieu: les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec le poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, toute l'ambiance vient peser sur ce lieu où est une oeuvre d'art, signe d'une volonté d'homme, lui impose ses profondeurs ou ses saillies, ses densités dures ou fines, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exact comme une mathématique - véritable manifestation d'acoustique plastique; il sera permis ainsi d'en appeler à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre)"*⁸²

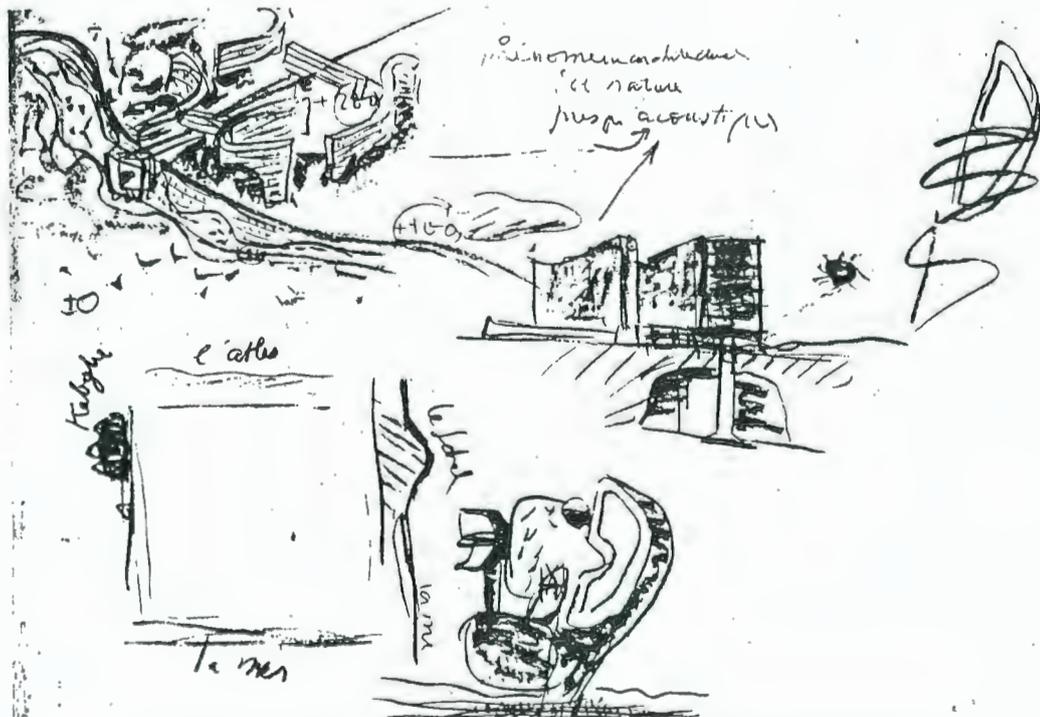
Existen antecedentes de la capacidad que la arquitectura posee de introducir un orden en el medio físico que envuelve al edificio y a presentar cada cosa de este medio como haciendo parte de un todo. En *Vers une architecture*, en 1923, el horizonte aparece como un elemento fundamental en la relación que se establece entre la Acrópolis y el paisaje: "*Haute architecture: l'Acropole étend ses effets jusqu'à l'horizon*"⁸³. Lo mismo sucede entre el Partenón y el resto de edificios de la Acrópolis: "*Parthénon -on a dressé sur l'Acropole*



Le premier projet d'ensemble
 Projet «A» dénommé «projet obus» pour signifier qu'il s'agit ici d'idées générales, de principes nouveaux, de directives, d'ordres de grandeur nouveaux: à l'échelle des techniques modernes
 A l'échelle des destinées proches d'Alger: tête de l'Afrique

50 .Urbanización de la ciudad de Argel, Proyecto "A", llamado "Proyecto Obus"

XCV



51 .Conférence de Vienne "phénomène architectural de nature presque acoustique".

*des temples qui sont d'une seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. Alors, de tous les bords de l'horizon, la pensée est unique."*⁸⁴

En 1930 presenta el primer plan de urbanización de Argel, llamado Projet A o Plan Obús. Las formas curvas resultantes en el plan, las llama claramente formas acoustiques⁸⁵. La relación entre estas formas y su entorno, la topografía y el paisaje es un acontecimiento creativo de orden plástico. Las formas curvas son conchas sonoras, el coronamiento horizontal de los edificios son un eco al plano del mar⁸⁶:

"Premier essai d'accord, de grand accord, entre une entreprise humaine de géométrie, d'acier, de ciment et de verre, et la nature ambiante: terre d'Afrique, collines, plaines et grandes chaînes des monts Atlas, mer infinie. Obéissance à la loi du soleil. Domination d'un événement topographique hostile, adverse, jusqu'ici paralysant.

*Les formes se déploient, courbes ou droites. Un modelé extraordinaire parce qu'il est précisément une fonction directe de la topographie: il s'agit de bâtir des logis et, pour cela, de créer du volume bâti; où le prendre? Dans le creux des vallonnements; là où le terrain s'enfonce, où les estuaires des vallons ouvrent sur l'espace. Là, les bâtiments plongeront pour y trouver leur aise. Au sommet, la découpe sur le ciel sera l'unique ligne horizontale de couronnement. Ici, s'attache la raison de l'ordre, de la noblesse, du calme, de l'indiscutable: sur le ciel, la ligne n'est pas hirsute comme il est d'usage, elle est continue. Attention ! Dévoilons les moteurs secrets de l'harmonie: nous sommes au coeur d'un événement acoustique où tout consonne, acoustique des formes, extension d'une science à l'autre qu'il faut nous pardonner. Cette dominante horizontale est un écho au plan de la mer; ces courbes des bâtiments sont comme des conques sonores; elles envoient des sons (ou des vues au large; du large, elles reçoivent tous sons (ou vues); elles balayent l'horizon comme les feux d'un phare. Les routes horizontales sont le document terrestre; elles sont au niveau du plateau africain; l'une s'y enfonce indiquant la profondeur de l'immense continent; les autres coupant à l'angle droit, sinueront comme sinuent les bords de la mer."*⁸⁷

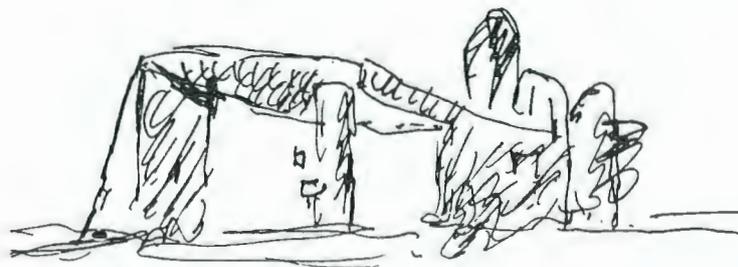
La relación entre el Plan Obús de Argel y las esculturas acústicas, en concreto *Ozón Opus I*, 1947 (origen de la colaboración con Savina y el primer modelo de la serie "Ubu"), queda manifiesta al menos en tres ocasiones:

-En una conferencia en Viena⁸⁸ dibuja una perspectiva de los bloques de Argel, junto al Pabellón Suizo y sobre la escultura *Ozón Opus I*. Señala el muro curvo del Pabellón y los bloques curvos del Plan Obús y escribe: *"phénomène architectural de nature presque acoustique"*.

-En la exposición realizada en 1953 en el Musée National d'Art Moderne, en el contenedor "B", dedicado a los diferentes proyectos para Argel, además encontramos la escultura *Ozón op. I*. Publica una foto⁸⁹ que nos muestra la escultura delante de una de las fotografías expuestas en el contenedor: la maqueta del plan Obús.



52 .Primer croquis de la capilla de Ronchamp. 4 junio 1950



53 .Croquis de Ronchamp. 5 enero 1951

-En la relación establecida por el propio Le Corbusier en el n° especial *Le Corbusier, de L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril 1948⁹⁰.

La fachada norte del Pabellón Suizo es otro de los ejemplos de plástica acústica: *"Notice how the slight curve in the wall gives a suggestion of tremendous extend to a small building; it seems to pick up by its concave surface the whole surrounding lanscape and to establish a relationship that carries its effect far beyond the actual bounds of the structure itself"* ⁹¹

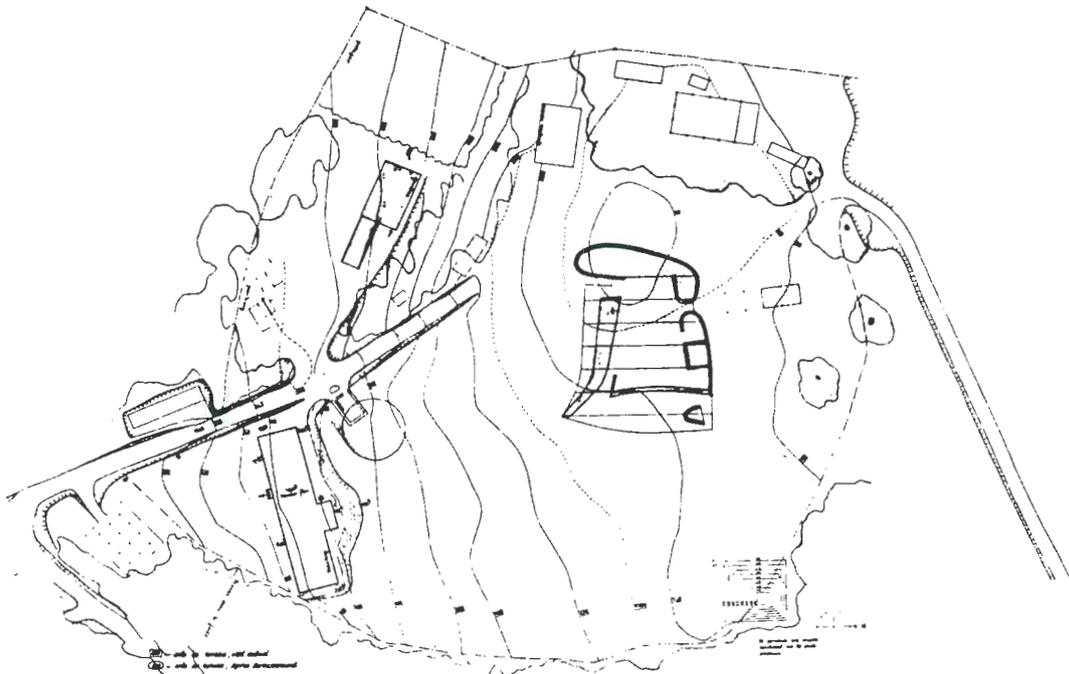
En la Unité de Marsella también podemos considerar que se produce un fenómeno de emisión-recepción. Sin embargo la relación no es tan formal como en los otros ejemplos en los que la acústica se representa siempre por formas cóncavas. La fachada de la Unité es un grueso muro de 1,83 metros de profundidad donde los balcones están excavados funcionando como brise-soleil. El juego de luces y sombras propias y arrojadas, el juego con la profundidad, produce un diálogo con el entorno. Recibe y emite energía.

Es en 1954 cuando Le Corbusier construye el ejemplo más claro de *plastique acoustique*: la Iglesia en Ronchamp. Es una obra con la máxima intensidad, proporción, calidad de ejecución y perfección, por lo que se produce en ella un fenómeno de *"espace Indicible"* ⁹².

"Le Corbusier admet que se manifeste ici l'événement plastique qu'il a qualifié "d'espace indicible". L'appréciation des dimensions s'efface devant l'insaisissable." ⁹³

No es la intención de esta tesis disertar sobre Ronchamp. Sin embargo en la década de los '50 difícilmente se puede disociar pintura, escultura, arquitectura. Ronchamp abre un nuevo período en el que ya claramente se puede hablar de *synthèse des arts* ⁹⁴. Todo forma una unidad, en la que generalmente las formas arquitectónicas son el resultado de una larga evolución: desde la búsqueda de un tema a partir de dibujos de etapas anteriores, sus metamorfosis, la aparición del tema y su desarrollo en pintura, escultura y finalmente se fusiona todo en la arquitectura. Ronchamp, en 1954, es punto culminante de la evolución de las formas acústicas, iniciadas en Ozón en 1940. Esto es lo que explica la exactitud de los primeros croquis realizados en junio de 1950, que prácticamente ya reflejan la forma definitiva de la iglesia⁹⁵: *"Naissance 'spontanée' (après incubation) de la totalité de l'ouvrage, en une fois, d'un coup"*:

Dedans: tête à tête
avec soi-même
Dehors: 10 000
pèlerins devant
l'autel



54 .Plano situación Ronchamp.



55 .Maqueta Ronchamp y pintura "Menace 1938"

"Les recherches plastiques de Le Corbusier l'avait conduit à la perception d'une "intervention acoustique dans le domaine des formes". Une mathématique, une physique implacables doivent animer les formes offertes à l'oeil; leur concordance, leur récurrence, leur interdépendance, et l'esprit de corps ou de famille qui les unit, conduisent à l'expression architecturale, phénomène, dit-il, aussi souple, aussi subtil, aussi exact, aussi implacable que celui de l'acoustique...On commença donc par une acoustique paysagiste, prenant les quatre horizons à témoin...On créa des formes pour répondre à ces horizons, pour les accueillir...La nature des formes était une réponse à une psychologie de la sensation."⁹⁶

En la arquitectura de Le Corbusier se aprecian dos tendencias: la primera, de tipologías universales, surgidas como experimentos de laboratorio, listas para ser aplicadas en cualquier lugar, y la segunda, de respuestas específicas al entorno. Ronchamp pertenece a estas segunda tendencia, en la que lo más importante es el lugar:

"Ronchamp? Contact avec un site, situation dans un lieu, éloquence du lieu, parole adressée au lieu. Au quatre horizons"⁹⁷

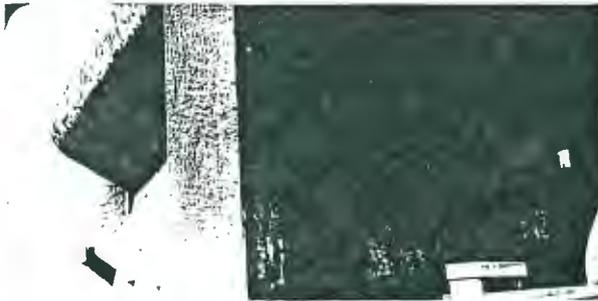
El proceso de creación de la obra a partir del lugar lo cuenta Le Corbusier en el 2º libro de los *Carnets de la Recherche Patiente*:

"Juin 1950, sur la colline, je m'occupe trois heures à prendre connaissance du sol et des horizons. Afin de m'imbiber...UN PHÉNOMÈNE D'ACOUSTIQUE VISUELLE: Dans la tête, l'idée naît-elle; vague, divague et se cherche. Sur la colline j'avais soigneusement dessiné les 4 horizons. Car il y en a 4: à l'Est, les Ballons d'Alsace; au Sud, les derniers contreforts laissent un vallon; à l'Ouest, la plaine de Saône; au Nord, un vallon et un village. Ces dessins sont égarés ou perdus; ce sont eux qui déclenchèrent architecturalement la riposte acoustique -'acoustique visuelle au domaine des formes'...Ce 4 juin 50: - Donnez-moi du fusain et du papier..."⁹⁸

En una ocasión se le pregunta a Le Corbusier cuáles son los secretos de Ronchamp. Responde: *"Il n'y a rien qu'une recherche harmonique des problèmes posés. L'évangile: une éthique, le lieu: les quatre horizons, le moyen: la coquille de crabe".⁹⁹*

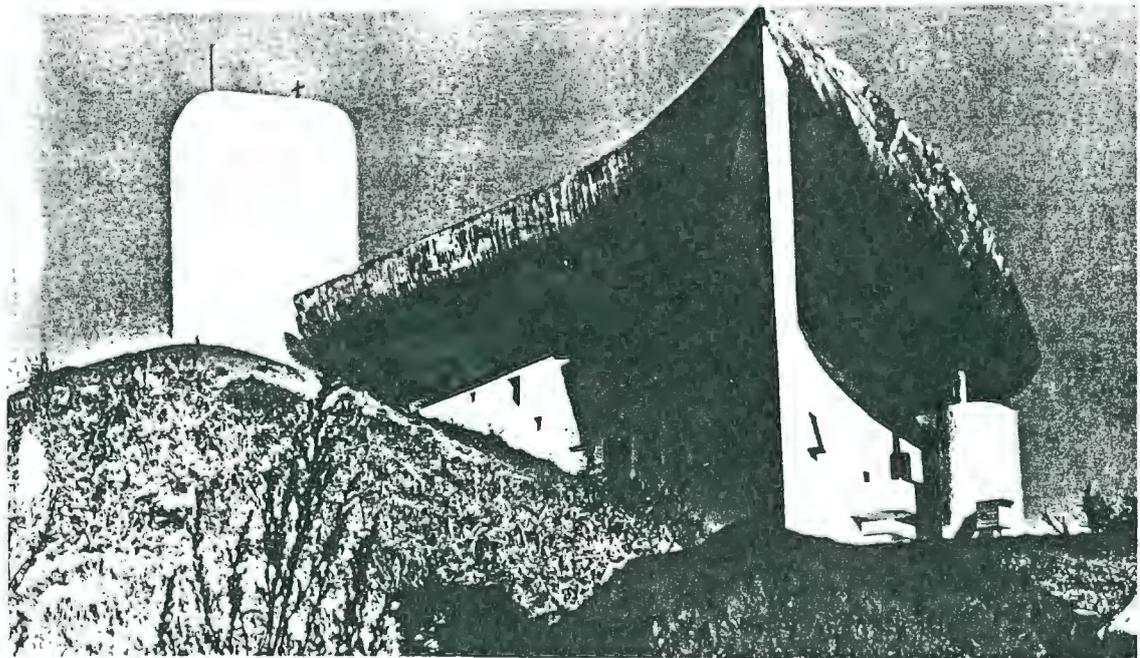
El edificio es un lugar importante de peregrinación. Le Corbusier diseña el muro Este de la iglesia de manera que la forma resultante, una curva concava, recoge a los peregrinos en un círculo imaginario que daría forma a un recinto sagrado exterior situado en la cima de la colina. A la vez podemos leer este muro como bóveda celeste (de nuevo una rotación, "el suelo es un muro horizontal") y como la cuarta torre que falta y debería estar orientada a sur. Todas las formas se responden entre ellas, enviando llamadas que son respondidas. Todos los elementos están exactamente proporcionados, dependiendo unos de otros, por lo que es imposible aislar uno sin afectar a otro.

observez le jeu des ombres
jouez le jeu....
Ombres propres, - nettes ou fondues
ombres portées: aigües
Ombres portées - rigueur du tracé
mais arabesque ou découpage si



ensorcelant! Contrepoint
et fugue ^{Musique}
Grande musique!
Essayer de regarder les images
à l'envers, ou tournez-les 3/4.
Vous découvrirez le jeu!

56. "Observad el juego de las sombras..."



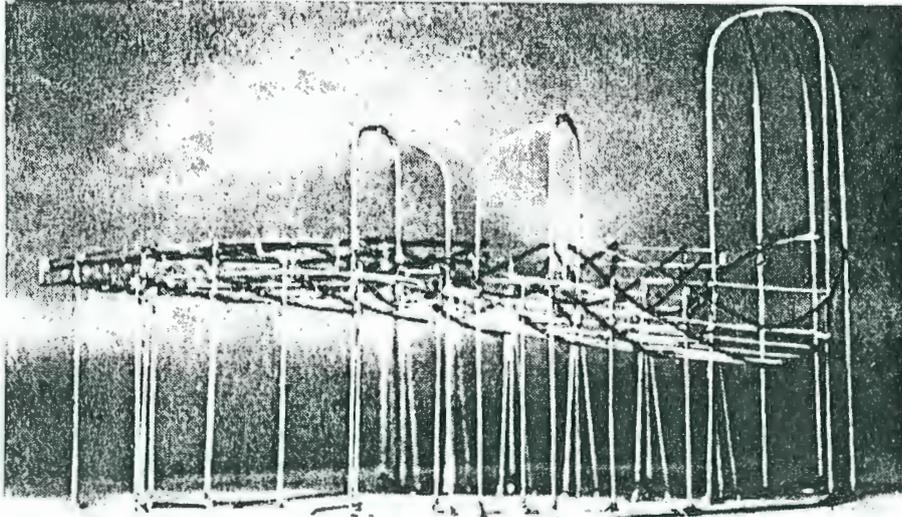
57. "Proa" de la capilla de Ronchamp.

Si observamos una fotografía de la primera maqueta hecha en yeso de la capilla, publicada en la *Oeuvre Complète*¹⁰⁰, veremos que la coloca expresamente delante del cuadro 'Menace', una pintura de 1938 que pertenece a la serie de pinturas que sobre el circo realiza después de su visita a New York en 1936, en las que aparecen mujeres con caballos. Si intentamos 'jugar el juego' descubriremos la 'clave' que nos está ofreciendo. Esta pintura es una de las que representa una cabeza de mujer superpuesta a la de un caballo.¹⁰¹ En el *Poème de l'angle droit*, lugar frecuente de respuesta de las claves, en el capítulo E2: *Caractère*, donde se reproduce la pintura, habla de pescados, caballos y amazonas y de la batalla que van a librar (la pintura llamada 'Menace' significa amenaza, la presencia de la guerra ya en 1938). En realidad está hablando en sentido figurado. El circo representa la estructura de tienda característica de los 'tiempos nuevos', de la nueva arquitectura de las cúpulas invertidas, y el bestiario representa a su equipo del atelier de rue de Sèvres dispuestos a librar la dura batalla de la nueva arquitectura, de las nuevas formas surgidas de la síntesis total de las artes. Si como es normal cogemos su polo opuesto, su simétrico respecto al eje central, E4, nos habla otra vez de pescados y caballos de amazonas, necesarios para construir las catedrales modernas. Habla de cómo es esta nueva arquitectura, *splendeur du béton brut* y *grandeur du mariage des lignes*. Está hablando de Ronchamp:

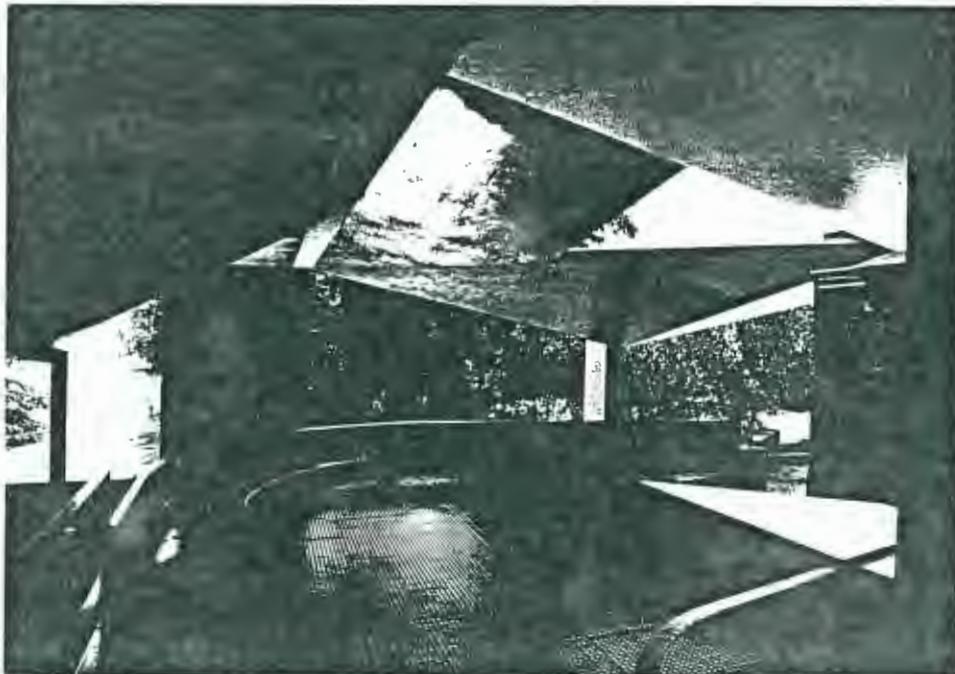
*"Les cathédrales modernes
se construiront sur cet
alignement des poissons
des chevaux des amazones
la constance la droiture la
patiente l'attente le désir
et la vigilance
Apparaîtront je le sens
la splendeur du béton brut
et la grandeur qu'il y aura
eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser..."*¹⁰²

Es el propio Le Corbusier que en 2º *Carnet de la Recherche Patiente*, dedicado a Ronchamp, en 1957 nos da una clave para entender a qué se refiere cuando dice: "*la grandeur qu'il y aura en a penser le mariage des lignes*":

*"Observez le jeu des ombres,
jouez le jeu...
Ombres propres, -nettes ou fondues
ombres portées: aigües
Ombres portées - rigueur du tracé
mais arabesque ou découpage si*



58 .Maqueta alámbrica Ronchamp



59 .Cubierta Centro L-C en Zürich

*ensorcelant ! Contrepoint
et fugue Musique
Grande musique!
Essayer de regarder les images
à l'envers, ou tournez - les d' 1/4.
Vous découvrirez le jeu !"*

Desde la época purista, las sombras tienen gran importancia en su obra. Estas pueden llegar a formar figuras autónomas independientes de la obra fotografiada¹⁰³, pero jugando con ella a un auténtico "mariage des lignes" tridimensional. En Ronchamp, las aristas curvas y rectas de los volúmenes apenas se cortan, se van empalmando formando complejas figuras alámbricas espaciales, que se corresponderían a las líneas de las pinturas. Las manchas de color superpuestas a las líneas serían las sombras, cambiantes según la hora del día. No debe extrañarnos ahora que las fotos publicadas de la maqueta de estudio sean de un modelo alámbrico, que de la misma manera escultórica que la maqueta hecha de cuerdas de piano del Pabellón Philips, nos revela ese 'mariage' tridimensional jugando, igual que hiciera Picasso en su homenaje a Apollinaire, a múltiples reproducciones bidimensionales.

Seguramente se refiere a Ronchamp cuando en el Poème, en el capítulo B3: ESPRIT, escribe:

*Débarrassée d'entraves mieux
qu'auparavant la maison des
hommes maîtresse de sa forme
s'installe dans la nature
Entière en soi
faisant son affaire de tout sol
ouverte aux quatre horizons
elle prête sa toiture
à la fréquentation des nuages
ou de l'azur ou des étoiles*

El fenómeno acústico en las formas arquitectónicas es una anticipación de lo que acabará siendo la mano abierta: "*Ouverte pour recevoir, Ouverte aussi que pour chacun y vienne prendre*"¹⁰⁴.

En las últimas obras tal vez es la separación de elementos y el juego de los reflejos en el agua lo que provoca un diálogo con el entorno. En la cubierta del pabellón de Zurich, al igual que sucedía en la Acrópolis, el edificio se fusiona con el entorno. El contorno irregular del parasol, las aberturas que introduce en él, los reflejos que produce el agua en la parte inferior de la cubierta, que a su vez reflejan el verde de la naturaleza circundante, absorbe el paisaje hacia el interior del edificio. En Chandigarh lo que provocará este diálogo serán los

múltiples reflejos de los edificios en los estanques de agua situados a diferentes alturas.

"ICÔNE"

*"Je n'ai dessiné ou peint
que des femmes, ou des images,
ou des symboles, ou des géologies
de femmes."*¹

En *Entre-Deux* Le Corbusier nos explica la importancia que ha tenido la mujer tanto en su obra plástica como en el proceso creativo. Desde muy temprano pinta figuras femeninas². Aisladas o en grupo, se convierten en el tema predominante en la década de 1930. Es en los viajes a Río en 1929, Argel en 1931 y en los veranos pasados en Arcachon donde descubre la espléndida belleza de los cuerpos femeninos. Con frecuencia los agrupa (nunca más de tres cuerpos) creando armónicas composiciones, complejos arabescos de cuerpos entrelazados que comparten miembros y en los que a veces es difícil distinguir las figuras que los componen.

Cuando a partir de 1930 pinta una figura aislada, con frecuencia es Ivonne. A partir de 1940 empiezan a adquirir importancia sus retratos, siendo a partir de 1945 prácticamente la única figura humana que pinta y convirtiéndose en 1954, en el *Poème de l'Angle Droit*, el motivo central de su creación artística. En 1957, con la muerte de su esposa deja de pintar figuras femeninas.

0.1. Protagonista: Ivonne

*"Yvonne, brune méridionale au profil grec, Jeanne Victoire Gallis, est née à Monaco. Von, comme vous l'avez surnommée, "belle monegasque aux yeux adorables, si pleine de charmes, si aimante"*³

La relación de Le Corbusier con Ivonne, al igual que con otras mujeres, nunca fue asunto público. Tan solo quedan el testimonio de algunos dibujos, fotos, unas notas de Le Corbusier y las historias de amigos.⁴ Con esta información será interesante esbozar brevemente cual fue la relación de Le Corbusier con su esposa. Es importante conocer la relación que tuvo Le Corbusier con las personas más próximas, esposa y amigos, para poder entender la evolución de su obra plástica.⁵

El 18 de diciembre 1930 se casa con Ivonne Gallis, una atractiva modelo que Ozenfant



1 Retrato de Ivonne por LC, 1930



2 Le Corbusier e Ivonne Gallis hacia 1935

le había presentado en 1922. Parece que Le Corbusier vivía con Ivonne desde que se conocieron, pero se casa 8 años después por presión de su familia protestante suiza. Le Corbusier no deseaba ningún tipo de vínculo legal ni quería adquirir responsabilidades familiares que le desviarán de su misión principal: *"Je n'ai pas d'enfant... Quand je me suis marié, j'ai dit à ma femme 'pas d'enfant', puisque je craignais à ce moment que ma vie serait très dure comme architecte"*⁶

Le Corbusier escribe en 1931: *"Rien de plus démoralisant que l'uniformité, signe de la bêtise. Rien de plus fort et émouvant que l'unité. L'unité est infinie, elle est l'équilibre"*.⁷ Siendo caracteres completamente diferentes, Le Corbusier estaba muy unido a Ivonne. Aunque tierno, delicado, fiel, adulator, sensible con las personas que quería, Le Corbusier era descrito por sus 'enemigos' como agresivo, árido, egoísta, siempre preocupado, brusco, gruñón.⁸ Ivonne era el tipo de mujer que complementaba a Le Corbusier: buena cocinera, siempre de buen humor, ingeniosa, no interesada en la arquitectura y a menudo crítica con las conquistas arquitectónicas de su marido. Brassai pasa una jornada en el Cabanon de Cap-Martin, en agosto de 1952. A su llegada, Ivonne exclama: *"Brassai, vous êtes témoin du cabanon dans lequel mon mari me séquestre. Regardez! Il me fait coucher par terre à côté de la cuvette du cabinet... Je me demande comment j'ai pu vivre pendant vingt ans avec cet énergumène et supporter toutes ses fantasies"*.⁹ Son varios los testimonios que asombrados relatan la rudeza con que trataba a Ivonne, a pesar del profundo afecto que sentía por ella. Un día Le Corbusier pide a Wogenscky de ir a verle a su apartamento para hablar a solas: *"nous étions dans son atelier de peinture. La grande porte sur pivot s'entrouvre. On voit apparaître Yvonne Le Corbusier. Il la renvoie brutalement. 'Tu n'a pas le droit de venir ici'. J'ai suis consterné. Je trouve qu'il exagère. Pourtant je savais combien il tenait à elle"*.¹⁰

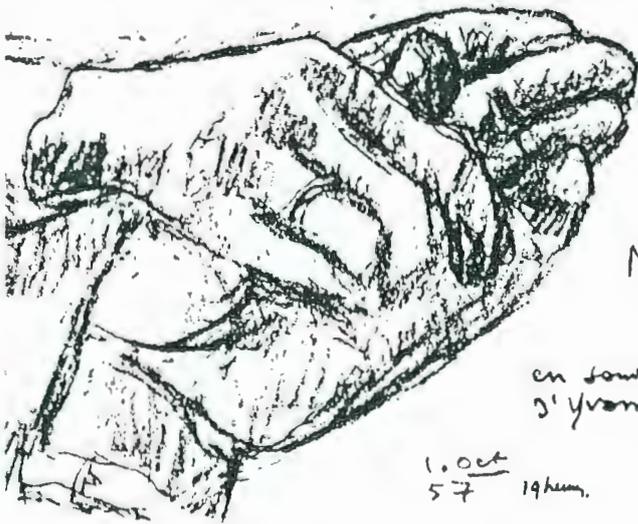
Le escribe en 1951: *"...Je pense que j'ai été bien heureux d'avoir une femme comme toi. Tu as protégé mon âme de la banalité etc..."*¹¹. Hay pocos testimonios directos del propio Le Corbusier de lo que realmente sentía por su mujer. Los archivos de correspondencia personal son confidenciales y por tanto no consultables. Tan sólo conocemos alguna anotación en sus sketchbooks y las citas recogidas por Jean Petit:

"Yvonne, sans laquelle je ne serais pas ce que suis"

"Ma femme ? 37 années de vie parfaitement heureuse grâce à elle. 37 années de joie. Ensemble. Tous les deux."

*"Yvonne, fille d'impératrice, aux ordres despotiques et gosse de gosse, si gentille, si jolte, si pleine de charme, si aimante"*¹²

En *L'atelier de la Recherche Patiente*, en la sección dedicada a la obra plástica, aparecen tres imágenes: en la primera, Le Corbusier escribiendo; en la segunda, de espaldas



M. le 5 octobre 57
à l'embell

en souvenir
d'Ivonne le Colbrier

merci!

1. oct
57 19h.

L-C

pintando; en la tercera alrededor de la mesa del comedor, junto al Padre Couturier e Yvonne. Detrás de ellos el cuadro Alma Rio 36. Son tres personajes que influyen profundamente en su vida. Escribe como pie de foto: *"En hommage à ma femme qui, au cours de trente-cinq années, fut admirable, rassemblant autoir de moi le silence bienfaisant et l'amitié et la joie"* ¹³

Ivonne muere en Paris, el cinco de octubre de 1957. Sobre una pintura que tiene colgada junto a la escalera de su apartamento escribe: *"Adieu Von!"*. No vuelve a utilizar ninguna figura femenina en sus pinturas. Ella reunía las sencillas cualidades que él admira en una persona:

"Yvonne est morte hier matin à quatre heures, sa main dans la mienne, en silence et toute sérénité. J'étais avec elle à la clinique pendant huit heures, la voyant, au contraire d'un nourrisson, quitter la vie avec des spasmes et marmottements dans un tête-à-tête, tout au long de la nuit. Elle est partie avant l'aube. Femme haute de coeur et de volonté, d'intégrité et de propreté. Ange gardien, de mon foyer, pendant 36 années. Aimée de tous, adorée, aimée des simples et des riches, des riches de coeur seulement. Elle ne mesurait les gens et choses qu'à cette échelle. Reine d'un petit monde fervent. Exemple pour beaucoup et exempte de tout simulacre. Dans mon "poème de l'angle droit" elle occupe la place centrale: caractères E3. Elle est sur son lit de la chambre d'amis, droite comme un gisant, avec son masque de magistrale ossature provençale. En ce jour, calme, je pense que la mort n'est pas une horreur" ¹⁴

"Angel guardian de mi hogar, durante 36 años...en mi Poème de l'Angle Droit ocupa el lugar central". Con estas palabra el propio Le Corbusier admite la importancia e influencia que ha ejercido Ivonne en su obra. A pesar de no ser religioso, la compara a un angel, a un ser divino, representándola como una diosa lunar investida de atributos taurinos en la serie Icône, paranomasia de Ivonne. En el "iconostase", resumen gráfico que realiza del Poème y por lo tanto de su pensamiento, es la pieza central.

En agosto de 1963, en Cap-Martin, recuerda a Ivonne de la siguiente manera:

"Grandeur. Von: Et cette fois où je suis descendue à pied de Montmartre jusqu'à la rue Jacob? Corbu: Mais pourquoi étais-tu descendue à pied? Von: Parce que je n'avais pas d'argent pour me payer le métro! L'incident se situe vers 1921-22. Cette note a été consignée par moi, au crayon, page de garde du tome II de "Quichotte" de Miguel de Cervantes Saavedra. Il y a les couches géologiques dans les sociétés humaines: géologie d'éléments de considération ou géologies des sources de grandeur." ¹⁵

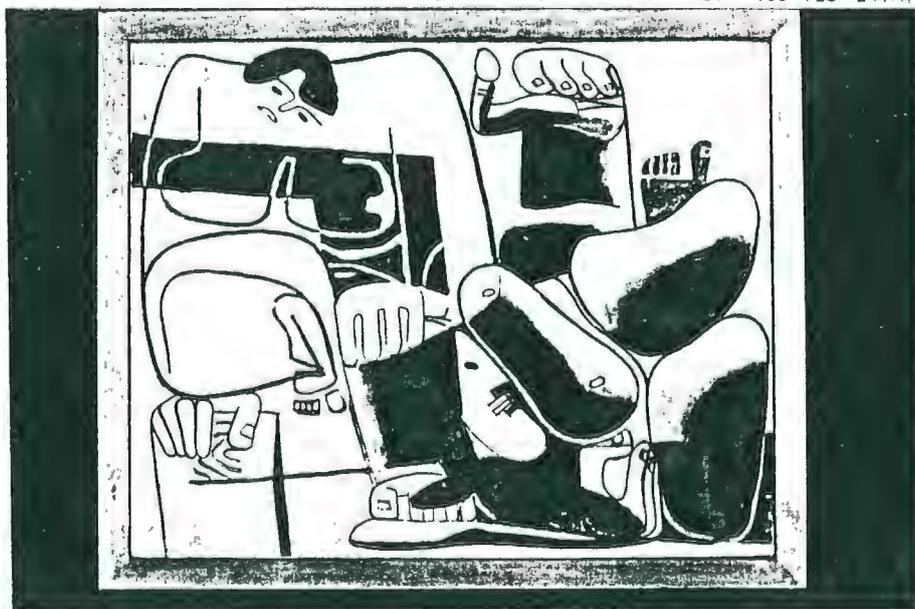
1040
5 octobre 57 // à 2 heures



5
oct 57
à 2 heures

4 Ivonne el día de su muerte, 5 octubre 1957.

P 39.15 1939-43 La chute de Barcelone (Barcelone II) 81 100 FLC 241



5 Pintura "La chute de Barcelone (Barcelone II)", 1943.

0.2. Puesta en escena.

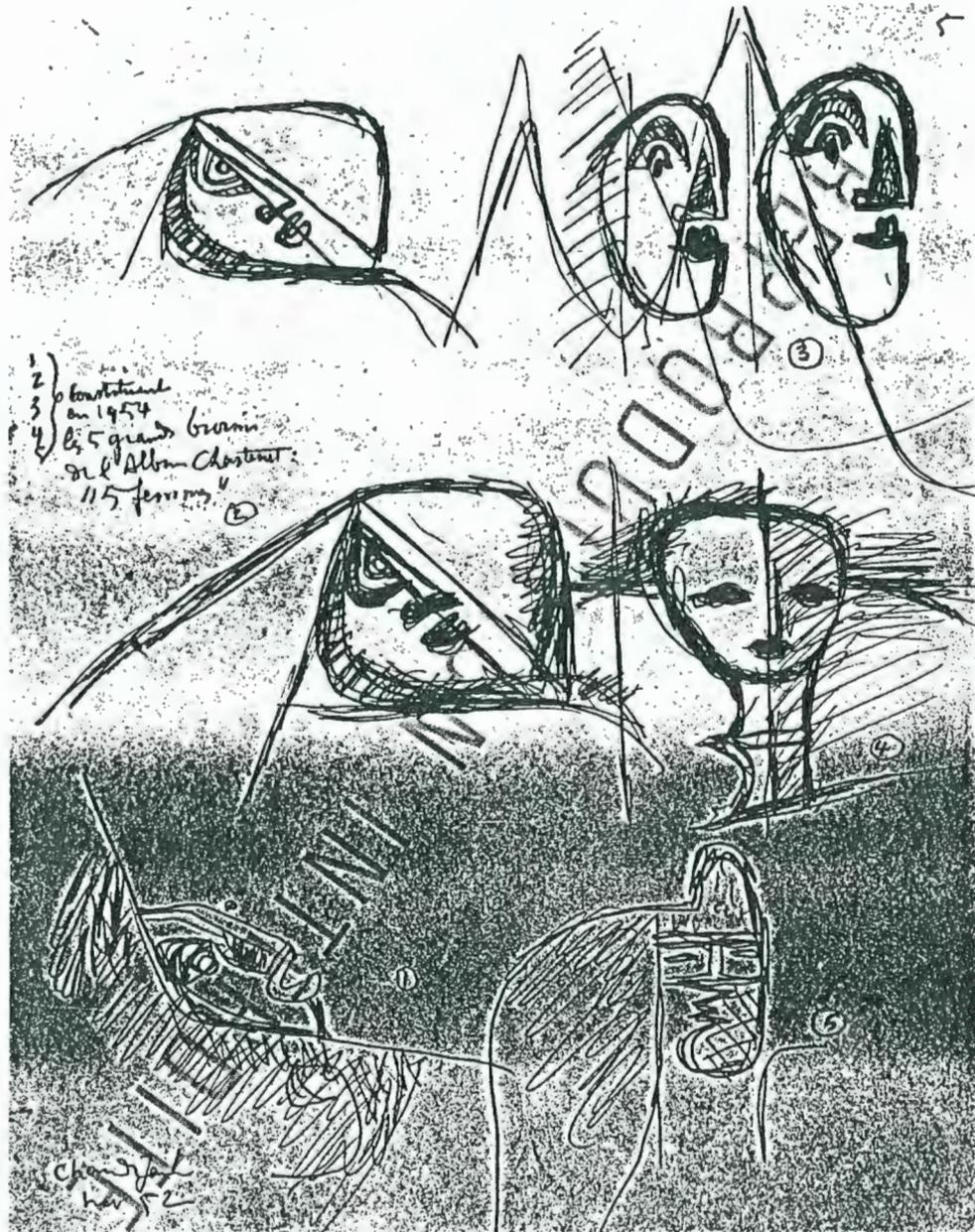
"...la figure humaine, laquelle offre à l'imagination poétique et à l'esprit constructif les moyens infinis de décomposition et de reconstruction en faveur d'une création plastique et poétique conjuguée" ¹⁶

La figura humana queda descompuesta en partes, en 'signos': *"L'oeuvre d'art est un jeu...La règle du jeu est faite de signes d'une intelligence suffisante"*¹⁷. Le Corbusier no pinta el retrato de un rostro, unos senos o unas manos. Estudia cada parte del cuerpo humano mucho tiempo para saber cuál es su signo. La expresión la dará la composición global de la obra en cuyo arabesco el signo se integra. Cada parte del cuerpo o signo evoluciona independientemente de las otras por lo que un cuerpo puede 'desmontarse' y volver a recomponerse con miembros procedentes de otros retratos.

En las serie Barcelona I y Barcelona II (La Chute de Barcelone), en 1939, utiliza este recurso a la descomposición y recomposición del cuerpo humano para expresar el dramatismo de unos personajes que sufren. A partir de 1940 Durante la Segunda Guerra Mundial, Ivonne sufre de malnutrición y se rompe una pierna. Pierde mucho de su anterior belleza. Al final de su vida, casi inválida y según algunos testimonios, alcohólica, Le Corbusier tiene que cuidarla como un enfermero. Todo esto se refleja en la pintura; las mujeres a partir de 1945 son mujeres que sufren, que luchan, marcadas por las adversidades del destino. El cuerpo se descompone en diferentes partes: rostro, pechos, manos, pies, que se convierten en medios de expresión convulsivos, dramáticos, violentos. El rostro se reduce a una mueca; pasa a ser una máscara, y esta máscara recibe el cometido de revelar el sufrimiento de una persona que agoniza. Manos deformes, contorsionadas, que contienen la personalidad del individuo.¹⁸ Estas descomposiciones y recomposiciones de miembros ya anuncian lo que será el último gran tema: les Taureaux.

Esta actitud es la misma que le lleva a encargar a Savina los esculturales bancos de Ronchamp. De la misma manera que en los retratos de Ivonne, el banco se compone de tres partes: el respaldo, asiento y reclinatorio; cada parte diseñada independientemente pero formando parte de la misma estructura. Finalmente el banco es como uno de los retratos de Ivonne rezando (*L'Ange gardien du foyer*) pero puesta de rodillas.

En general un icono es una imagen, no reemplaza un retrato. El parecido que puede haber con el sujeto es de naturaleza ideal. El carácter de las pinturas no depende de una copia exacta del personaje sino de la proyección del sentimiento de Le Corbusier, del artista, delante de Ivonne. Así los diferentes retratos se componen de elementos dispares, autónomos



6 Croquis para grabados "5 femmes"



7 Preparación de portada para "5 femmes"

que van cambiando, pero la esencia del personaje, la verdad, se conserva. Los retratos son diferentes pues se analizan seis versiones distintas del mismo personaje, pero es evidente que todos ellos reponen a la misma personalidad. Los elementos son diferentes anatómicamente, pero expresan el mismo sentimiento. La inexactitud anatómica expresa la verdad esencial, el carácter íntimo del personaje. La manera de relacionar los elementos si que es la misma: el pelo recogido, el perfil provençal, formas redondeadas.

En noviembre de 1952, en el Album Nivola 2 dibuja el rostro de 5 mujeres, todos retratos de Ivonne. En 1954 son los rostros que constituyen los 5 grandes grabados del album "Cinq femmes". La portada¹⁹ es otro ejemplo de la descomposición-reconstrucción del cuerpo femenino a partir de signos: los senos forman una unidad, rodeados por una curva cerrada; las manos, con los dedos cruzados, forman otra curva, y la cabeza, que no se ha dibujado, se ha transpuesto por la palabra CINQ. Para la clasificación de los retratos de Ivonne voy a utilizar la misma que Le Corbusier en estos grabados. Sin embargo antes comentaré *La Pyrénéenne*, que aunque no pertenece a esta serie es la metamorfosis más interesante de las que se producen en un retrato al comenzar la Guerra. Figura ambigua, de múltiples lecturas, anuncia tanto la serie Icône como la serie "Taureaux". El mural realizado en Cap Martin en la casa de Jean Badovici y Eileen Gray introducirá como ejemplo el proceso de descomposición y recomposición utilizado en la construcción de cuadros con dos o tres figuras en los años '30. En los retratos de los años '40 no son figuras lo que se recomponen sino miembros del cuerpo, pero el proceso es una evolución del anterior.

0.3. Mural "Sous les pilotis". Cap-Martin

Recordemos el comentario escrito en *Entre-Deux*: "*Je n'ai dessiné ou peint que des femmes...*". Si leemos el texto que sigue, descubriremos una explicación de una de las metamorfosis más claras e interesantes de su obra plástica. Aquella que corresponde al mural Badovici, llamado por Le Corbusier "Sous les pilotis"²⁰ o "Grafitte à Cap-Martin".

*Depuis les pieds et
jusqu'au sommet de la tête sont
des étagements, des attitudes.*

*deux femmes...
elles étaient trois*

une tête s'est détachée..

*...est allée se placer
dans le creux*



8 Pintura Mural "Sous les pilotis" en casa Badovici, Cap-Martin, 1938



9 Pintura "Femmes d'Alger dans leur appartement", 1836, de Delacroix

d'un bras plié"²¹

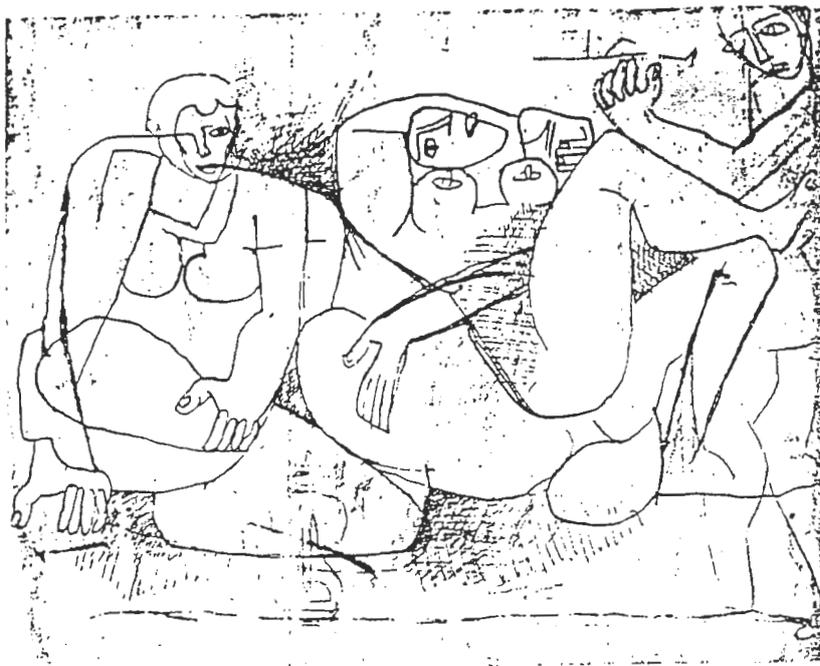
Está explicando que "dos mujeres eran tres", es decir la multiplicidad de significados de las formas que utiliza gracias al "*mariage des lignes*". "Una cabeza se ha despegado... y se ha colocado en el cruce de un brazo recogido"; los elementos pueden dissociarse y recomponerse. Lo ilustra con la figura agachada del mural, pero invertida respecto al fresco original, girada 180°. Es decir, que en estas breves líneas explica las principales características de su obra anterior a 1940: *mariage des lignes*, dualidad, transposición, deformación, descomposición y recomposición y rotaciones de las figuras y sus elementos.

Para entender las metamorfosis a que somete las figuras pintadas a partir de 1940, es interesante estudiar la evolución del mural. Las formas cambian, desde el estado de elementos simples hasta adquirir una gran complejidad. Durante este proceso las formas se combinan y transforman adquiriendo nuevos y múltiples significados. Desde los primeros croquis de 1929 hasta los últimos de 1964 los estudios pasan por cuatro fases que reflejan el modo de trabajar secreto característico de Le Corbusier:

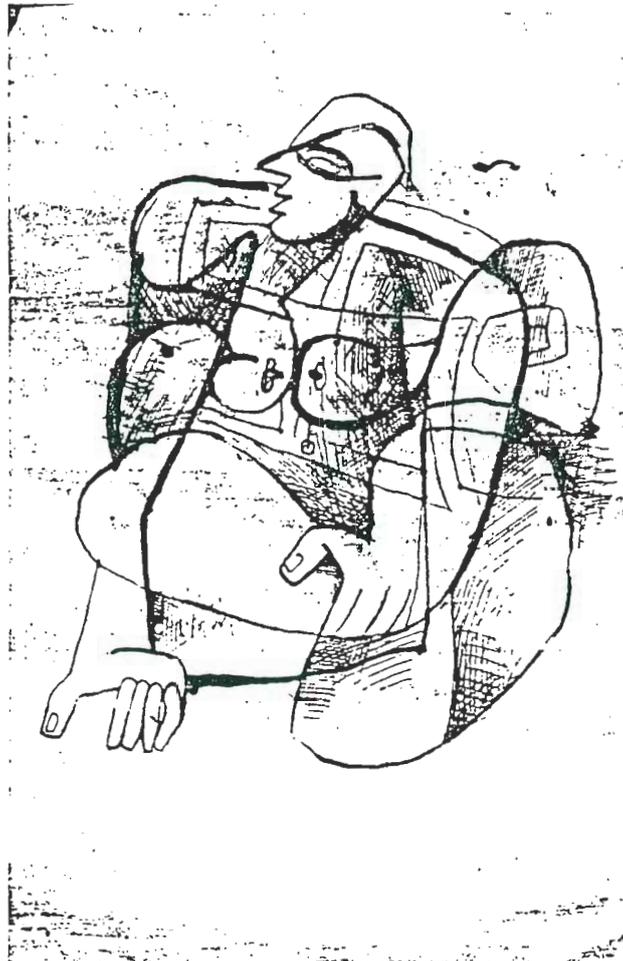
Las fases son las siguientes:

A. Le Corbusier, que acaba de romper con el Purismo, desembarca en Argel en 1929. Allí se dedica a recorrer la Casbah, tomando notas en el cuaderno de croquis. Seducido por la belleza de las mujeres argelinas, toma notas al natural de desnudos de dos mujeres sobre hojas de papel cuadriculado, llenando tres cuadernos.²² El papel cuadriculado era importante para permitir ampliaciones y dar una disciplina pictórica a las figuras naturales. Este tipo de estudios preparatorios directos del natural no solían ser mostrados por Le Corbusier. Tan sólo después de un laborioso trabajo de estudio de depuración sucesiva de la forma sobre papel "calque", se podía mostrar el resultado.

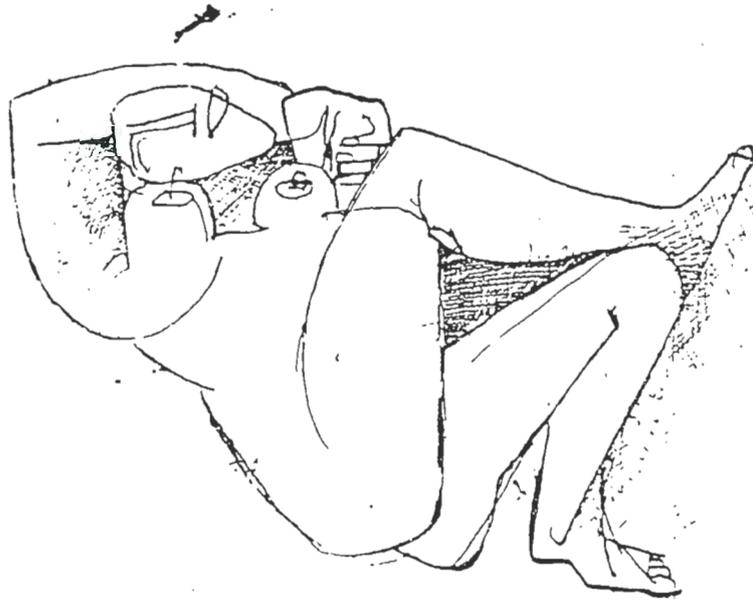
B. De la manera más clásica y arquitectónica, en 1930, en París, coge una a una las figuras y las redibuja en papel "calque", depura los contornos y busca las líneas de fuerza con el objeto de más tarde reunir las figuras en un gran mural. Es en esta época que Le Corbusier se empieza a interesar por el romanticismo²³ y descubre *Les femmes d'Alger*, de Delacroix. Le Corbusier realiza estudios analíticos de este cuadro, expuesto en el Louvre. Descubre que Delacroix obtiene una unidad de la composición a partir de tres elementos autónomos, gracias al fondo y al juego de luces y sombras. Le Corbusier recoge los croquis hechos en argel y escoge las figuras desnudas que mejor se adaptan a las de Delacroix. Rechaza los mecanismos del pintor romántico para dar unidad al cuadro y la intenta obtener por el método purista de compartir contornos. Las figuras se tocan y no existe vacío entre ellas. A



10 Estudio a partir de "Femmes d'Alger", de Delacroix.



11 Mujer agachada vista de frente



12 Mujer acostada con las piernas cruzadas



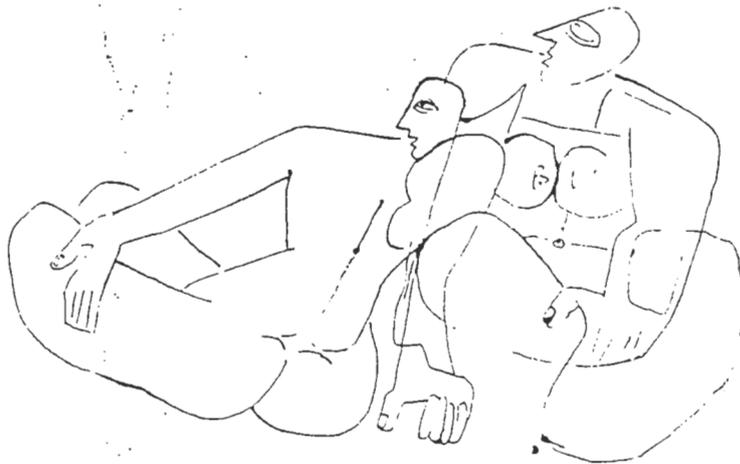
13 Mujer sentada vista de espaldas



14 Relación entre la mujer acostada con las piernas cruzadas y la mujer sentada vista de espaldas



15 Superposición por transparencia de la mujer sentada vista de espaldas y la mujer acostada con las piernas cruzadas



16 Superposición de la mujer sentada vista de espalda y la mujer agachada

pesar de la similitud de la composición con Delacroix, hay una diferencia fundamental: en Delacroix las miradas sugieren un espacio abierto, continuo que traspasa los límites del cuadro. En Le Corbusier, el espacio es cerrado, con un núcleo central. Recordemos que en el espacio creado en las pinturas de Le Corbusier las figuras se mueven, giran siempre dentro de la referencia a los límites de un marco que no es tratado como una ventana de "mirar a través", sino como el límite de la superficie sobre la cual los elementos construyen el cuadro establece en la superficie, al plano del cuadro.

C. En 1937 Picasso pinta el Guernica. Le Corbusier, impresionado por la ausencia de color en una tela tan monumental decide recuperar los viejos croquis de *Les femmes d'Argel* y prepara un mural monocromo. Escoge tres figuras, una tumbada, otra agachada y una tercera sentada. Delacroix le ha servido de medio para componer mejor sus figuras, pero a partir de ahora estudia su propia composición, independiente de la pintura del maestro romántico. Cada figura es dibujada en un papel "calque" diferente y comienza a moverlas. Primero escoge dos: compone la figura tumbada y la sentada, compartiendo simplemente un contorno, pero sin superposiciones. Pronto las yuxtapone, buscando nuevas figuras a partir de los contornos que comparten: el brazo izquierdo, sobre el vientre, de la figura tumbada se convierte en el izquierdo de la figura sentada de espaldas. La rodilla izquierda de la mujer tumbada se convierte en el hombro de la otra, el muslo en la espalda y la pantorrilla en el brazo. Los almohadones sobre los que está sentada la figura tumbada se convierten en los muslos de la sentada. A continuación, la misma operación con la figura sentada y la agachada, en las que obtiene un brazo común que comparten las dos figuras.

Finalmente, las tres figuras son agrupadas alrededor de la central, que se convierte en la figura clave de este bloque homogéneo. Las líneas y las formas resultantes, muy sintéticas y simples en apariencia, reponen a una multiplicidad de significados. El resultado final es una unidad, un bloque compuesto de los elementos esenciales, de la "forma estándar", que aunque pueden llegar a independizarse, se necesitan unos a otros. La composición final se "construye" con estos elementos. Pero la composición nunca es definitiva, pues Le Corbusier siempre puede volver a aislar las figuras y montarlas de nuevo en otras composiciones, como si se trataran de elementos arquitectónicos. El resultado se asemeja al interior de un reloj, en el que nada sobra y cada pieza está con su justa dimensión y en su lugar. No hay elementos decorativos o fantásticos: es un "Tableau Machine".

En 1938, en un muro blanco de la casa diseñada por Eileen Gray para ella y J. Badovic, realiza un mural en blanco y negro de 2.5 x 4.0 metros.²⁴



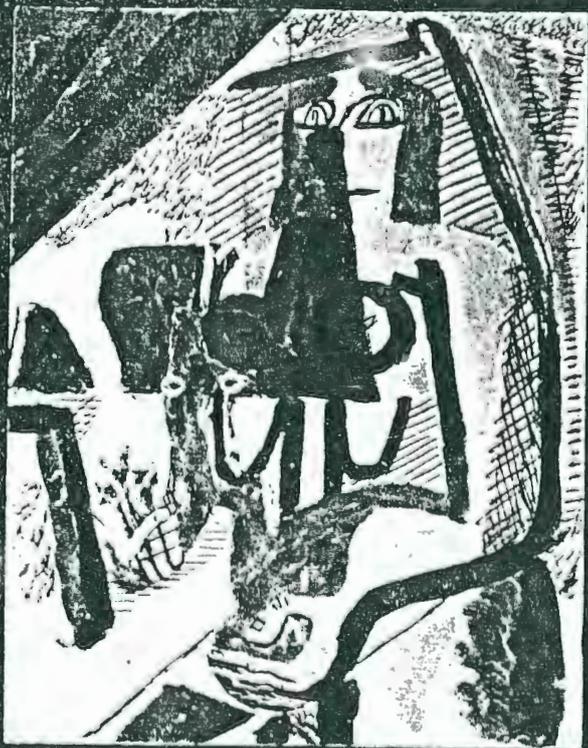
3 2 8 4

17 Dibujo 3284 "Pyrénéenne", Ozón 1940



3 2 8 7

18 Dibujo 3287 "Pyrénéenne",



3 3 2 0

19 Dibujo 3320 "Pyrénéenne",



3 3 3 4

20 Dibujo 3334 "Pyrénéenne", Ozón 1940

"Cette villa que j'ai animée de peintures était fort jolie, blanche à l'intérieur et pouvait se passer de mes talents. Il faut reconnaître toutefois que le propriétaire et moi-même avons vu naître et se développer un phénomène d'espace, d'ambiance colorée et d'atmosphère spirituelle (ou lyrique) au fur et à mesure que les peintures naissaient sous le pinceau. Une transformation immense. Une valeur spirituelle introduite désormais. Ce n'est pas à moi à décider si cette valeur est, ici, heureuse ou le contraire. Quand on ouvre sa porte à un artiste, on lui donne la parole. Quand il parle, on l'entend. Que dit-il? Tout est là! Bien sûr! De là, le grand risque que l'on court à faire peindre ses murs." ²⁵

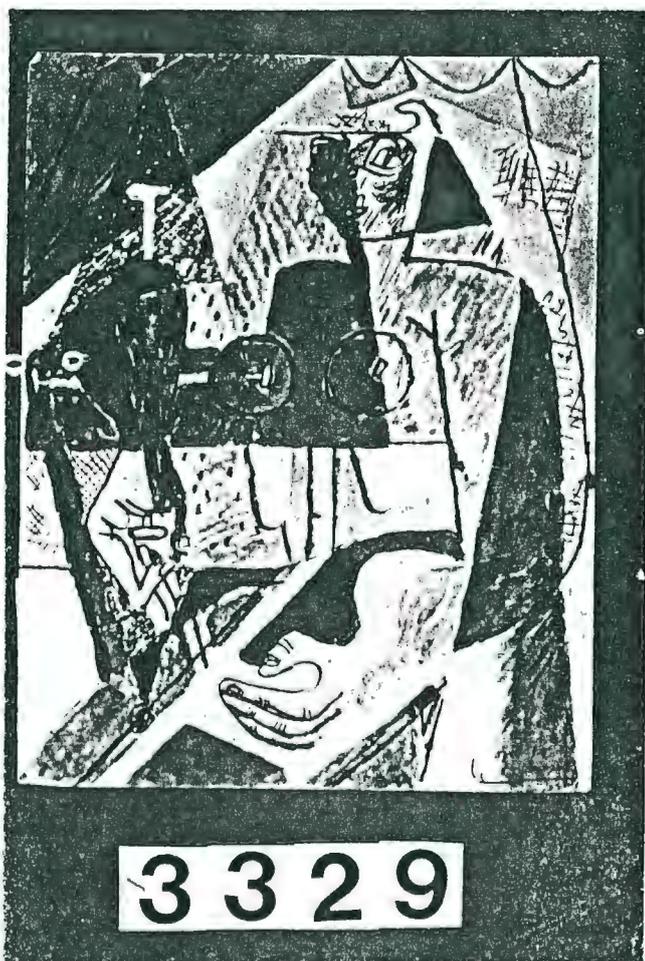
D. En 1958, Le Corbusier aún tiene la intención de retomar esta composición y realizar un gran mural en color, que sería la síntesis de sus experiencias pictóricas y su obra maestra. En 1963 y 1964, saca todos los croquis que guarda desde 1929. "*Je n'aime pas le papier jaunâtre et fatigué*", por lo que decide rehacer veintiseis dibujos y quemar el resto. Su muerte en 1965 no le permite realizar el mural soñado.

0.4. La "Pyrénéenne"

Recordemos que en 1940, durante los seis primeros meses de la Ocupación, Le Corbusier, refugiado en Ozón junto a Ivonne y Pierre Jeanneret, trabaja sobre dibujos que constituirán ocho series. Seis de las series surgen de la observación de elementos de la naturaleza; recoge pequeñas piedras, raíces, cortezas de árboles. Los combina y los transforma hasta convertirlos en seres extraños: son los "*Ubus*", formas acústicas con una fuerte voluntad de crear espacio y origen de la primera serie de esculturas. Las otras dos series surgen a partir de la observación de los personajes con los que convive en Ozón y de escenas cotidianas del pueblo: "*le bouvier*", también antecedente de "*les taureaux*" y "*la Pyrénéenne*".

La pyrénéenne es una de las metamorfosis más interesantes. La figura femenina, seguramente Ivonne, que en los primeros dibujos de 1940 se representa de una manera realista, con volumen, acaba siendo sintetizada en 1947 en unas figuras planas en las que tanto el dibujo como el color crean la forma y que anuncian claramente el siguiente período de metamorfosis y mitos mediterráneos, las series "*Taureaux*" e "*l'icône*". El gran número de dibujos realizados en Ozón sobre esta figura femenina demuestran una obsesión por este tema sin precedentes hasta entonces²⁶. Se pueden clasificar en dos series:

A. Los que estudian la Pyrénéenne aisladamente o una parte de ella, como el busto. Son los más numerosos y los que darán lugar a las pinturas *Ozón et Georges*, 1943, *Tors de femme en forme de guitare*, 1944, y dos *Figure* de 1947²⁷. Estas dos últimas pintadas en New York, durante su estancia con Nivola.



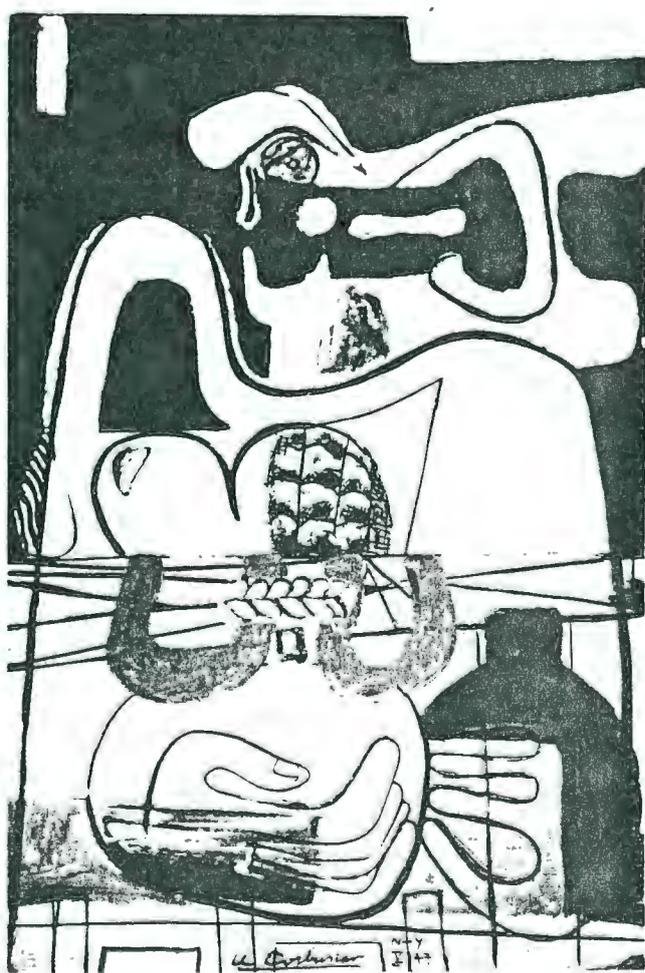
21 Dibujo 3329 "Pyrénéenne", Ozón 1940



22 Dibujo 3366 "Pyrénéenne", Ozón 1940



23 Dibujo 3293 "Pyrénéenne", Ozón 1940



24 Pintura "Figure", 1947

P | 47.12 | 1947

Figure

151 | 76

a.1. La primera imagen²⁸ de este tema representa una mujer sentada en una silla, desnuda, con el brazo apoyado en el respaldo y con un velo cubriendo la cabeza. Es un dibujo hecho a pluma que sugiere volumen y con ligeras pinceladas a acuarela. El siguiente es un guache²⁹; se marcan los contornos y se estudian superficies planas de color. Casi desaparece el volumen y comienza a aparecer el arabesco típico del *mariage des lignes*. A partir de aquí se suceden numerosos estudios, alternando lápiz, donde dibuja lo esencial, la forma que mejor explica la figura, y color, donde estudia las grandes superficies coloreadas, autónomas respecto a los perfiles de lápiz. Lo que originalmente eran sombras, se convierten en gruesas líneas,³⁰ que destacan ciertos elementos: brazo izquierdo, pechos, pelo, velo. El rostro se dibuja de frente y perfil a un mismo tiempo. El velo se transforma en una forma redonda, como una oreja que le crece desmesuradamente. Dos formas cóncavas, como cuernos, definen la cabeza de la mujer: una que representa el mentón y la otra el pelo. Estas dos formas junto con la tercera concavidad de la "oreja", definen un conjunto de tres formas acústicas, típico de la serie "Ubu" y precursor de la planta de Ronchamp. En las pinturas de 1947 esta gran oreja se desengancha del rostro y se confunde con el pelo que aparece por detrás, transformándose en una especie de cuernos. Veremos en la serie "Taureaux" cómo las divinidades lunares mediterráneo-orientales eran representadas con cuernos. La Pyrénéenne nos da la primera pista de un posible contenido mítico en las pinturas y la primera identificación de Ivonne con un divinidad, un ser sagrado. Esta figura está presente en el origen de la serie, especialmente acompañando a los croquis realizados en Bombay en marzo de 1952.

a.2. En 1954, en el Poème de l'Angle Droit, la Pyrénéenne ilustra la sección C4: CHAIR

*"Les hommes se racontent
la femme dans leurs poèmes
et leur musiques
Ils portent au flanc une
éternelle déchirure de haut
en bas. Ils ne sont que
moitié, n'alimentent la
vie que d'une moitié
Et la seconde part vient
à eux et se soude
Et bien ou mal leur en prend
à tous deux
qui se sont rencontrés !"*

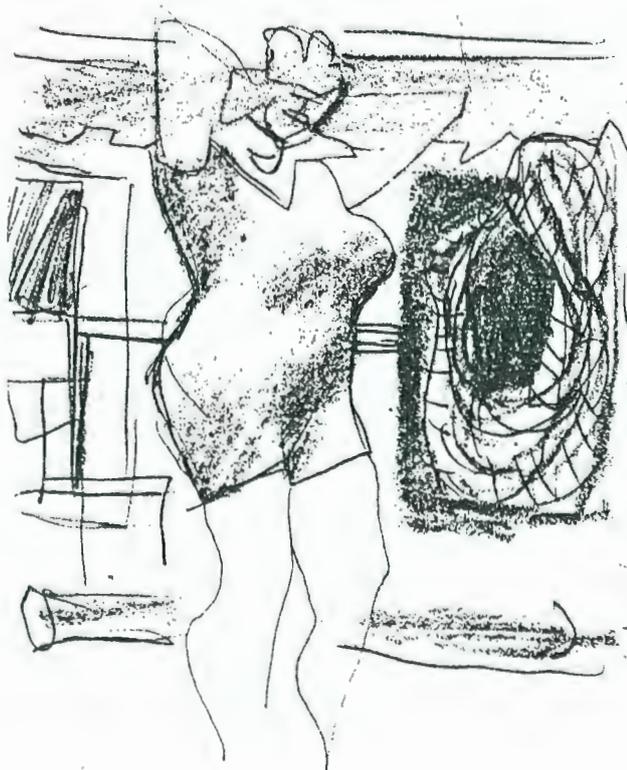
Es un homenaje a la mujer, sin la cual el hombre sólo vive la mitad de la vida. La Pyrénéenne la podemos entender como este ser representado en el *Poème*, mitad mujer mitad toro,³¹ que acaba fusionándose a partir de 1952 en un nuevo personaje "les Taureaux".



25 Escultura n. 37 "La Biche", 1963

479

488



26 Ivonne en Le Piquey, 1932



27 Ivonne en Le Piquey, 1932

a.3. En la década de 1950, litografías y grabados representan a la Pyrénéenne con el nombre de "La Biche". Las esculturas 37, 37 bis de 1963 y 44 (última escultura), de 1965 serán su última representación.

B. Los que estudian una construcción de dos o tres figuras, la pyrénéenne a la derecha y una o dos figuras atravesando una puerta a la izquierda. Con una figura dan lugar a la pintura *Deux femmes*, 1940 y con dos figuras atravesando la puerta la pintura *Femme à la grande main (étude)*, 1942.³² Siguiendo el mismo proceso que en A, se definen volúmenes, luego superficies y al final los perfiles.

1. FEMME ET COQUILLAGE

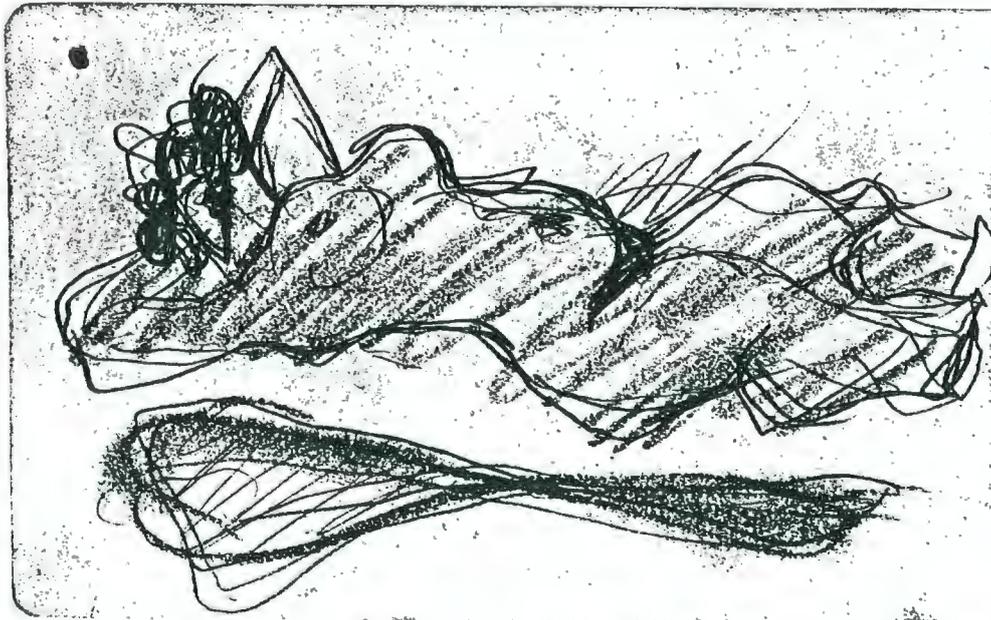
*'Je me suis amusé, dans ma propre peinture... ou plutôt je me suis obstiné, dans ma peinture, à prendre un ou deux de ces objets à réaction poétique et à les combiner, même avec la figure humaine, afin de créer, par le disproportionnement de ces éléments, un phénomène poétique'*³³

1.1. Croquis en le Piquey, 1932.

Le Corbusier pasa el verano de 1932 en Le Piquey. Allí observa atentamente el entorno, la playa, la naturaleza y especialmente las bañistas. Numerosos croquis se conservan de esta época³⁴, en los que destaca la relación que establece entre las mujeres y su entorno: playa, barcas, troncos, cuerdas y caracolas. Estos croquis son el origen de varios cuadros desarrollados en la década de 1930-40, *Pêcheuse d'Arcachon*, 1932, *Femme assise, Cordage et bateau*, 1932, *Deux figures au tronc d'arbre jaune*, 1937, *Figure devant une porte blanche*, 1937 y en especial las tres pinturas *Femme et Coquillage*, de 1940 y 1943.

Es normal la asociación en esta época de conchas y caracolas con mujeres. En el Album Nivola escribe: "*coquille/ femme/ creux pour recevoir (dedans) bosses pour voir et toucher et caresser*".³⁵ Las conchas marinas, evocando el agua de donde proceden, participan del simbolismo de la fecundidad del agua³⁶. Su simbología por tanto es la de nacimiento o generación. Tanto las conchas, "*objets à réaction poétique*", como las mujeres, en especial Ivonne, son la base de su creación artística.

En el croquis CI: 477, Le Corbusier dibuja una mujer de pie, en traje de baño y con los brazos levantados por detrás de la cabeza. En el siguiente croquis de este tema³⁷, en color, la misma figura aparece con un fondo, en el que destaca una cuerda roja. A continuación



28 Ivonne en Le Piquey, 1932



29 Caracola recogida en Le Piquey



30 Dibujo 1299.

dibuja un tronco de árbol³⁸. Tres croquis más estudian la misma mujer en diversas posturas, la última de las cuales vuelve a ser la que ya conocemos.³⁹ La figura puede girar, como es normal en el desarrollo de un tema en Le Corbusier⁴⁰ y en el siguiente croquis aparece la misma figura tumbada, desnuda, en la que va definiendo el contorno⁴¹. Vuelve a dibujar la figura levantada, pero ya no está aislada: la combina con los troncos de árbol dibujados anteriormente⁴². Un nuevo dibujo con la mujer tumbada, pero estudiando a lápiz sólo el contorno, su "perfil característico". En el siguiente carnet, en la misma fecha y lugar, dibuja la concha de un caracol de mar⁴³. Intenta combinar este caracol con dos cabezas femeninas de perfil.⁴⁴

En 1935, en su primera pintura mural realizada en casa de Badovici, en Vezelay, combina dos mujeres con esta caracola. En 1938 realiza una pintura en la que vuelve a pintar una caracola junto a una mujer tumbada al pie de una barca; en realidad esta pintura procede de otra de 1934⁴⁵ y es retomada en 1947⁴⁶.

1.2. Pinturas en Paris, 1940, 1943⁴⁷

Le Corbusier retoma los croquis hechos en 1932 y estudia con unos dibujos, mucho más realistas que los del Carnet, el desarrollo del tema para pintura. Primero estudia la figura femenina aislada⁴⁸. A partir de un estudio volumétrico abstrae las sombras, marca su contorno y estudia la mancha obtenida. En la siguiente serie de dibujos, en los que ya ha añadido la caracola⁴⁹, aprovecha los anteriores estudios para obtener el perfil que mejor encaje de las dos figuras. Es normal que Le Corbusier retome croquis y dibujos hechos en etapas anteriores y los utilice como tema para nuevas composiciones. Para ello redibuja en papel "calque" las figuras buscando su perfil característico, aquel que mejor explique su forma. Superpone los dibujos buscando que perfiles comparten estas figuras, creando así una composición transparente de cuerpos superpuestos, un "mariage des lignes". Finalmente redibuja en un solo papel las composiciones que crea adecuadas para construir la pintura.

1.3. Pintura mural, 35 r. de Sèvres, Paris 1948.⁵⁰

"Cette peinture a été réclamée à L-C par les dessinateurs de l'atelier en 1947, à son retour de New York. Elle fut exécutée en quatre jours"⁵¹.

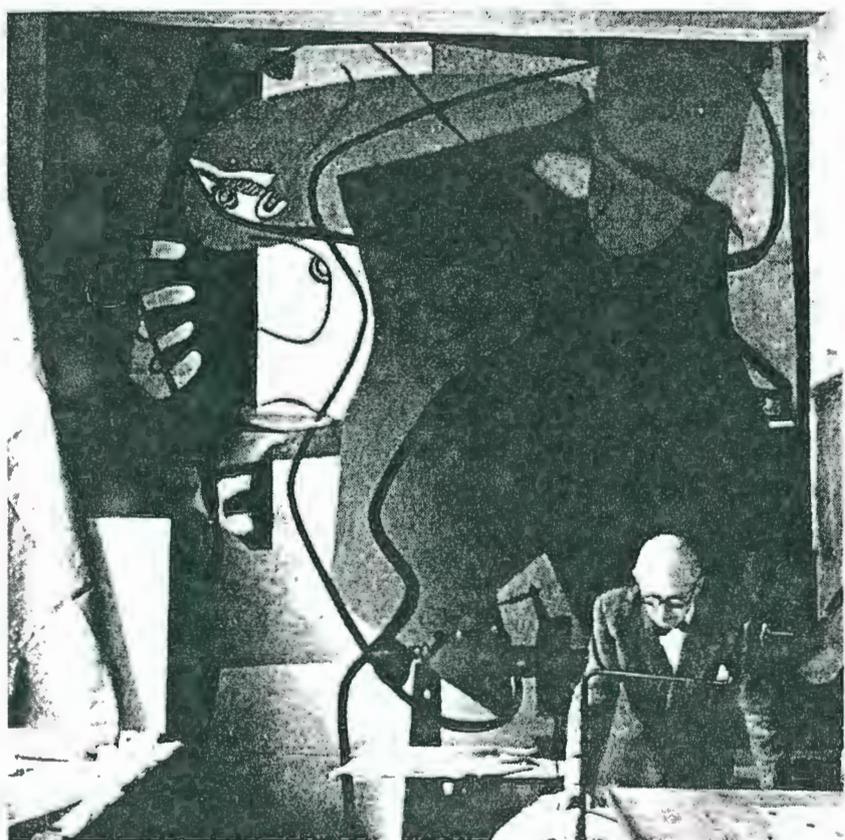
Pintura mural de 4,00 x 3,50 metros realizada por Le Corbusier en el muro del fondo del atelier poco antes de otra importante pintura mural: la del Pabellón Suizo. A partir de 1940 el



31 Dibujo 2576.



32 Pintura "Femme et coquillage", 1943.



33 Pintura Mural atelier 35, r. de Sèvres

fresco será aplicado no sólo para provocar una reacción psico-fisiológica en el espectador, sino también para conseguir espacio en las estancias donde los muros lo aprisionan. El muro se 'dinamita'. En este mural pinta el fondo azul, creando espacio, sensación de lejanía y contrastando con el rojo de la caracola que lo excita y dinamiza:

*"le bleu me commandait: bleu et vert en écho. Or, depuis quelques temps le rouge apparaît de plus en plus pressant, abondant, envahissant: bleu encore, mais rouge conquérant. Je connais des gens organisés sur le rouge"*⁵²

Esta pintura mural fue desmontada y trasladada en 1970, antes de la demolición del antiguo convento.⁵³

1.4. Poème de l'angle droit, 1954.

El tema de *Coquillage* aparece en el Poème, en la sección C3: CHAIR. La sección C trata el tema de la creación, de la polaridad necesaria para que se produzca. Se compone de 5 imágenes, por lo que C3 es la central, la que ocupa el lugar del eje que permite relacionar C1 con C5 y C2 con C4. Las dos primeras tratan el tema de las metamorfosis producidas en Ozón a partir de elementos recogidos en la naturaleza. C1, *"les éléments d'une vision se rassemblent..."*, es la aparición del "boeuf" en el cuadrante izquierdo del mural del Pabellón suizo; C5, *"Comme tout devient étrange et se transpose..."*, es el unicornio en el cuadrante derecho del mismo mural. C2 y C4 tratan el tema del amor como creación humana, de la mujer, como *"seconde part vient à eux et se soude"*. Tanto los *objets à réaction poétique*, con las metamorfosis a que los somete, como las mujeres, son temas íntimamente relacionados con la creación, la generación o nacimiento.

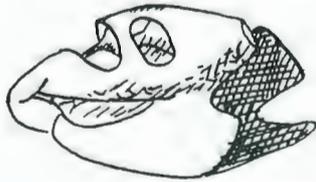
C3, *"Femme et coquillage"*, síntesis de estos dos temas, simboliza la creación artística: como síntesis de la creación humana, el amor, resultado de la unión del hombre con la mujer y la generación de formas a partir de la observación de las leyes de la naturaleza.

La primera imagen de C3 es la cabeza de hombre mirando hacia arriba que en 1929 dió lugar a una pintura⁵⁴ y en 1950 a la escultura Totem. La siguiente página aparece la caracola dibujada en *Le Piquey* en 1932⁵⁵, que es la que se compone junto a Ivonne. Si la comparamos a la imagen anterior, veremos que podría ser la imagen especular de la cabeza del hombre. Por tanto si giramos *Femme et Coquillage* 180°, lo cual es posible por la ausencia de coordenadas espaciales, veremos al derecho este rostro que se ha convertido en la máscara de un guerrero, en la piedra que con frecuencia sirve de autorretrato a Le Corbusier.

Tendresse!
 Coquillage la Mer n'a cessé
 de nous en jeter les épaves de
 riante harmonie sur les grèves.

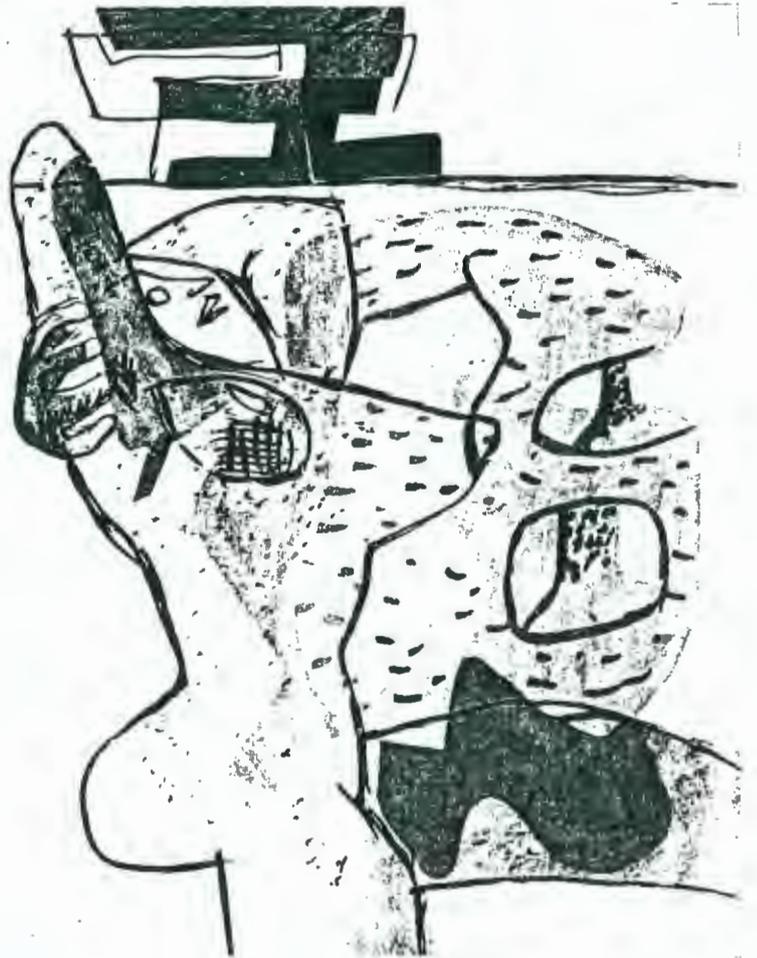
Main pètrit main caresse
 main glisse. La main et la
 coquille s'aiment.

En ces choses ici entendues
 intervient un absolu sublime
 accomplissement il est l'accord
 des temps la pénétration, des
 formes la proportion - l'indicible
 en fin de compte soustrait

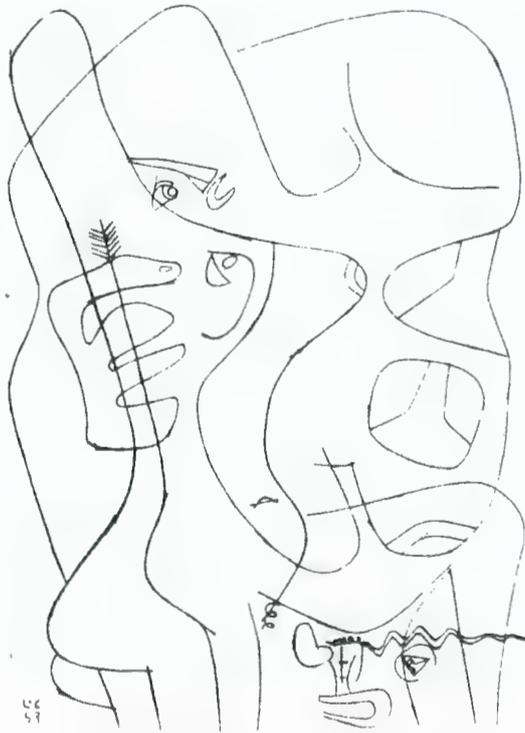


89

34 Poème de l'angle droit: 89



35 Poème de l'angle droit: 93



55
57

36 Grabado "5 femmes", Coquillage, 1953

Este autorretrato invertido crea un movimiento en espiral, una rotación constante de las dos figuras fusionadas, de la polaridad Le Corbusier-Ivonne. Este efecto de supremacía de la visión frontal pero con un segunda categoría de movimientos de rotación y revolución, presentes en muchas de las obras arquitectónicas de Le Corbusier, es lo que Colin Rowe llama '*contrapposto arquitectónico*'. El texto que acompaña la imagen del Poème es el siguiente:

*"Tendresse!
Coquillage, la Mer n'a cessé
de nous en jeter les épaves de
riante harmonie sur les grèves.
Main pétrit main caresse
main glisse. La main et la
coquille s'aiment".*

*"En ces choses ici entendues
intervient un absolu sublime
accomplissement il est l'accord
des temps la pénétration des
formes la proportion - l'indicible
en fin de compte soustrait
au control
de la raison
porté hors
des
réalités
diurnes
admis
au coeur
d'une
illumination⁵⁶*

La armonía, la penetración de las formas (es decir, el marriage des lignes), la proporción (l'indicible). Todo ello al margen del control de la razón, admitido en el corazón de una iluminación (del acto de la creación). La obsesión por las caracolas es además, la obsesión por la rotura del límite interior-exterior. Una caracola representa el espacio que se pliega sobre si mismo, el interior que se convierte en exterior. Todo ello gobernado por las leyes de la naturaleza.

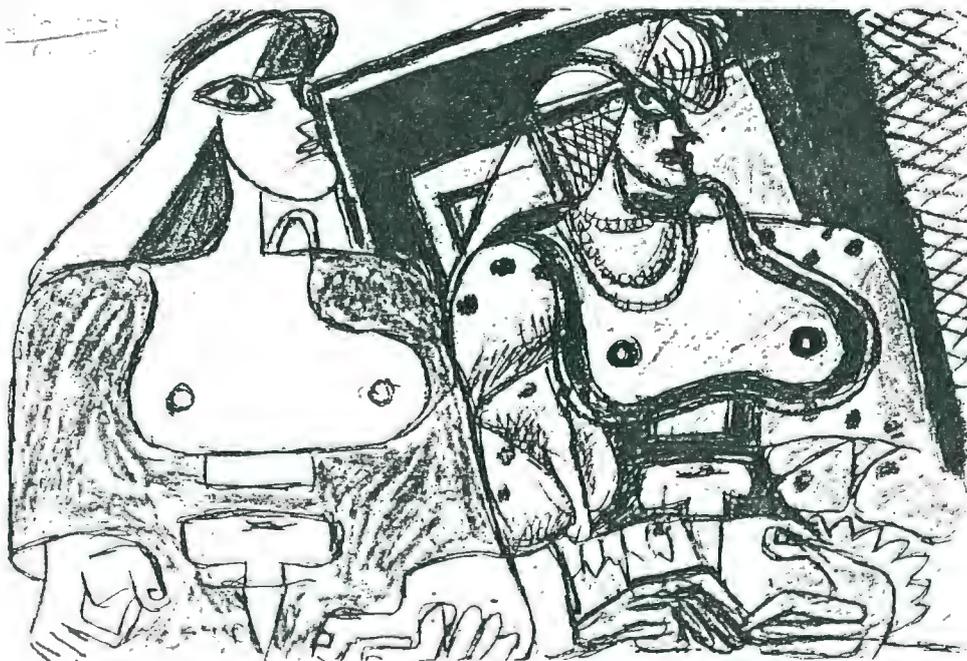
En 1953 "Coquillage" es el primer grabado de la serie Cinq femmes.

1.5. litografías "Entre-deux", 1957.

La mujer finalmente se representa vertical. Pero lo que no sabemos si está depié o es una figura tumbada que vemos frontalmente, tal y como sucedía en las pinturas llamadas



37 Dibujo 621.



38 Dibujo 2966, 1936

'Puristas'. Esta pérdida de referencias gracias a los giros es importante. En *Entre-Deux*, en 1957, pone en duda la perspectiva clásica dibujando a esta misma figura tumbada en la playa y escribiendo:

*"Lévitacion ou Perspective (science exacte)?
Espace, pesanteur, permanence immobile du mouvement."*

En efecto, según un sistema de representación clásico esta figura levitaría en el espacio, mientras que tal y como él lo entiende no.

1.6. Litografía "*La mer est toujours présente*", 1962

En lo que concierne a la relación del hombre con la naturaleza, es un tema que desarrolla ampliamente a partir de 1928, con su ruptura con el Purismo. Tan sólo interesa recordar algunas notas del texto "*Lois*" que escribe en 1933, en *La Ville Radieuse*:

*"Lois de la nature et lois des hommes.
L'homme étant un produit de la nature, les lois qu'il se donne doivent
concorde avec celles de la nature.*

....

*Le soleil et l'eau.
L'actif et le passif.
Harmonie, rivalité conflit, traité d'alliance, fécondation.*

...

*Deux éléments ont joué ensemble le jeu magnifique : le mâle, la
femelle. Soleil et eau.
Deux éléments contradictoires qui, pour exister, ont besoin l'un de l'autre...*

...

*L'homme ne peut faire usage que des lois de la nature. Il faut qu'il en
comprenne l'esprit et que, du cosmique, il fasse de l'humain, c'est-à-dire une
véritable création à son usage."⁵⁷*

En 1962, en Cap-Martin, realiza la serie de litografías *La Mer est toujours présente*. La número 2, llamada "*vagues*", es *Femme et Coquillage*. Asocia a Ivonne con las olas del mar, con lo que obtiene una dualidad ya anunciada por la caracola: tanto la mujer como el mar son símbolos de fertilidad, de creación.

2. Les MAINS.

2.1. Pinturas "*Deux femmes à la balustrade*", 1936, y "*Deux femmes fantasques*", 1937⁵⁶



4 2 7 4

39 Dibujo 4274



P 39 12 1939

Femme à la poitrine nue

100 81

FLC 225 /

40 Pintura "Femme à la poitrine nue", 1939.

P 37.04 1937

Deux femmes fantasques

115 146 FLC 221



41 Pintura "Deux femmes fantasques", 1937.

Los primeros dibujos⁵⁹ que se encuentran relacionados con estas pinturas son tres estudios de dos mujeres árabes, vestidas con el traje tradicional, velo que cubre la cabeza y el torso descubierto. A continuación realiza los estudios que más directamente se relacionan con las tres pinturas.⁶⁰ Las manos adquieren su posición definitiva y aparecen unos violines a ambos lados de las mujeres.

En las pinturas definitivas la figura derecha a sido considerablemente sintetizada, apareciendo parte del cuerpo transparente. Es esta figura la que utiliza como modelo para el grabado de la serie *Cinq Femmes*, llamado "*Les NON*". La otra figura, la de la izquierda, la utiliza como modelo de la pintura hecha en Vezelay en 1939 *Femme à la poitrine nue*.⁶¹ Según muestran los estudios previos, la composición inicial se establece a partir de una cruz de brazos iguales: el vertical, eje central de la pintura, y el horizontal, que separa el rostro de los pechos. Una segunda línea horizontal aparece en la parte inferior separando los pechos de las manos. Es importante fijarse en el rostro, en la intersección de dos formas curvas: el cabello y el perfil de la cara dibujado con trazo blanco y negro. Son formas que anuncian las formas acústicas de la serie que nace al año siguiente: Ubu, así como las formas concavas-convexas que compondrán la planta de la iglesia en Ronchamp. Esta figura es la que servirá de modelo para un cuadro importante de 1948: *Les mains*.

En *Deux femmes fantasques*, Le Corbusier ha destacado claramente tres elementos que definirán la figura femenina: el rostro, los senos y las manos. Cada elemento está estudiado independientemente y dispuesto a lo largo de un eje ascendente vertical y con un fondo homogéneo de color que constituye el cuerpo. El rostro es lo que define la serie; los senos, son un elemento ambivalente, pues a la vez son los ojos de un rostro en el que el ombligo es la boca. Tal vez recordando la foto tomada por Man Ray en *Le Minotaure* n° 7 en 1935,⁶² esta dualidad está anunciando lo que sucederá con la compleja superposición de elementos de la serie "Taureaux".

2.2. Pintura "*Les mains*", 1948.⁶³

La mujer presenta los tres elementos descritos anteriormente compuestos a lo largo de una línea central ascendente. Estas tres partes, estudiadas independientemente, son ensambladas en diferentes pinturas y esculturas. :

A. El **rostro**, mirando hacia arriba. En noviembre de 1952, en el Album Nivola 2, dibuja los rostros de cinco mujeres para definir los cinco tipos que componen los grabados "*Cinq*

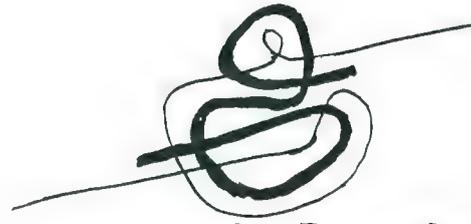


P 148, 05 | 1948

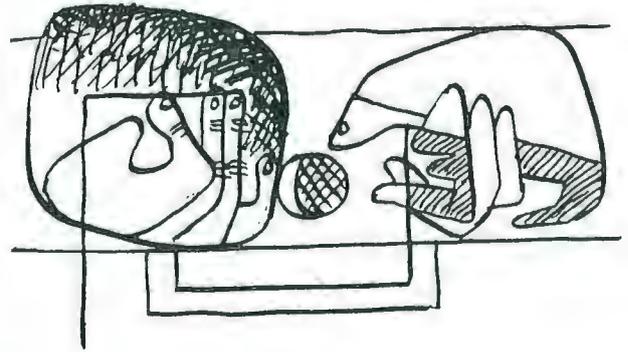
| Les mains

195 | 97 | FLC 132.V

42 Pintura "Les mains", 1948.



terme à la Raine des
inconciliables mûrit l'union
fruit de l'affrontement
Le courant traverse et résout
à traversé a résolu.



43 Poème de l'angle droit: 46



44 Pintura "Les mains" en el taller de 24 N-C

femmes". Es el rostro lo que da carácter y diferencia estas mujeres.

B. Los **senos**, dos círculos rojos compuestos a ambos lados del eje, forman junto al cuello y estómago una unidad, que se rodea de dos círculos concéntricos. Esta composición en tres partes ascendiendo por un eje central es lo que constituirá sus pinturas de la década de 1950: en la serie Taureau, una figura femenina, con el rostro mirando hacia arriba, los pechos como círculos concéntricos y un estómago en la parte inferior, se superpone a la figura de un toro y un pájaro. Los cuernos fundiéndose con el rostro femenino y el hocico con los senos que a la vez son los ojos del pájaro. Ojos - nariz - senos, tres elementos que pueden llegar a ser dibujados, pocos años más tarde de la misma manera.

C. Las **manos**⁶⁴, invertidas, una hacia arriba y la otra hacia abajo, entre las que dibuja un círculo amarillo. Mientras que la cabeza y los senos se pueden leer formando parte de la misma unidad, las manos quedan claramente diferenciadas: una línea de horizonte separa la parte superior del cuadro, de colores cálidos, de la parte inferior, de colores fríos. Esta parte inferior seguramente es la plataforma, la mesa donde disponía los elementos que formaban parte de las naturalezas muertas puristas. Esta superficie la dibuja con un abatimiento de 90 grados, como si la hubiera sometido a un giro de eje horizontal.

En la página 46 del *Poème*, en el capítulo A.5: *Milieu* dedicado al equilibrio de polos, lo ilustra con las mismas manos en direcciones opuestas de la serie de pinturas y esculturas "Les mains". En la página 49, dos manos con los dedos entrecruzados sobre un fondo blanco - negro que simboliza día noche. En la página 48, el violín con su sombra, que proviene de la pintura de 1920 *Natura morte au violon*, que será el origen del cuadro de 1951, *Métamorphose du violon*, y a partir de 1952 de la serie "Taureau".

La importancia de este tema se aprecia en la fotografía utilizada en la exposición *Le Corbusier*, realizada en 1953 en el *Musée National d'Art Moderne* en París, y colocada en el contenedor "G", el dedicado al proyecto de la ONU. Una escultura, *Ozón op.1*, aparece delante de un fragmento de un cuadro, unas manos entrecruzadas, colgado en el muro de piedra del taller en su apartamento 24 N-C. La fotografía entera aparece en el volumen 5 de su *Oeuvre Complète*⁶⁵, encabezando el artículo "Plastique et Poétique"; se trata de la pintura "Les Mains", 1948. Otra reproducción de la fotografía la realiza para la casa de Mrs. Manorama Sarabhai, en Ahmedabad⁶⁶.

En arquitectura a veces también se produce un antroporfismo, una estratificación en tres regiones. En la Unité de Marsella, el rascacielos de Argel, el edificio de la ONU, e incluso



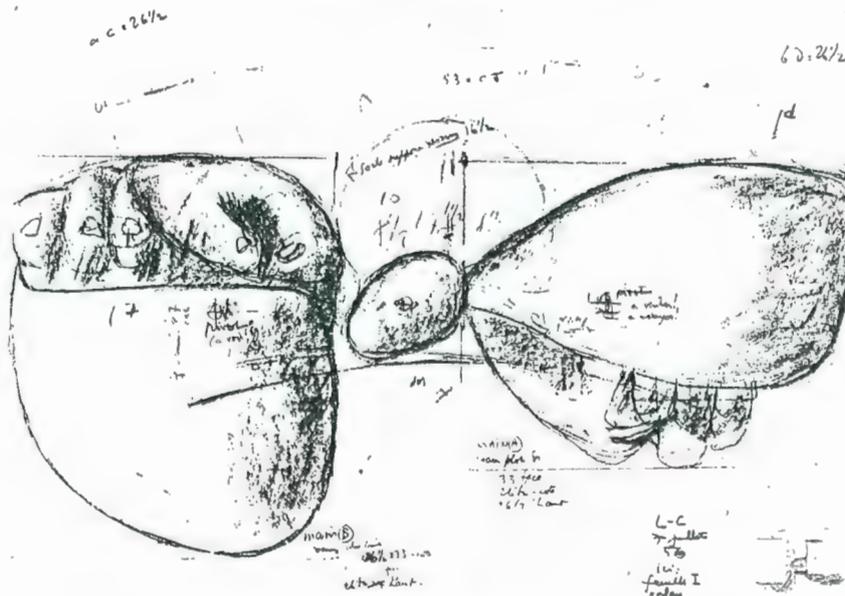
45 Escultura n. 16-1, 1956



46 Escultura n. 16-2, 1956



47 Escultura n. 17, "Les Mains", 1956



48 Dibujo preparado por L-C para Savina para escultura n. 17 "les Mains"

en la organización funcional de ciudades: la ville radieuse con su cabeza (negocios), cuerpo (vivienda), pies (gran industria) y la organización de Chandigarh, con la ciudad como cuerpo, el capitolio como cabeza y el palacio del gobernador coronándola.

2.3. Esculturas "Les mains", 1956-57.

En 1951 realiza los primeros estudios de dibujos para convertir este tema en escultura⁶⁷. Una línea de horizonte divide el cuerpo (pechos y cabeza) de las manos. Es el límite de la plataforma donde se dispondrán los tres elementos: las dos manos y la esfera.

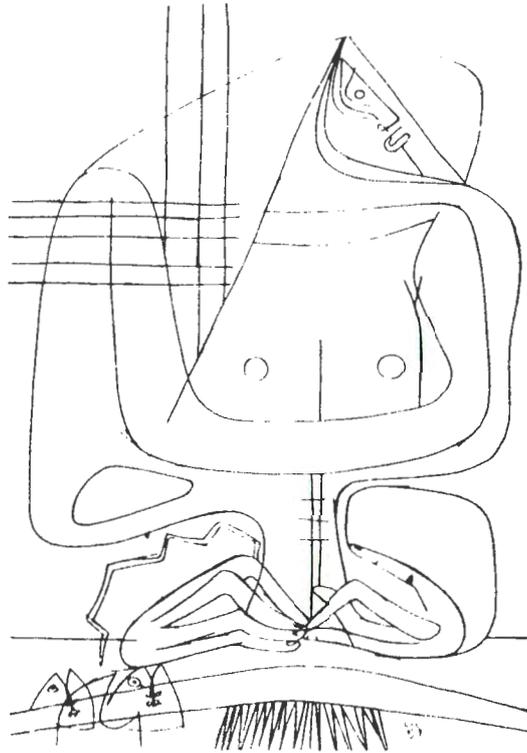
De esta serie realiza diversas esculturas. La escultura 16 (1957) es una interpretación de la pintura. Las manos son independientes del cuerpo, pueden girar y quedar aisladas formando por sí mismas una escultura. En las esculturas 17 (1956) y 17 bis (1957), "Les Mains", las manos anteriores son tomadas como tema de investigación aislado del resto del cuerpo. Escribe a Savina el 21 de julio de 1956:

"Vous verrez que les quatre dessins sont faits dans l'hypothèse d'une main "A", visible (feuille I) tandis que la main "B" est de l'autre côté. Si bien que de l'autre côté, on trouve la main "B" visible. Mais par le jeu de pivots on peut, si on veut, tourner chacune des deux mains et obtenir la position renversée..."

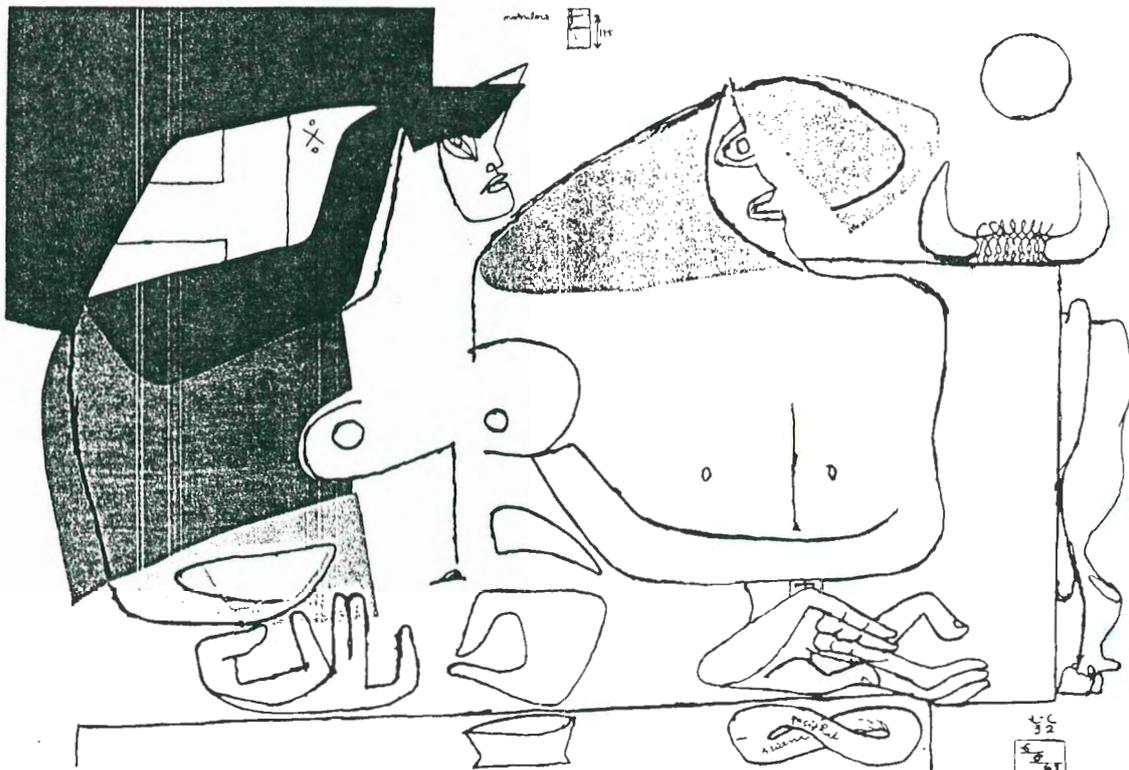
Estas manos se corresponden al fragmento del cuadro que vemos publicado en diversas fotografías junto a la escultura *Ozón Opus I*.

*"La main qui contient tant de lignes intérieures et tant de significations dans son pourtour, dans sa texture. Elle contient la personnalité de l'individu, ce qui veut dire que les choses les plus cachées, les plus secrètes, les plus subjectives, les plus insaisissables, peuvent être fort bien révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main."*⁶⁸

Con las manos, Le Corbusier toca y coge. Es la mano que agarra para conocer y tomar: la mano es fuente de conocimiento y de existencia. El pensamiento, para exteriorizarse, debe tomar forma con la mano. El mismo había apredido viajando, viendo y dibujando. Originalmente era un trabajador manual, grabando relojes. Su cultura no era intelectual, no provenía de los libros. Con frecuencia cogía pequeños objetos, una piedra o una pequeña concha, se lo acercaba a los ojos y lo tocaba para percibir la forma, su estructura. No se conforma con ver, necesita tocar. Con la mano, complemento de los ojos, dibujaba y graba en su memoria. El pincel, lápiz o punzón, instrumentos que prolongar el tocar. Las últimas páginas del *Poème Electronique*, las ilustra repetidas veces con una mano



49 .Grabado "5 femmes": "Les Non", 1953



50 .Litografía "La femme rose", 1961

abierta, junto al siguiente texto:

*"Une main" !. On a constitué une main
pour saisir, pour tenir, pour manier.
Les cinq doigts de la main...Nous
nous sommes trouvés quelques uns.*

*La route est ouverte pour tout
le monde. Ce n'est qu'un début" 69*

Esta mano que simboliza aprendizaje, recepción a lo largo de toda su vida, al final se abre, emite. Hay mucho que recibir pero también mucho para transmitir: es la "main ouverte":

*Elle est ouverte puisque
tout est présent disponible
saisissable
Ouverte pour recevoir
Ouverte aussi que pour chacun
y vienne prendre
Les eaux ruissellent
le soleil illumine
les complexités ont tissé
leur trame
les fluides sont partout.
Les outils dans la main
Les caresses de la main
La vie que l'on goûte par
le pétrissement des mains
La vue qui est dans la
palpation*

*Pleine main j'ai reçu
Pleine main je donne. 70*

2.4. Grabados "Cinq femmes". Les NON, 1953

*"assis sur trop de causes médiatiques
assis à côté de nos vies
et les autres sont là
et partout sont les: "Non!"
et toujours plus de contre
que de pour" 71*

Segundo de los retratos de Ivonne de esta serie de grabados que recupera la figura de la derecha de las dos que aparecían en la pintura *Deux femmes fantasques* de 1937. Posiblemente también utiliza la palabra NON como paronomasia de VON, como solía llamar a su mujer.



51 .Dibujo 4617, 1936



52 .Dibujo 4615

2.5. Litografía "Femme rose", 1961⁷²

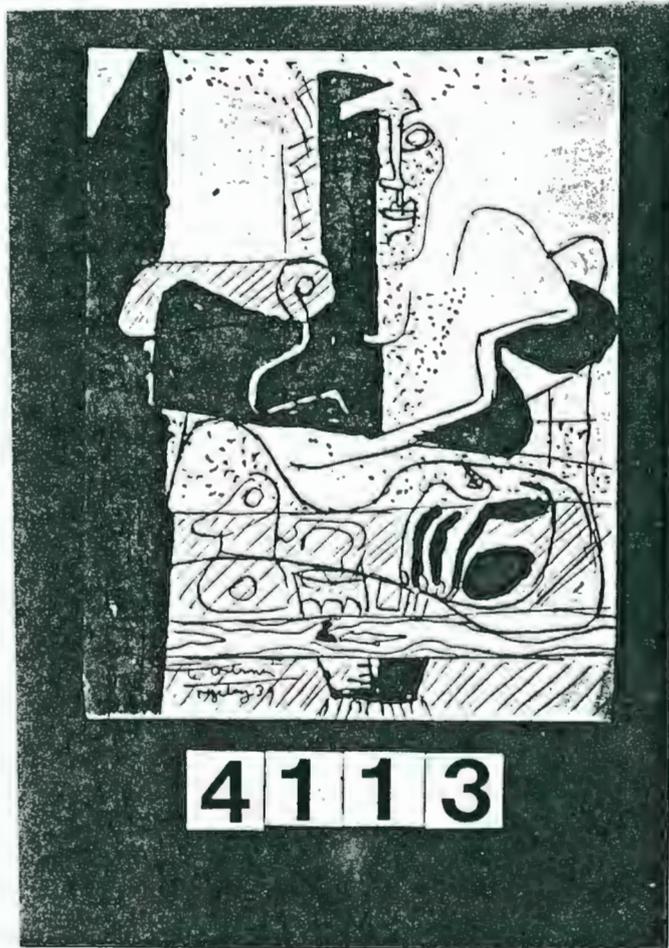
Vuelve a tomar, 25 años más tarde, el tema de *Deux femmes fantasques*, pero añadiendo una figura importante en 1961: el toro, que aparece escondido y sólo deja ver los cuernos y una pata. Aparecen dos nombres dentro de la figura que Le Corbusier llama "huit": Pasiphaé y Ariadna. La cara de Ariadna, como luna creciente, Pasifaé "*au regard, eût-on dit bovin...sur un ridicule chapeau...finissait en très haute pointe inclinée comme une corne en avant du front*"⁷³ y el toro entre cuyos cuernos aparece una luna llena, hacen referencia al mito del minotauro. Veremos en el próximo capítulo que esta litografía, como también sucedrá en la serie *lçône*, es uno de los puentes que se establecen entre la serie "Taureaux" y los retratos de Ivonne.

3. ICÔNE.

Es la serie que reúne más mutaciones de todas las sometidas al retrato de Ivonne: mujer rezando en *Portrait de femme à la Cathédrale de Sens* en 1944, como una diosa o ángel en *Femme et bougie* en 1948, *lçône* a partir de 1955 y *Naissance du Minotaure* en 1956. Es la imagen más conocida de Ivonne y a veces se ha asociado de una manera general el nombre de *lçône* al resto de retratos. Veremos en el *Poème de l'angle droit* cómo Ivonne se transfigura en "lçône", en una imagen divina o sagrada. Igual que sucede con las divinidades lunares en las antiguas religiones del mediterráneo oriental, Ivonne es investida con atributos taurinos y por tanto convertida en una diosa, ocupando el lugar central del iconostase.

3.1. Vezelay, 1939-1944. Pintura "*Portrait de femme (Cathédrale de Sens)*".

En 1939 Le Corbusier retoma unos dibujos hechos en 1936 con formato horizontal, en los que aparecía una mujer morena con una camisa blanca, escote, el pelo recogido hacia el lado derecho y las manos con las puntas de los dedos en contacto.⁷⁴ En los dibujos hechos en Vezelay, la misma figura femenina aparece dibujada sintéticamente con trazos geométricos sobre los que se superponen unas superficies de color⁷⁵. Una mano recoge la otra. Por debajo de estas manos, se ve la cintura, el final del vestido y el comienzo de la falda⁷⁶. Aparece una puerta abierta a la izquierda de la mujer y una mesa que se levanta y nos muestra unos objetos: un vaso y una jarra.⁷⁷ De repente Le Corbusier pega una pequeña imagen de la fachada de la catedral de Sens, entre la puerta y la cabeza de la mujer⁷⁸. Los



4 1 1 3

53 .Dibujo 4113, Vezelay 1939



4 6 1 3

54 .Dibujo 4613



P | 47 | 18 | 1943 | | L'ange gardien du foyer (I)

100 | B1 | FLC | 228 | /

55 .Pintura "L'ange gardien du foyer I", 1943.

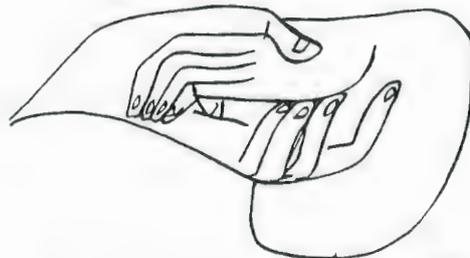
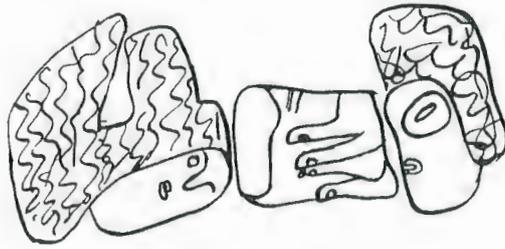


P | 44 | 05 | 1944-39

| Portrait de femme (cathédrale de Sens)

FLC | 125 | /

56 .Pintura "Portrait de femme (cathédrale de Sens), 1944.



se transporte haut
et se réfléchit sur

107

57 .Poème de l'angle droit: 107



58 .Dibujo "Açores '45", Año Nuevo 1946.

brazos y la mesa son transparentes, dejando ver las diferentes figuras geométricas en que se va transformando la cintura. Una vertical divide al cuerpo y el rostro en dos zonas, una iluminada y la otra en sombra. De la misma manera una horizontal, formada por el borde posterior de la mesa, divide las manos en dos mitades. Es en el centro de las manos donde tiene lugar el encuentro de la vertical y la horizontal, el ángulo recto, que al igual que las manos, es signo de vida.⁷⁹

En las dos pinturas que realiza en 1943 y 1944,⁸⁰ dibuja todos estos elementos, adquiriendo la jarra una forma que recuerda a una oreja. Las manos, la derecha recogiendo a la izquierda, se convierten en un elemento característico y autónomo de su iconografía personal. Estas manos aparecen en la sección C5: Chair del Poème, acompañadas del siguiente texto, ya comentado en la serie Ubu:

*"Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte haut
et se réfléchit sur
le plan de l'allégresse"*

3.2. New York, 1946. Icône

A. DIBUJO "AÇORES 45".⁸¹

A mediados de diciembre de 1945 Le Corbusier embarca hacia New York, a la cabeza de una misión oficial del gobierno francés, encargada de redactar un informe sobre la arquitectura y la evolución de los métodos de construcción en los Estados Unidos desde 1939. En el Liberty-Ship "Vernon S. Hood" durante una tormenta a la altura de las islas Açores, por Año Nuevo, dibuja una mujer⁸². Según contó a Nivola se trata de una mujer que había estado observando rezando en una catedral:

"I was impressed by the natural concentration of the simple ritual expressed in the gesture of her hands with fingers interwoven, the low table with candles and the broad forms of her chest and head frankly staring at the invisible object of her faith"⁸³

Si lo comparamos a *Portrait de Femme (Cathédrale de Sens)*, vemos rápidamente que es la continuación de aquella pintura de 1944. Sin embargo la cara aparece un poco girada y las manos con los dedos entrecruzados. De hecho, como relata Nivola, Le Corbusier llega a New York con una maleta llena de dibujos de épocas anteriores⁸⁴, por lo que es posible



59 .Dibujo 3372, Julio 1946.



60 .Pintura "Icône", New York Noviembre 1946

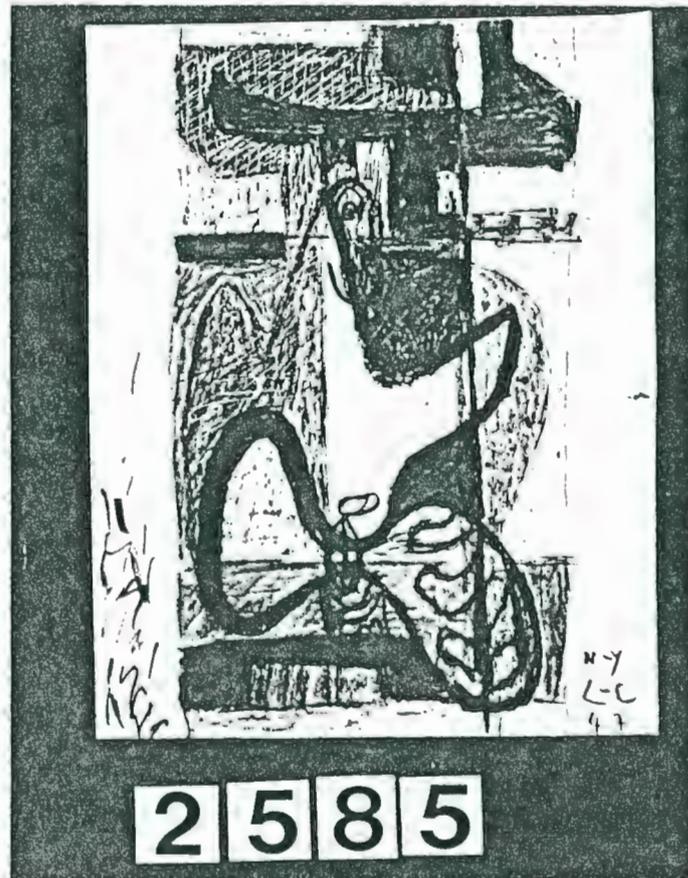
qué en el barco tenga algunos de los dibujos hechos en Vezelay en 1939, en los que la mujer tenía el rostro un poco girado. También aparecen otros elementos nuevos: una vela que en los dibujos de Vezelay era un vaso acanalado colocado a la izquierda del cuadro. Ahora, la vela ocupa una posición casi central, marcando un eje vertical que pasando por el pecho derecho de la mujer divide la composición en dos. La vela es un elemento importante que llega a poderse leer como el órgano sexual de la figura femenina, su seno o una pulsera que cuelga de su muñeca. Pero también hay elementos que aparecen estilizados, adquiriendo un carácter más vertical: son los hombros y los senos. Estos últimos recogen la sombra que en los dibujos de 1939 dividía el rostro en dos, transformándose en una figura puntiaguda, final del eje vertical, como si se tratara del mástil de una tienda recubierta de tela. El pecho izquierdo se mantiene en el eje vertical, pero el derecho se "dispara" hacia el exterior de la composición, marcando la tercera punta. En la época minoica, el toro es considerado un animal lunar. Sus cuernos simbolizan el crecimiento de la luna. Luna que como ya he apuntado está asociada a ciertas divinidades. Estas formas puntiagudas por tanto las podemos ver como unos cuernos o lunas que realmente forman parte de la figura femenina.

El dibujo hecho a lápiz, tiene ciertas líneas remarcadas. Es lo que se llama "crayon rehaussé". Es normal que Le Corbusier destaque ciertas líneas de la composición, ya sea a lápiz, o cambiando el color.⁸⁵ Tanto las manos como los senos comienzan a destacarse. Son dos figuras independientes, pero con un punto de tangencia común, por la que pasará la vertical que estructura la composición.

En un dibujo hecho en julio de 1946,⁸⁶ tal vez posterior a la pintura Açores 45, a pesar de introducir color, todos los contornos están claramente destacados con un grueso trazo negro.

B. ICÔNE, noviembre 1946⁸⁷

Tanto en el pastel realizado como en la pintura aparece un cambio importante: por primera vez, manos, senos y hombro están definidos por la misma línea, el mismo perfil. Las tangencias acaban por romper la autonomía de estos elementos y un grueso trazo negro es capaz de definir los tres en una sola figura. Este mismo fenómeno de unas líneas que se aproximan y al entrar en contacto se confunden y encuentran un nuevo camino, es lo que Le Corbusier observa que sucede con los meandros de los ríos. Con un sentido figurado veremos en el próximo capítulo cómo "La Ley del Meandro" definida en *Précisions*, es relacionada con el signo del Toro. Este nuevo camino que encuentra el meandro significa su



61 .Dibujo 2585, 1947



62 .Dibujo 4545, 1947

liberación, el triunfo después de una dura lucha por conseguir encontrar el camino correcto.

-Manos y brazo. El vacío

La posición donde se encuentran el brazo y las manos, su forma de bolsa y el vacío que los generan los podemos leer como el estómago de la mujer. Esta idea de estómago, o vientre, será desarrollada en la pintura Taureau XIII, "Naissance du taureau", en la que las manos se transforman en el vientre del que asoma la cabeza del minotauro. Manos y brazo se leen como el negativo, el vacío dejado por los senos. En la pintura, igual que en su arquitectura no existe la idea de vacío como residuo. El vacío existe, pero como forma positiva que también crea espacio. La forma de los vacíos es pensada igual que los llenos, también es arquitectura. La sala de la Asamblea de Chandigarh, Ronchamp, la villa Baizeau en Cartago o el palacio de Congresos de Strasbourg están pensados de la misma manera que Icône, donde la concavidad de una forma es la convexidad de su vecina. .

Le Corbusier dibuja las manos juntas formando parte de la misma masa, con los dedos entrecruzados que forman la figura de una serpiente, meandro o trenza. Manos deformes, exageradamente grandes, contorsionadas. Las manos juntas para rezar, con los dedos cruzados simbolizan unidad, la unión necesaria de polos opuestos para alcanzar armonía:

"les mains jointes pour prier. Prier sans le savoir ni le vouloir en joignant les mains pour que les choses se rejoignent et s'équilibrent et que la moisson des mains se fasse" ⁶⁶

En el Poème de l'Angle Droit, en la sección A5, nos confirma este punto representando dos manos abiertas con los dedos cruzados:

*"J'ai pensé que deux mains
et leurs doigts entrecroisés
expriment cette droite et
cette gauche impitoyablement
solidaires et si nécessairement
à concilier.
Seule possibilité de survie
offerte à la vie."*

La llama de la vela, que en las diferentes versiones ha ido cambiando de posición, ahora la podemos leer a la vez como el pecho (en el pastel) y como el sexo (en la pintura). Esta última posición, la llama coincidiendo con la muñeca, anuncia un próximo significado como pulsera.



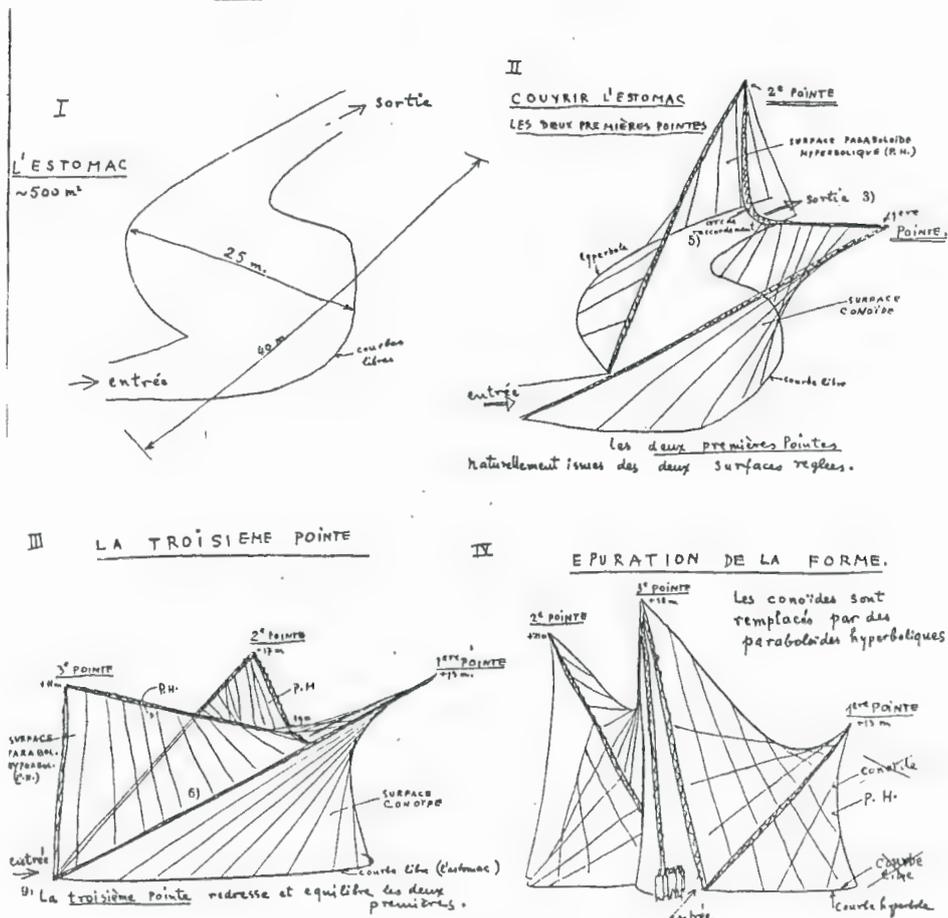
P 148.03 | 1948

Icone B

73 | 51 | FLC | 751 /

L-C
29.XI.48

63 .Pintura "Icône B", 1948.



-Senos y hombros. Pabellón Phillips o el arabesco espacial.

Las 'serpiente' que formaban los dedos se ha ido desenrollando formando el contorno de la figura y ascendiendo, hasta encontrar la punta central, donde entra en contacto con la cabeza. Esta línea serpenteante, como un meandro, que va y viene de la cabeza a las manos, es lo que simboliza el proceso de creación. Con las manos investiga la naturaleza, descubre; asimila estos conocimientos en la cabeza, donde de repente una chispa hace surgir la idea; de nuevo con las manos, con el dibujo, materializa esta idea. Esta relación que se establece entre cabeza y manos la encuentra en una lectura que realiza en noviembre de 1953 del pequeño libro de Henri Focillon, *Vie des formes*, en donde Le Corbusier anota: "p. 121. *La main. (Corbu l'acte harmonique l'équilibre entre tête et main)*". Se está refiriendo a una página del *Eloge de la Main*, en donde Le Corbusier subraya el siguiente párrafo de Focillon: "*Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit...*"

El conjunto de senos y hombros adopta una estructura de 'tienda' de tres mástiles que sin duda nos recuerda a la 'proa' de Ronchamp de 1954 y el pabellón Phillips de 1958. Esta forma de 'tienda' la volveremos a encontrar en la última serie "les taureaux", con un significado de 'senos' o cuernos, según se haga una lectura en positivo o negativo. Formalmente se oponen a las manos y brazo. Mientras los senos y hombros forman una figura de puntas agudas y estilizadas, las manos y brazos son 'bolsas', formas redondeadas. Las primeras son el molde de las segundas, que se leen en negativo. Las bolsas o estómagos las volveremos a encontrar en el nacimiento de la planta del Pabellón Phillips: "*L'estomac...couvrir l'estomac*".⁸⁹ La forma de 'tienda' de los hombros y senos también la encontraremos en la resolución estructural de su alzado, formado por tres puntas que buscan un equilibrio plástico:

"La troisième pointe vient valoriser les deux premières

.....

ici la troisième pointe s'est épanouie:

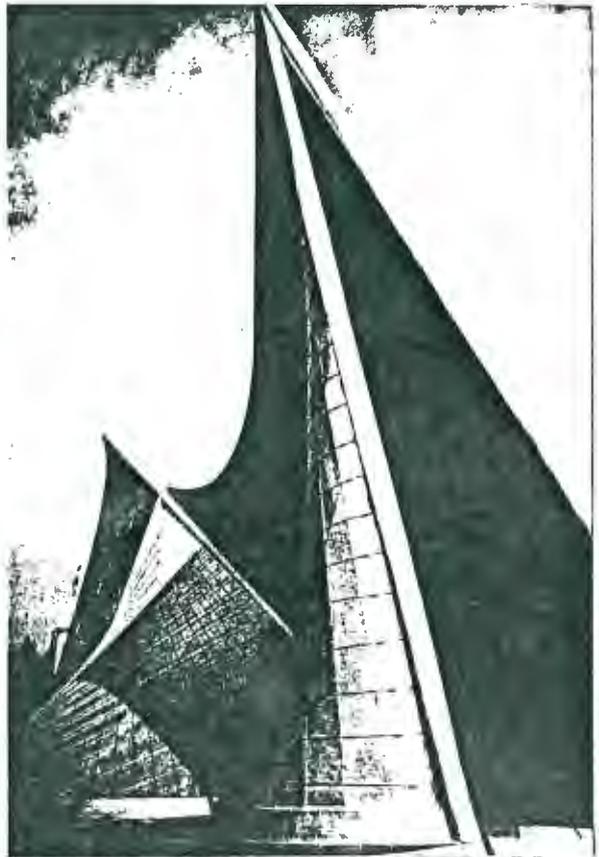
Elle équilibre le mouvement impétueux

*des deux pointes en créant un contre courant"*⁹⁰

Una vez más tenemos en un solo plano las dos proyecciones cartesianas, planta y alzado, en el que la planta está girada y vista en verdadera magnitud. En pintura Le Corbusier nos muestra las verdaderas dimensiones de los elementos, es decir, la forma singular, no asociada a ninguna representación espacial. La forma no se ha de restituir, sino que se nos presenta plana⁹¹. Es en la arquitectura donde parte de estos elementos sufren un giro y obtenemos un objeto tridimensional. Planta y alzado, 'estómago' y 'tienda' también se oponen en pabellón. Se escogen paraboloides hiperbólicos, que es la figura que con una directriz

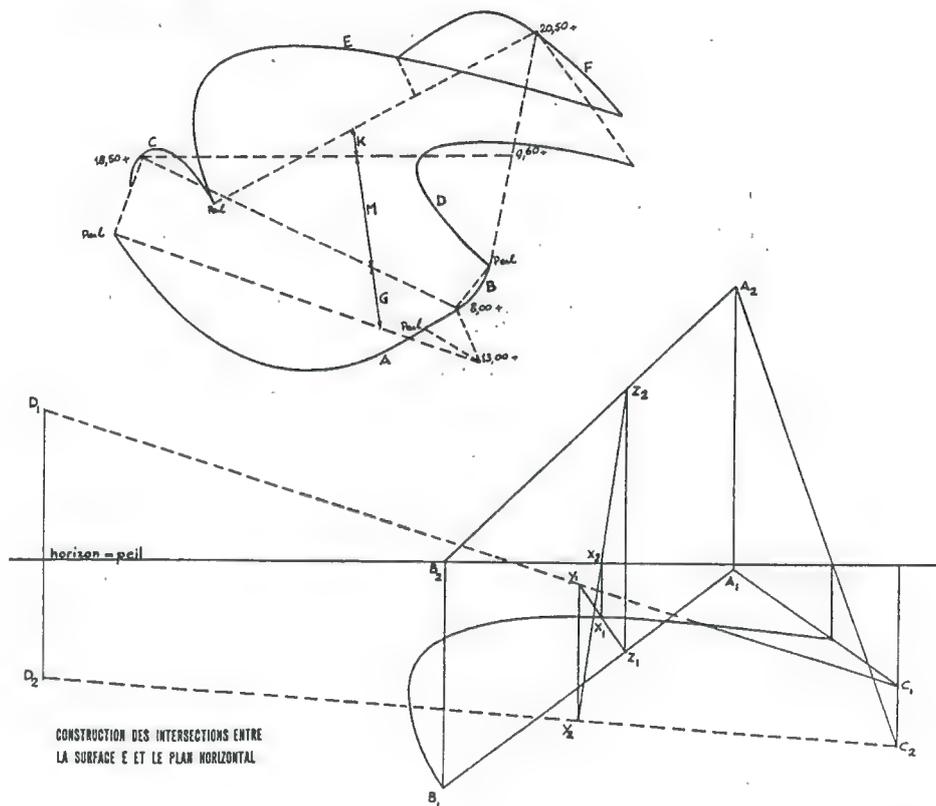


65 .Maqueta de cuerdas de piano hecha por Xenaquis para el Pabellón Philips



66 .Pabellón Philips, Salida

PLAN DES LIGNES DE BASES



67 .Geometría de los paraboloides hiperbólicos del Pabellón Philips.

recta (alzado) permite tener generatrices curvas (planta). Sin embargo en la pintura, la misma línea es a la vez directriz y generatriz, de un solo trazo es capaz de definir los diversos elementos hasta el punto de jugar con el negativo de los senos para generar el brazo. Es decir, el brazo y manos no existirían, no tendrían sentido, si no fuera por la forma positiva de los senos. De la misma manera, la planta no tiene sentido sin el alzado. La planta como realidad autónoma no existe, pues es el resultado de interseccionar los paraboloides con el plano de tierra. La planta podrá adoptar múltiples formas en función de la que posean los paraboloides. El paraboloide es lo único que es verdad, que da forma al edificio. La fusión senos-brazo-manos en un solo trazo es representada en el pabellón con la idea estructural de estos 8 paraboloides autoportantes que eliminan la necesidad de mástiles, creando diversas superficies alabeadas estructurales continuas. Si seguimos las inflexiones, los puntos de unión entre estas superficies, obtendremos que podemos generar, el perfil del pabellón de un solo trazo, planta y alzado. Una sola línea se mueve en el espacio generando un arabesco, un mariage des lignes tridimensional que ya había aparecido en Ronchamp:

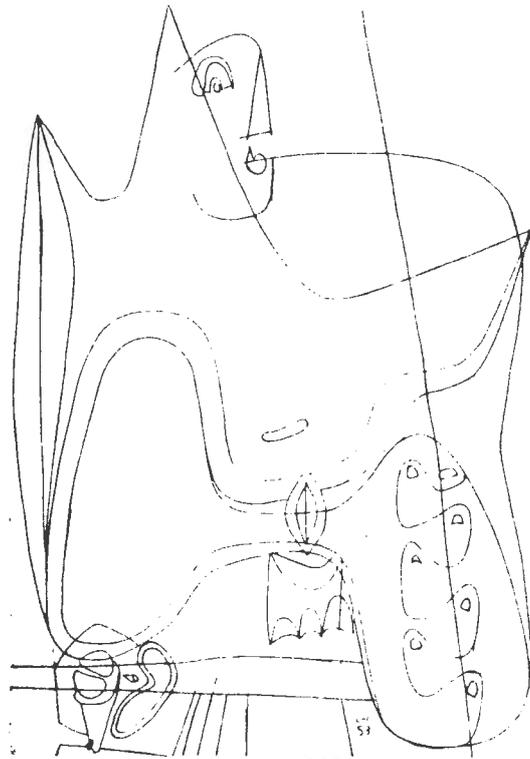
*"...tous ensemble, réalisèrent cette espèce de fantastique danse dans l'espace que révèlent aux esprits compréhensifs les photos prises en fin de chantier, et qui consiste, n'ayant plus les pieds sur terre, à insérer des plaques de béton de 5 cm d'épaisseur dans une toile d'araignée "parabolique-hyperbolique" (que ces mots portent bien leur double sens !)"*⁹²

Si recordamos el origen de la punta central, estaba en la sombra que dividía el rostro de Ivonne en dos. De las tres puntas que ahora aparecen en algunos dibujos, la mitad de ellas está en sombra, siendo la central la que establece la división. Tendrá su equivalencia en la proa de Ronchamp y la división que supone entre superficies en sombra e iluminadas, así como todo el juego espacial de aristas y superficies curvas y rectas jugando al arabesco tridimensional con las sombras propias y arrojadas.

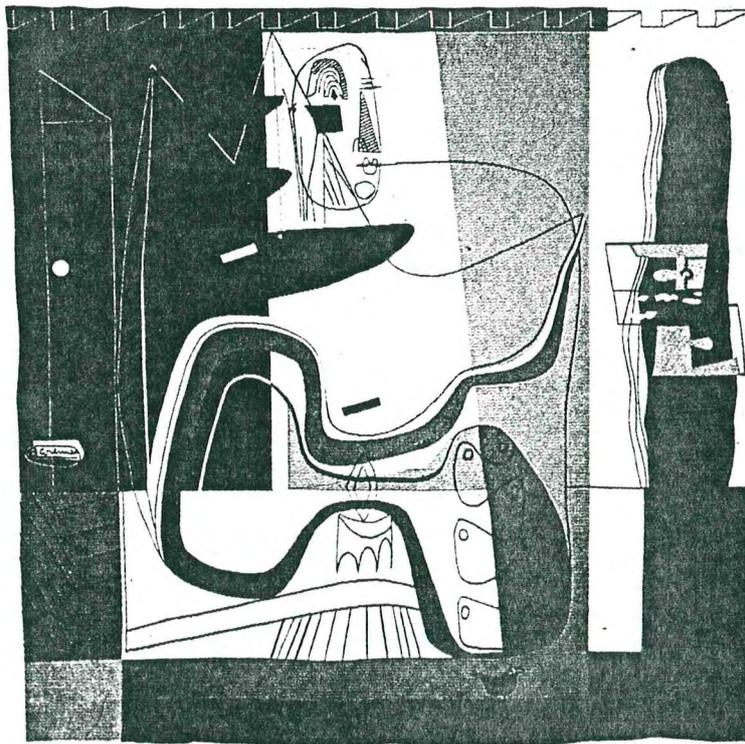
Le Poème Electronique estaba dividido en siete partes, de la misma manera que el *Poème de l'Angle Droit*. El primero simboliza la lucha del hombre desde su creación, para alcanzar la armonía y felicidad. El segundo simboliza "l'expérience de sa vie"⁹³, la lucha del arquitecto por la creación de una obra acorde con las leyes de la naturaleza; Ivonne le presta su nombre al Icônostase y se convierte en la figura central. En el *Poème Electronique* es el propio pabellón, la tienda de tres mástiles que es Ivonne, la que acoge la composición.

-Rostro.

Sólo la cabeza, el rostro, conserva su independencia. Este rostro que es un signo, una máscara o mueca, flota tangente al eje vertical que genera la llama de la vela.



68 .Grabado "5 femmes" "Ne le sait pas", 1953



69 .Tapiceria "La femme et le moineau", 1957

C. GRABADOS "CINQ FEMMES". "Ne le sait pas", 1953

De la serie Cinq femmes, es el grabado nº 3. Síntesis de lo que fue el desarrollo de Icône en la etapa de New York, como es habitual, contiene todos los elementos ya comentados, dibujados con un trazo fino y en blanco y negro. El título "*ne le sait pas*", como el resto de los títulos de los grabados de esta serie proviene del *Poème de l'Angle Droit*, de la sección E3:

*"Elle détient la hauteur
ne le sait pas"*

D. TAPICERÍA "LA FEMME ET LE MOINEAU", 1957.

Le Corbusier escribe a Pierre Baudouin sobre esta tapicería: "*Réflexion raffinée à l'extrême, en orangés, bistres, gris marron et noir, avec des "élançements ravissants". Quand la gaîté se fait aussi subtile, on ne la découvre qu'au second coup d'oeil*".

Dibuja a Icône a partir del grabado realizado en 1953, pero añadiendo color y varios elementos, dos de los cuales son autorretratos de Le Corbusier: el pequeño gorrión que aparece en la parte inferior y la puerta abierta, dibujada de manera que la manecilla esférica es el ojo y la boca una mancha blanca donde coloca su firma.⁹⁴ Unas nubes negras sobre Icône podrían indicar que es el año de su muerte.

3.3. Icône y licorne. 1948 - 1954. ⁹⁵

En 1947 y 1948, pinta dos cuadros sobre el tema *Femme et bougie* ⁹⁶. En ellos se produce un cambio importante: el trozo de falda que aún se conservaba en las versiones anteriores se convierte en la base de la vela. El cuerpo de Icône aparece ya totalmente independiente, flotando como si se tratara de un fantasma o tal vez de un ángel. El brazo y manos, ya no comparten el contorno común con los senos, los cuales adquieren una dimensión desmesurada. Son los cuadros que preparan el tercer cuadrante del Mural del Pabellón Suizo.

A. MURAL PABELLON SUIZO, 1948

"Cette peinture a été exécutée directement sur le mur, en 9 jours, par

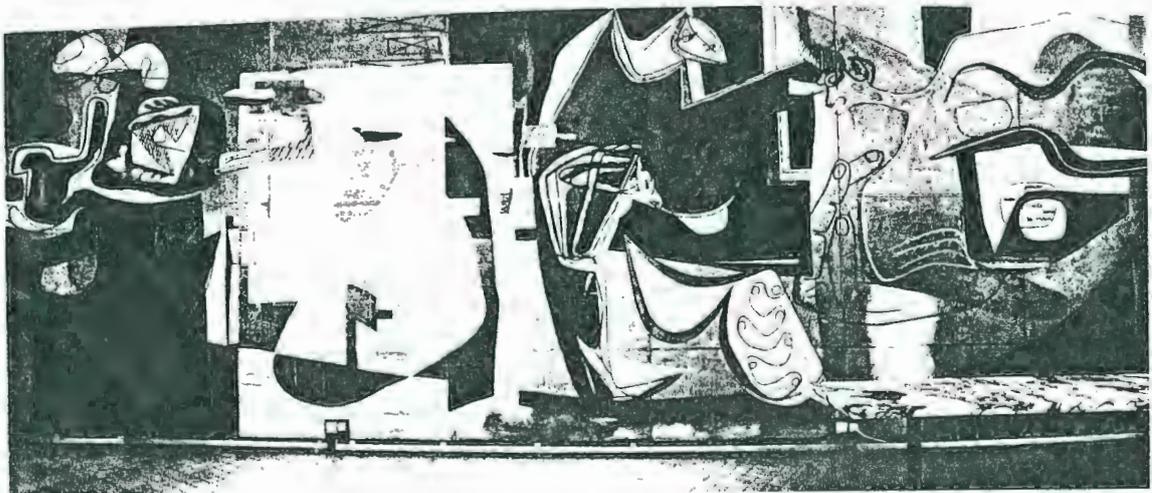


| P. 148.08 | 1948

| Femme et bougie

| 40.5 | 30.5 | FLC | 199 -

70 .Pintura "Femme et bougie", 1948.



71 .Mural Pabellón Suizo

*L-C seul, d'après une maquette en couleurs de 22 cm de long, sans mise en carreau, mais réglée par le Modulor."*⁹⁷

Mural de 4.5 x 11 metros realizado en septiembre de 1948 en el mismo muro curvo donde había realizado el antiguo mural de ampliaciones fotográficas de imágenes de la naturaleza, destruido durante la ocupación por los alemanes.⁹⁸ Representa cuatro escenas, las cuales están repetidas en el *Poème de l'Angel Droit*. La primera, "le boeuf", un toro que proviene de una metamorfosis iniciada en 1940 en Ozón a partir de un guijarro y una raíz. La segunda imagen corresponde a la tema de St. Sulpice, pinturas realizadas en 1929 y 1931. La tercera, Icône, va asociada en los dibujos preparatorios⁹⁹ a la cuarta sección del mural, un unicornio recogido por una mano junto un verso de Mallarmé extraído de "Autre Eventail". En esta pintura la vela ha desaparecido, no existe el eje vertical ni se diferencian tan claramente los senos. Las manos, exageradamente grandes, se destacan e independizan del cuerpo.

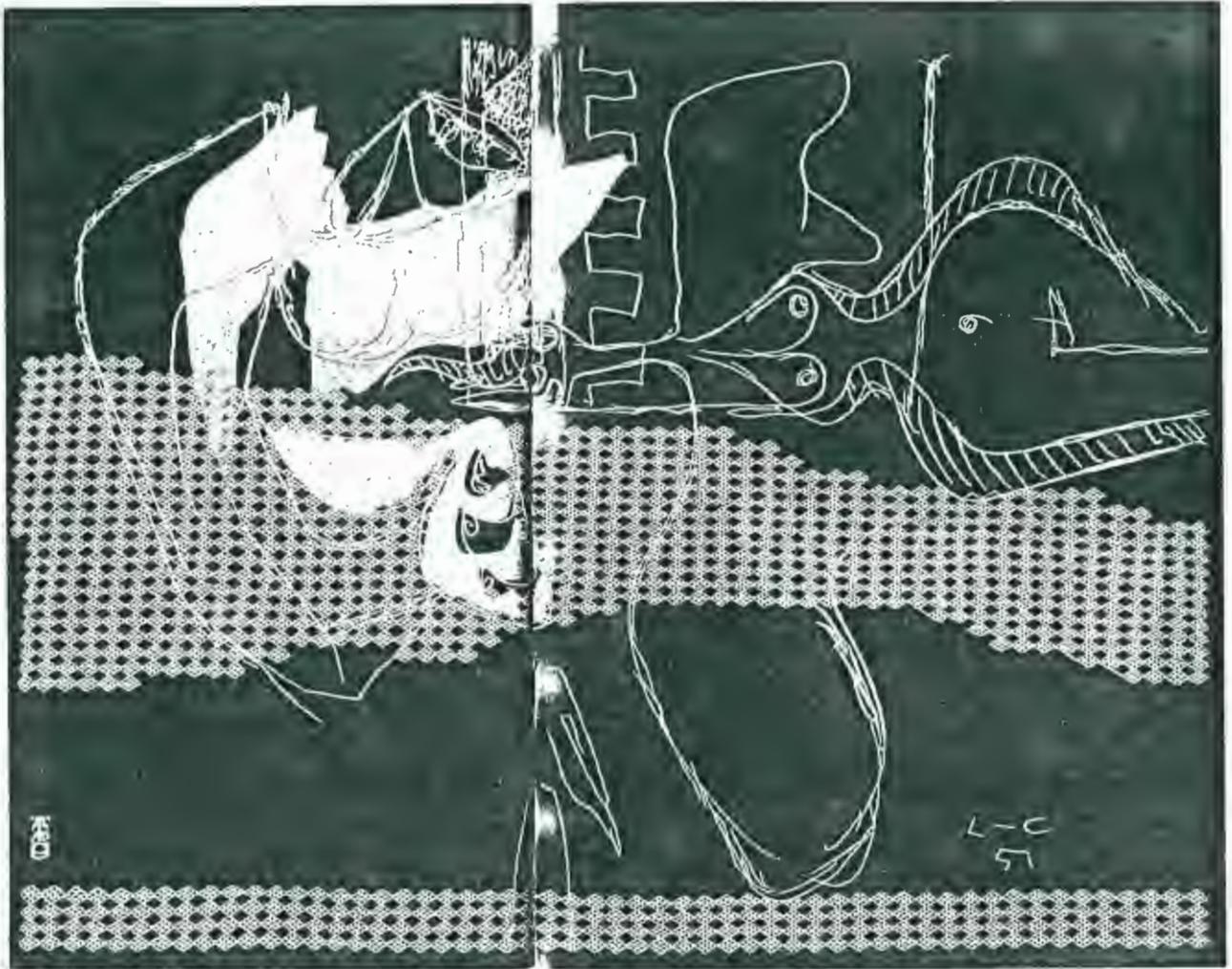
La puerta abierta que en *L'Ange gardien du foyer I* estaba a la izquierda de la pintura, ahora aparece a la derecha, y es donde se encuentran el cuerno del unicornio con el seno-ala de Icône.

B. TAPICERÍA PRESENCE I, 1951¹⁰⁰

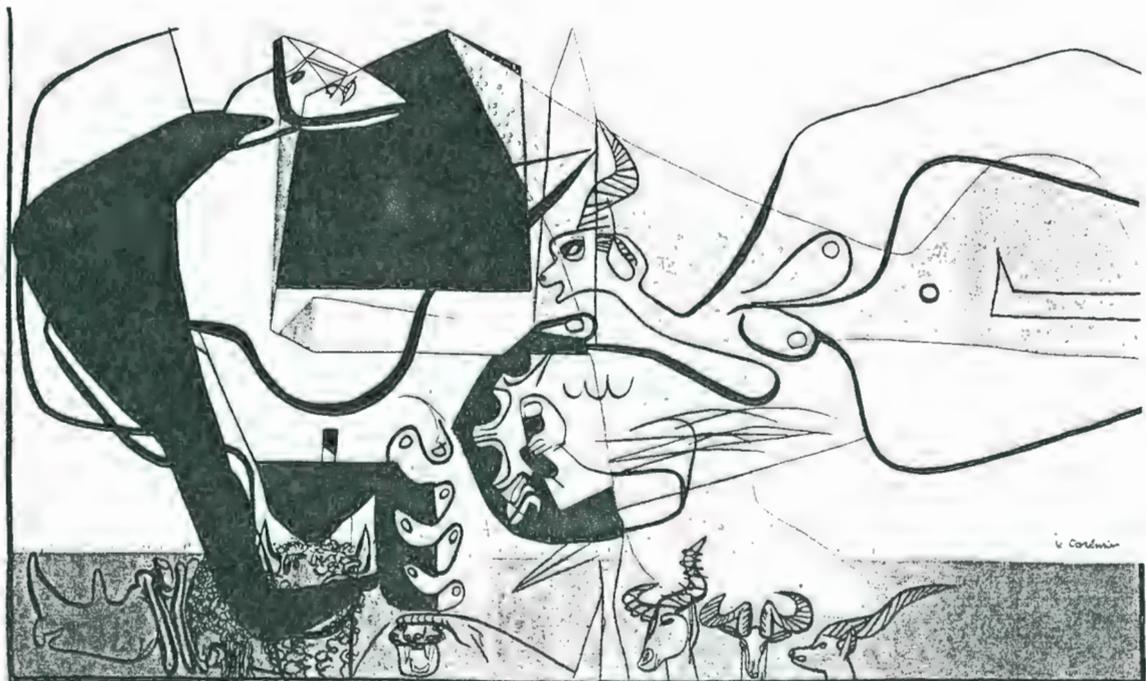
Continúa utilizando el tema de Icône y Unicornio, esta vez en tapicería. Sobre fondo negro y dibujado con línea blanca, respecto a Pabellón Suizo desaparece la mano que recogía el ala del unicornio, y en su lugar aparece el perfil de un cuervo. En la década de 1950, es normal que aparezca de una manera más o menos explícita el perfil de este pájaro, que Corbu lo asocia a su nombre. Otra vez la puerta abierta es el lugar de encuentro de varios elementos: en vertical se suceden la cabeza y el seno de Icône, y la cabeza del unicornio.

C. PRESENCE II, 1949, 65, 75.¹⁰¹

En 1954 realiza estudios para una segunda versión de este tema, también en tapicería, pero que no se fabrica hasta 1975. En el cartón original preparado por Le Corbusier aparece por vez primera el "bestiaire" que está trabajando en esta época: ocho animales, colocados en la parte inferior de la composición, por debajo del horizonte, en una franja marrón que simboliza lo subterráneo (recordemos que Le Corbusier les asignaba el nombre de un animal a los colaboradores de su atelier). Por encima, las figuras divinas: Icône y el unicornio, que



72 .Tapicería "Presence I", 1951



73 .Tapicería "Presence II", 1949-65-75

como veremos simboliza el fenómeno de la creación artística.

También aparece otro elemento fusionado con Icône: un gran cristal, ya conocido por aparecer frecuentemente en las pinturas de los años '30¹⁰². Es el mismo cristal que en la sección del Poème dedicada a Ivonne, "E3", figura en la primera página, junto a la caracola que fusiona con Ivonne en *Femme et Coquillage*. Es la fusión de lo orgánico con lo inorgánico, de lo natural con lo abstracto. El cristal vuelve a aparecer en *Icône I*, en 1955, pero será tan sólo en esta tapicería donde este cristal adquiere dimensiones comparables a las de Icône. En *Entre-Deux* explica el origen de este cristal:

*"Madame et son cristal tentent ici des épousailles plastiques.
Appel aux alchimies. Madame est à droite, toute faite (depuis toujours,
presque). Voici un cristal de roche rapporté par mon père quand j'étais gosse.*

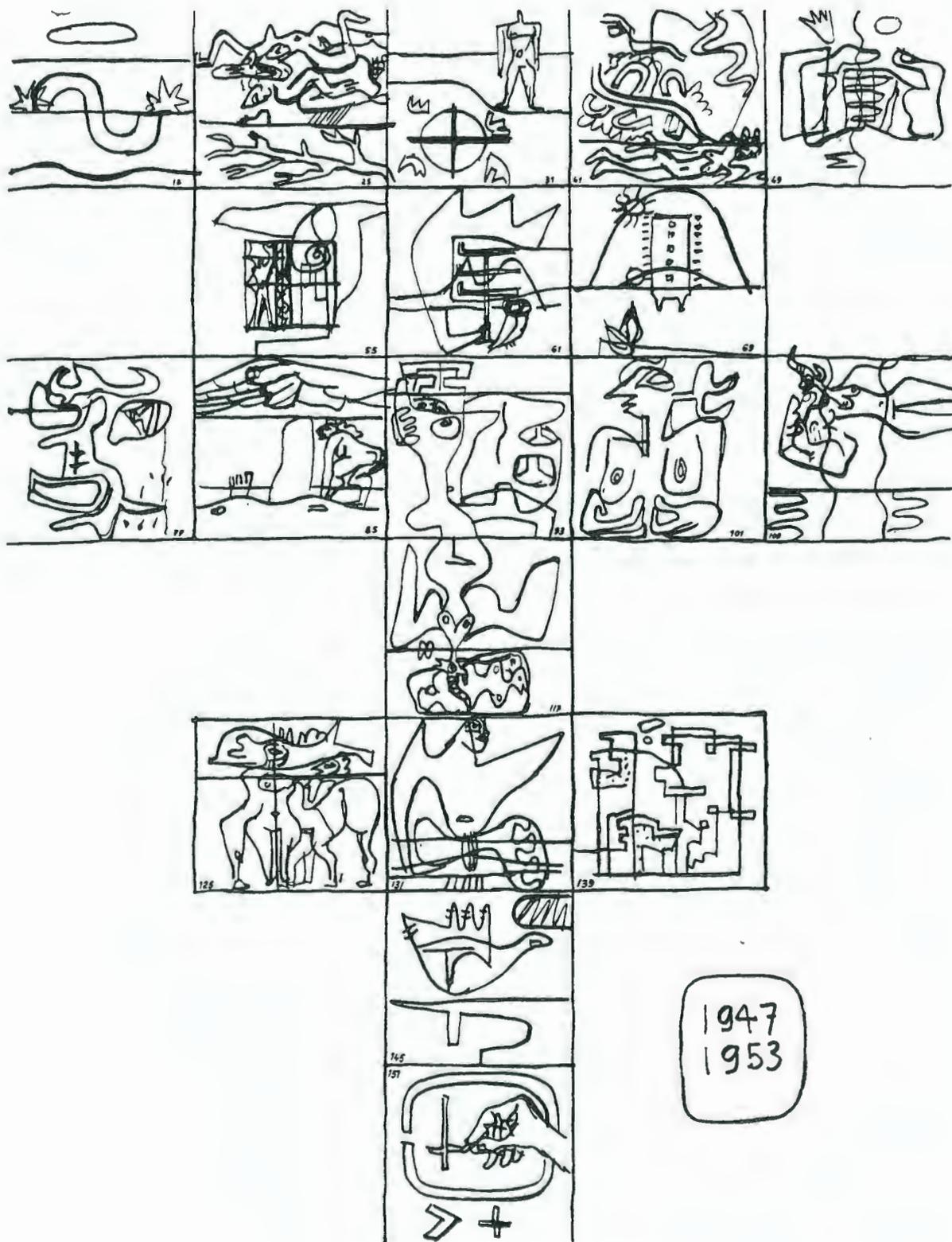
D. POÈME DE L'ANGLE DROIT, 1954¹⁰³

La relación de Icône con el *Poème de l'angle droit* es fundamental para entender lo que significa Ivonne en la creación de su obra. Ella es la protagonista no sólo del resumen, el "Iconostase", al cual le presta el nombre, sino también del eje central que estructura el Poème. La primera aparición es la casilla "B3. Esprit", la dedicada a los cinco puntos de la nueva arquitectura representados por la sección de un edificio. El fondo de la imagen es el perfil de Icône, con lo que aparece la primera relación de Ivonne con su creación arquitectónica. La siguiente casilla central, la "C3. Chair", ya hemos visto que pertenece a *Femme et Coquillage*, es la relación de Ivonne con los elementos de los cuales surge la inspiración. "D3. Fusion", protagonizada por la "Licorne" y "E3. Caractère", de nuevo por Icône son las casillas más importantes del Poème por lo que las vamos a estudiar con más atención.

- "D3". Unicornio

La relación de Icône con el unicornio aparece cuando observamos el iconostase: D3, "Fusion" es el unicornio invertido verticalmente, con el cuerno que toca ligeramente la punta central de Icône, en E3. A su vez el unicornio nace como continuación de *Femme et Coquillage*, C3. El unicornio es un personaje importante en la iconografía de Le Corbusier a partir de 1948. En el Poème aparece en la misma posición que en el Pabellón Suizo, con la mano que la recoge, en C5. El texto que la acompaña es el ya conocido:

*"La galère vogue
Les voix chantent à bord*



74. "Iconostase", Poème de l'angle droit

*Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte haut
et se réfléchit sur
le plan de l'allégresse."*

Está hablando de la metamorfosis, características de esta época. Los elementos fácilmente cambian de significado permitiendo a veces múltiples lecturas. En las cinco páginas que dura la sección aparecen: la cabeza del toro, que a la vez es mujer, cuernos, alas, senos, pelo, velas de un barco... con lecturas en positivo o negativo. Lo mismo sucede con el trozo de corteza de la página siguiente, que acaba transformándose en Ubu. Las manos, el vaso purista con las múltiples metamorfosis ya sufridas en su primera época y finalmente el unicornio.

El unicornio medieval, con su único cuerno en la frente, simbolizaba la penetración de lo divino en la criatura. Asociado en la iconografía cristiana a la virgen fecundada por el espíritu santo, simboliza a la vez la virginidad física y la fecundidad sexual. Su cuerno, que simboliza la separación de las aguas polucionadas, la detección de lo malo, no puede ser tocado más que por una virgen. En el Poème, el unicornio, símbolo de fecundidad artística, de la creatividad, sólo puede ser tocado por Icône, "*ange gardien du foyer*".

El unicornio vuelve a aparecer en D3, "Fusion", la sección central del iconostase que sólo se compone de una casilla:

*"...-Laissez
fusioner les métaux
tolérez des alchimies qui
d'ailleurs vous laissent hors
de cause
C'est par la porte des
pupilles ouvertes que les regards
croisés ont pu conduire à
l'acte foudroyant de communion:
"L'épanouissement les grands
silences"...*

Está hablando de cómo se produce la creación, de la fusión necesaria entre las dos partes en que se divide el Poème: la superior, de A a D, referida a la arquitectura, a lo creado y la inferior, de D a G, referida al creador.

En cualquier caso la interpretación total de una obra de Le Corbusier queda fuera de lugar. Su mitología era impenetrable y la expresión era la obra misma, no sus escritos. Mrs.



75 .Escultura n. 13 "Ícone", 1953

Hooper, dama americana que había adquirido la tapicería "*La licorne passe sur la mer*" le escribe desde Houston para pedirle el significado de esta mujer con cabeza de gacela que volaba sobre el mar. Le Corbusier le responde a las siguientes preguntas:

a. *"Why is the unicorn feminine?"*

Réponse: parce que cela me fait plaisir personnellement.

b. *"Why does it pass under the sea?"*

Réponse: la tapisserie s'appelle "la licorne passe sur la mer"

c. *"Etc.?"*

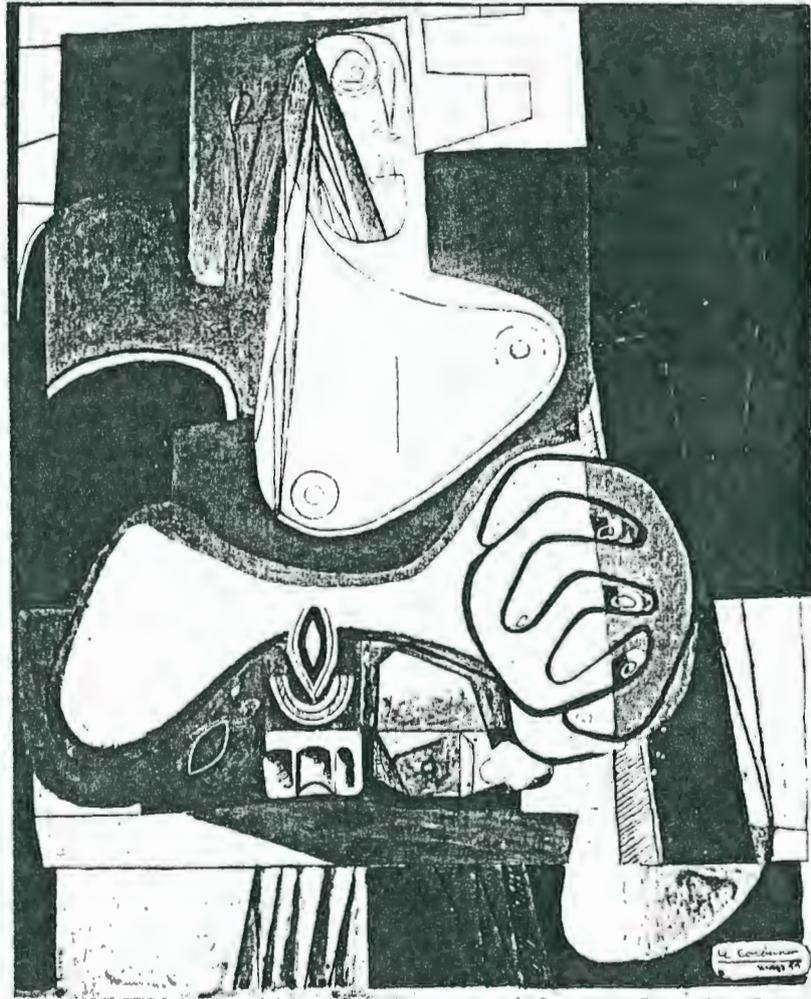
Réponse: je pense que la parole est au propriétaire de la tapisserie qui peut lui trouver des résonances éventuelles. L'oeuvre d'art est faite pour quitter son lieu de naissance et affronter le verdict public".¹⁰⁴

-"E3". Icône.

"Dans mon "poème de l'angle droit" elle occupe la place centrale: caractères E3"¹⁰⁵

Es el homenaje de Le Corbusier a Ivonne el día de su muerte, el 5 de octubre de 1957. La sección "E" del Poème, "Caractères" (=Personajes) está compuesta por tres imágenes. La central Icône está enmarcada por dos imágenes que provienen directamente de pinturas: "E2" de la serie Cirque NY y Cirque Vertical, "E4" de St. Sulpice, 1931. Estas dos imágenes pertenecen al mundo personal de Le Corbusier, los personajes que intervienen en su labor de creación: las tres figuras de E2, tres mujeres junto a un caballo, debajo de una estructura de tienda, representan a su equipo del atelier cubierto por las nuevas formas surgidas en este período. Ya hemos visto en el capítulo anterior cómo Le Corbusier fotografía la maqueta de Ronchamp en su taller de pintura delante de la pintura "Ménace", la cual pertenece a esta serie. En "E4" se puede distinguir, jugando con el mariage des lignes, al propio Le Corbusier. La relación con la sección "B", también de tres imágenes puede ser: lo que "Esprit" es a la arquitectura, a lo creado, "Caractère" es al creador. La centralidad de Icône es doble: respecto a la totalidad del Iconostase, resumen de toda su obra creadora, y respecto a la parte inferior, D a G, referida al creador, a él mismo.

Ivonne es representada como una imagen divina, como un Icône. De una manera general, el icono no es nunca un fin en sí mismo, sino siempre un medio. Es una ventana abierta entre la tierra y el cielo. Fijados como están en Grecia sobre un iconostase, los iconos están en el límite del mundo sensorial y del mundo espiritual: ellos son el reflejo del segundo en el primero y el medio de acceso del primero al segundo. Le Corbusier realiza una transposición de todo esto en el *Poème de l'angle droit* y en su resumen gráfico: el iconostase, donde Icône ocupa el lugar central:



P | 55.03 | 1955

| Icône I

/ | 162 | 130 - FLC | 230 |

76 .Pintura "Ícône I", Mayo 1955.

P | 56.04 | 1956

| Icône II

130 | 162 | FLC | 231 |



77 .Pintura "Ícône II", Enero 1956.

*Catégorique
 angle droit du caractère
 de l'esprit du coeur.
 Je me suis miré dans ce caractère
 et m'y suis trouvé
 trouvé chez moi
 trouvé
 Regard horizontal devant,
 des flèches
 C'est elle qui a raison règne
 Elle détient la hauteur
 ne le sait pas
 Qui l'a faite ainsi d'où
 vient - elle?
 Elle est la droiture enfant au
 coeur limpide présente sur terre
 près de moi. Actes humbles et
 quotidiens sont garants
 de sa grandeur.¹⁰⁶*

F. ESCULTURA N° 13, 1953

Versión realizada a partir de la figura que aparece en el mural del Pabellón Suizo. Con las manos muy deformadas e independientes del cuerpo, un eje vertical pasa por lo que antes se correspondía a la vela, y que ahora es una pulsera, un aro alrededor de la muñeca. Este eje de acero permite la rotación horizontal de la mano-brazo respecto al resto del cuerpo. El encaje de estos miembros vuelve a explicar que lo que temporalmente es vacío (el hueco dejado por la rotación horizontal de las manos) también tiene forma.

3.4. Pinturas "Icône 1, 2, 3" 1955-1956

Le Corbusier pinta las tres *Icône* en un período en el que ya está desarrollando la serie más importante de los años '50, "les Taureaux". Importantes metamorfosis se producen a diferentes niveles: entre los elementos que componen una pintura, entre las diversas pinturas que componen una serie e incluso entre pinturas de diferentes series, como veremos: sucede entre *Icône II* y *Taureau XIII (Naissance du Minotaure)*.

A. "ICÔNE 1". Mayo 1955¹⁰⁷

Lo que Le Corbusier llama *Icône I* corresponde a una pintura de 1955 que recoge el



78 .Pintura "Icône III", Octobre 1956.



79 .Escultura n. 33, "Icône 1", 1963

dibujo hecho en Açores en 1945: vuelven a aparecer todos los elementos que corresponden al retrato de Ivonne mucho más claros y menos geometrizados. De nuevo destacan las manos con un trazo negro, pero es el rostro el que llama la atención. Es un rostro que expresa dolor, que anuncia la enfermedad de la cual Ivonne no se va a recuperar.

B. "ICÔNE 2". Enero 1956¹⁰⁸

Primera y única pintura de formato horizontal de las que componen la serie. Es el primer dato que nos hace pensar que se trata de una pintura especial. En efecto, más adelante veremos que en mayo de 1956, cuatro meses después pinta *Taureau XIII*, llamado también "*Naissance du Minotaure*". Es aquí cuando se produce una fusión de las dos series. *l'icône II* debe estudiarse, por tanto, en relación con *Taureau XIII*. El mismo cuadro puede pertenecer a la vez a las dos series y adoptar bajo la misma forma diferentes significados: en *l'icône*, divinidad lunar, podemos ver un toro, símbolo lunar, lo mismo que en los toros veremos fusionada una y a veces hasta dos figuras femeninas.

l'icône llena la composición. Por vez primera aparece sentada, con las manos juntas entre las rodillas. La curva que en la serie de New York marcaba una ascensión vertical, recogiendo los senos y las manos, ahora es horizontal, recogiendo las rodillas. Las manos, con una cierta inclinación hacia la izquierda, marcan un eje oblicuo que pasaría por la cabeza y la punta central. Lo que antes era vertical ahora se va inclinando. *Ivonne*, que un año y medio más tarde moriría, ya está enferma. Recordemos que para Le Corbusier el hombre está de pie para actuar, acostado para dormir o morir. El paso de la vertical a la horizontal es la imagen de la vida:

*"Reposer s'étendre dormir
- mourir
Le dos au sol...
Mais je me suis mis debout!"*¹⁰⁹

C. "ICÔNE 3". Octubre 1956¹¹⁰.

La misma línea inclinada que en *l'icône 2*, el rostro pintado con detalle, con sombras negras, explica los sentimientos de Le Corbusier. La figura, de negro, aparece con sus elementos (senos y manos) muy poco geometrizados y descompuestos, hundiéndose en la gran mancha de color rojo que aparece por encima. A medida que se acerca la muerte de

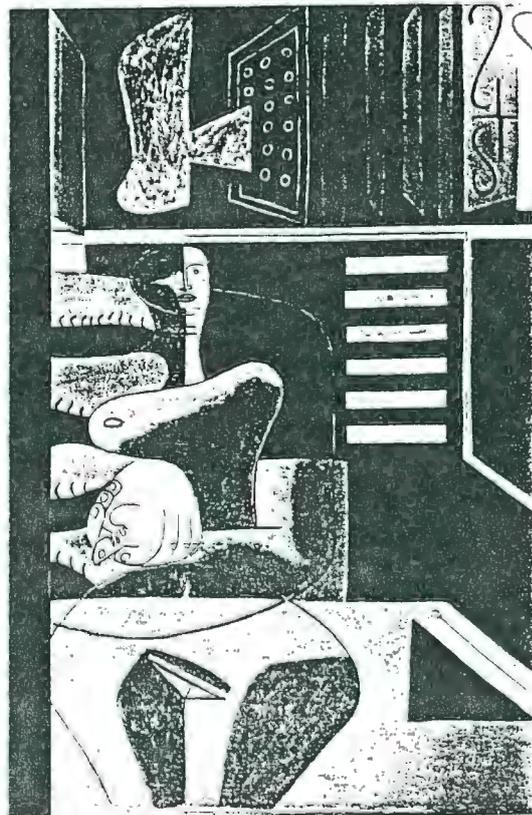


1039

80 .Dibujo 1039



81 .Pintura "Femme rouge debout", 1932.



82 .Pintura Mural en villa Badovici, Cap-Martin, 1939

32.05 1932

Femme rouge debout devant le balcon en fer forgé. av. 130 | 97 FLC 103

Ivonne, utiliza más rojo, blanco y negro dándole tensión y dinamismo a toda la composición:

"...with the devil's assistance, all the cadmiums, the English greens, the cobalts, the vermillions and the madders added their menacing richness and their destructive force. A picture is a real battle."¹¹

A partir de 1956 no vuelve a pintar ninguna mujer. Tan sólo vuelve a utilizar el tema de Icône en dos ocasiones: en 1963 para realizar tres esculturas y en 1964 para dos litografías:

-En las tres esculturas llamadas Icône, nºs 33, 34, 35, la vela se ha transformado en el cristal. Acupando una posición central, toda la figura se apoya en él, permitiendo su giro alrededor del eje vertical que marca.

-En las litografías Icône 4 e Icône 8 realizadas en 1964, como hiciera en el grabado de 1953, vuelve a utilizar la línea negra para sintetizar lo que ha sido este tema en su obra plástica, siendo la última vez que lo dibuja.

4. "L'ALLEGRESSE"

4.1. Pintura "Femme rouge debout..", 1932¹¹²

También llamado "la tricoteuse", representa a una mujer detrás de una mesa con utensilios de costura y delante de un balcón abierto del que se distingue una barandilla de hierro forjado y una persiana. La figura, desnuda y de color rojo, está compuesta a partir de una vertical que ascendiendo desde las piernas, pasa por el ombligo, el seno y divide el rostro en dos. En este eje Le Corbusier dispone los cuatro elementos que componen la figura:

-En primer plano y a la mitad del eje destacan las dos manos juntas, una marcando la horizontal, la otra la vertical. La horizontal que marca produce una simetría entre los senos y la figura formada por el vientre y el antebrazo, casi irreconocible.

-Los senos junto a estos dos elementos forman una masa volumétrica que por detrás de las manos se destaca del fondo. Los hombros y las espalda de la mujer quedan relegados al fondo de la composición y es difícil distinguirlos.

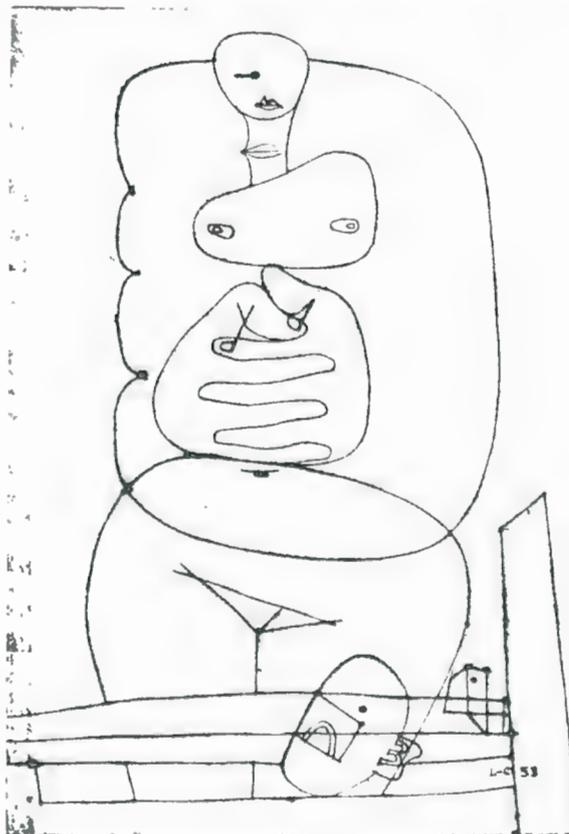
-Los muslos forman otra masa cortada a la altura de las rodillas por la mesa, pero que sutilmente es continuada por las agujas de coser hasta casi acabar el triángulo. La junta entre



47.19 1947

Femme

83 .Pintura "Femme New York", 1947



84 .Grabado "5 femmes" " L'allégresse", 1953

las piernas forma parte de la línea vertical, al igual que el rostro.

-El rostro, dividido en dos colores, marca el final de la vertical.

4.2. Mural en villa badovici, 1939¹¹³

En el mural de la entrada a la casa diseñada por Eileen Gray en Cap-Martin, utiliza de nuevo este tema, pero con el fondo muy simplificado. En cuanto a la mujer, una mano recoge a la otra formando una masa, una bola compacta. El vientre ya no forma parte de la misma masa que los senos, sino que se produce por la yuxtaposición de piernas y brazo. Las manos quedan tangentes al vientre, y al igual que sucederá en Icône, se alojan en la concavidad dejada por los senos.

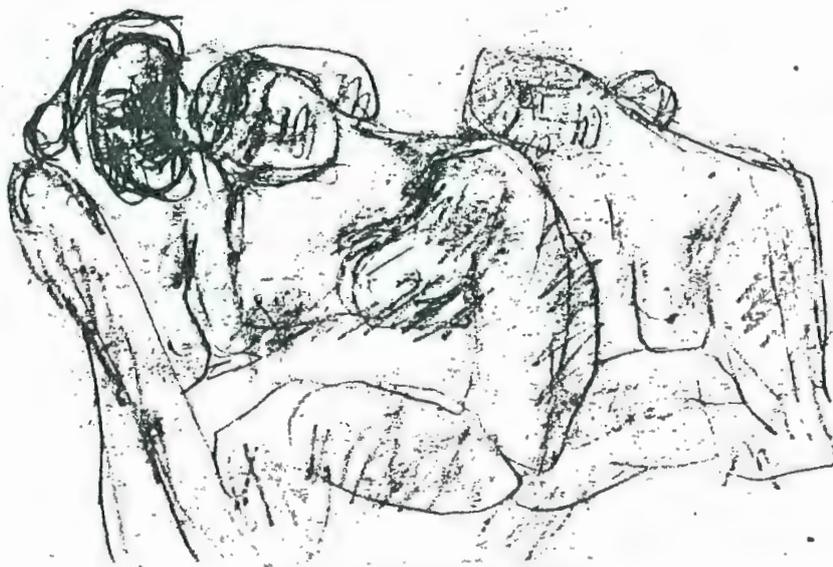
4.3. Pintura "Femme. N.Y." 1947¹¹⁴

En New York vuelve sobre el tema pero independizando más los cuatro elementos. Piernas, manos y senos aparecen tangentes, tocándose donde la vertical los intersecta. Las manos, de nuevo una horizontal y la otra vertical, forman una masa mucho más compacta que en el cuadro de 1932.

4.5. Grabados "Cinq femmes". L'allégresse. 1953

En este grabado toma el tema por última vez. Las manos, aunque formando una masa, aparecen con los dedos cruzados y en posición vertical, de la misma manera que aparecen en la misma época las manos de Icône. Son estos signos los que forman los estudios de portada para los grabados¹¹⁵. El nombre de "l'allégresse" también proviene de una cita ya conocida del *Poème de l'Angle Droit*:

*Comme tout devient étrange
et se transpose
se transpose haut
et se réfléchit sur
le plan de l'allégresse"* ¹¹⁶



85 .Mujeres en Río, julio 1936

P 37.01 1937 36

Deux figures à l'écharpe multicolore

97 146 FLC 13.



86 .Pintura "Deux figures à l'écharpe multicolore", 1937.

5. "POSSIBILITÉ DE SURVIE"

A petición del comité de arquitectos encargados del nuevo Ministerio, Le Corbusier es llamado a Río por M. Capanema, Ministro de la Educación y Salud. Realiza el viaje en julio de 1936 siendo la segunda vez que visita Río. Recordemos que en 1929 el viaje a Brasil fue toda una revelación y es clara la influencia que el paisaje, al naturaleza va ejercer a partir de 1930 en su obra. A su vuelta, a bordo del "Lutetia", escribe el conmovedor "Prólogo Americano".

Dos meses antes de partir, en una carta que había escrito a Savina, le daba unos consejos de lo que se podía aprender de la naturaleza:

"...Quant à vos dessins de rochers de Plougrescant, je trouve que vous y allez un petit peu légèrement et que vous n'avez que peu d'amour pour les formes magnifiques qui sautent aux yeux sur place. Cela manque de contrastes utiles (parties serrées et parties très larges -parties courbes et parties rectilignes). Il faut étudier cela de près et vous avez-là certainement une ressource importante, mais je ne puis pas, quant à moi, admettre une légèreté de main et, permettez-moi de le dire, d'esprit, aussi grande que celle que vous vous êtes permise par ces linéaments sans grande signification.

*Le meilleur moyen, c'est de prendre un carnet à dessin et de dessiner sérieusement ces rochers, sur place, en extrayant tout l'esprit et petit à petit vous arriverez à voir quelles sont les lignes constitutives dignes d'être gravées sur vos meubles..."*¹¹⁷

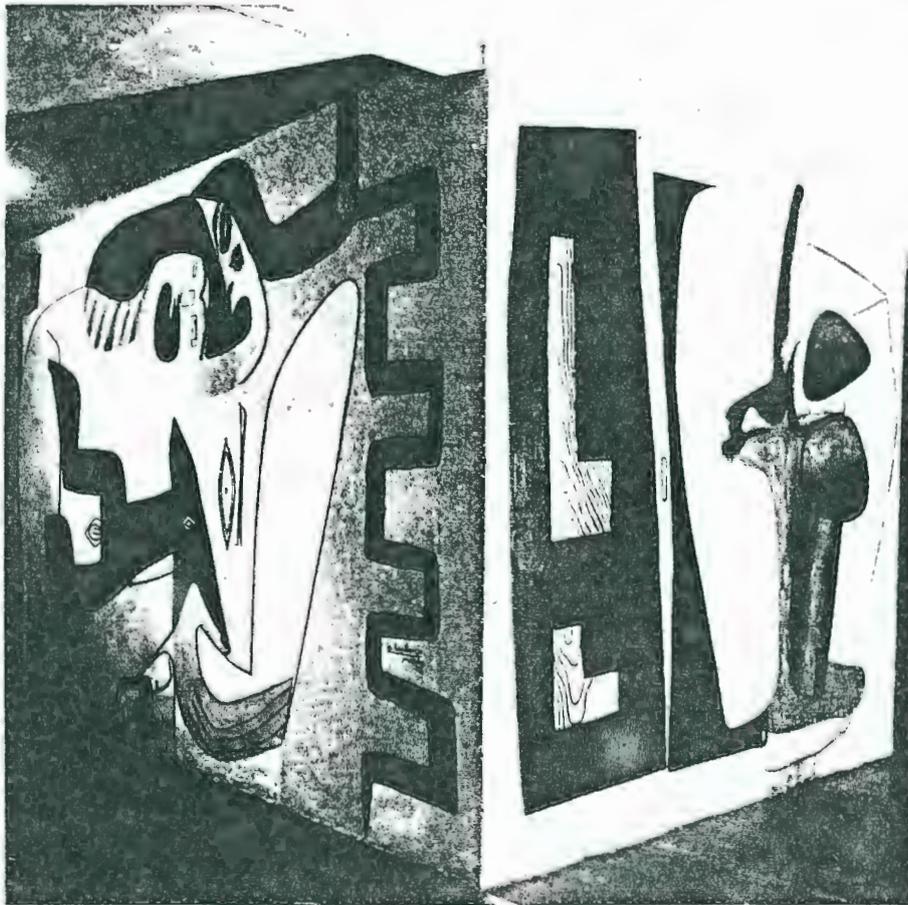
Del dibujo de rocas, se puede aprender a distinguir cuáles son las líneas constitutivas dignas de ser grabadas. Es lo que Le Corbusier busca durante las seis semanas que dibuja paisajes y gente de Río, llenado dos Sketchbooks¹¹⁸: "il était un lieu, Rio de Janeiro, où le paysage est une enivrante symphonie de la nature".¹¹⁹ A propósito de un desayuno, escribe: "...il est si agréable de dessiner les belles épaules des dames de Rio"¹²⁰. En otra ocasión dibuja tres mujeres con la cabeza apoyada en el hombro¹²¹. Al año siguiente una pintura refleja parte de esta escena: *Deux figures à l'écharpe multicolore*. Doce años más tarde repite la escena en otra pintura: *Alma Río*. Será una de las pinturas más importantes para Le Corbusier, permaneciendo colgada durante muchos años en el comedor de su apartamento.

5.1. Pintura "Alma Río 36", 1949.¹²²

Inspirada en la escena contemplada en Río en 1936 y segunda versión del cuadro *Deux figures à l'écharpe multicolore*. La gran cinta de colores tricolor que aparecía en la anterior versión, así como la escalera, desaparecen para concentrarse en el contorno de las



87 .Pintura "Alma Rio", 1949.



88 .Pintura Mural casa Nivola, Long Island USA 1951

figuras humanas. El gran ritmo que adquieren las líneas, los contornos parecen evocar el recuerdo del paisaje de Río. La pintura es una especie de 'cartografía de emociones'¹²³ Le Corbusier destaca el perfil del brazo izquierdo y los senos de la mujer con la cabeza reclinada. Como será normal en la serie que dominará su pintura tres años más tarde, "*les taureaux*", los senos de la mujer pueden leerse a la vez como el hocico de un toro. Una gruesa línea roja diseña una curva, que resaltando los senos acaban en un cuerno, que correspondería al perfil del brazo. Esta línea girada 90 es la figura de un pájaro, cuyo ojo es el seno derecho de la mujer¹²⁴. Estas curvas dibujadas en negro y rojo son las que al año siguiente componen la planta de Ronchamp. El cuerno se convertirá en la proa de la iglesia, en la arista sudeste del muro sur.

5.2. Mural Nivola, Long Island, 1 octubre 1951

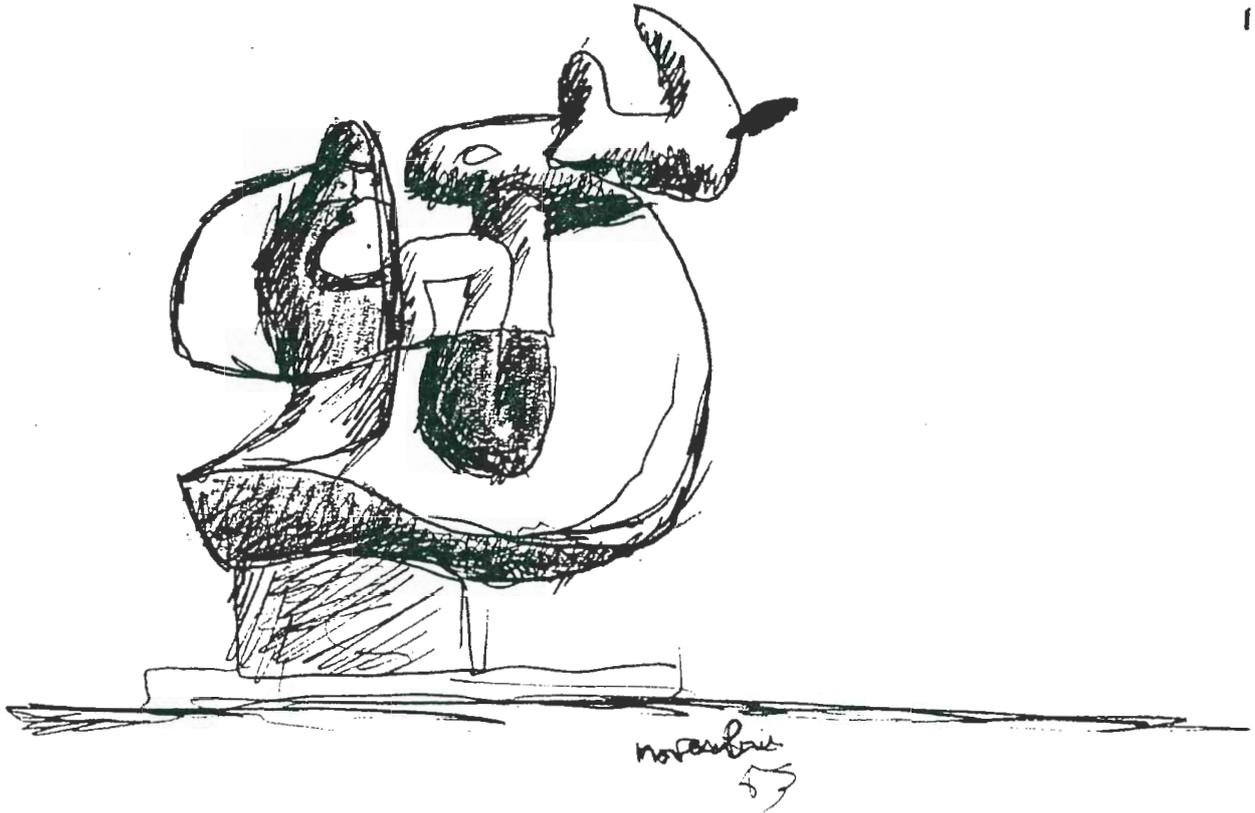
El 30 de septiembre y 1 de octubre de 1950¹²⁵ Le Corbusier realiza dos pinturas murales en la casa de Constantino Nivola en Springs, Long Island, escultor de origen italiano con el que había trabado amistad en 1946 durante su primera visita a New York. Las dos pinturas murales, ejecutadas sobre dos muros en ángulo recto, corresponden a una versión del cuadro *Alma Río* de 1949 y un *Ubu-Panurge*.

Recordemos la intención de Le Corbusier cuando realiza una pintura mural:

*"Cette peinture qui est couleurs, lignes et formes, fera sauter nos murs là où nous avons besoin de détruire un mur imposé par des raisons autres que celles de la plastique. Ces peintures franches et fortes, apportées d'espace, ouvriront des perspectives si indicibles qu'ici peut réapparaître cette quatrième dimension dont il fut souvent obscurément parlé. Il s'agit non pas d'une évasion de l'oeil selon la rigide loi des perspectives, mais d'une splendide évasion de l'esprit, les yeux étant posés sur des faits colorés et plastiques excellentes"*¹²⁶

Ruth Nivola le escribe años más tarde: "*Corbu, cette peinture est le foyer de notre maison. C'est son centre. Nous vous serons éternellement grates*"¹²⁷

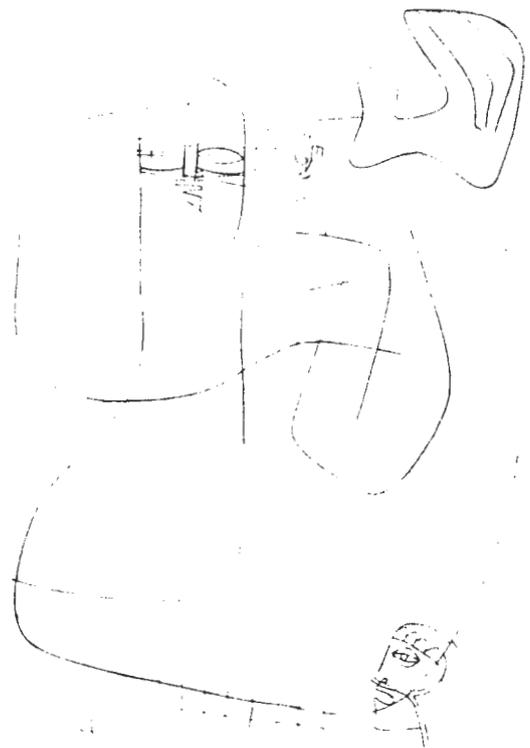
Las figuras, a las que ha sometido a un giro especular, presentan sólo lo esencial. La mancha roja que en *Alma Río* podía ser un pájaro, ahora es dibujada con un grueso trazo negro que destaca la figura sobre las demás. De las dos manos que en *Alma Río* aparecían cruzadas, sólo se conserva una.



89 .Croquis novembre 1953.



90 .Escultura n. 9 "L'enfant est là", 1951



91 .Grabado "5 femmes" "Possibilité de survie", 1953.

5.3. Esculturas n° 9 (1951), n° 21 (1961)¹²⁸

"Pourquoi 'L'enfant est là'? Il m'expliqua qu'en 1936, dans le désert, il vit une négresse qui portait un enfant sur le dos, le groupe et le profil lui parurent intéressants et il en fit un croquis qui, après bien d'études, arriva au dessin qui me servit à faire cette statue" ¹²⁹

En 1951 realiza una escultura llamada "L'enfant est là", donde vuelve a utilizar el tema, pero aislando la gran figura apoyada, y sometiéndola a un nuevo giro de 90° antihorario. Del hombre que aparecía en Alma Rio a la izquierda de la pintura sólo queda el perfil de su rostro reflejado en la cabeza de la mujer, creando un "cuerno" que se convierte en habitual en las figuras femeninas del último período. La mano "l'enfant", de color rojo, es el pájaro, el cuervo que en la mano abierta de Chandigarh se fusiona con ella dando lugar al último y más importante de los 'signos' utilizados por Le Corbusier.

5.4. Grabados "Cinq femmes". Possibilité de survie, 1953.

De nuevo en esta litografía, cuyo nombre está extraído del Poème de l'Angle Droit, sintetiza el tema. La única posibilidad de sobrevivir es la fusión de dos elementos opuestos:

*"J'ai pensé que deux mains
et leur doigts entrecroisés
expriment cette droite et
cette gauche impitoyablement
solidaires et si nécessairement
à concilier.
Seule possibilité de survie
offerte à la vie" ¹³⁰*

"TAUREAUX"

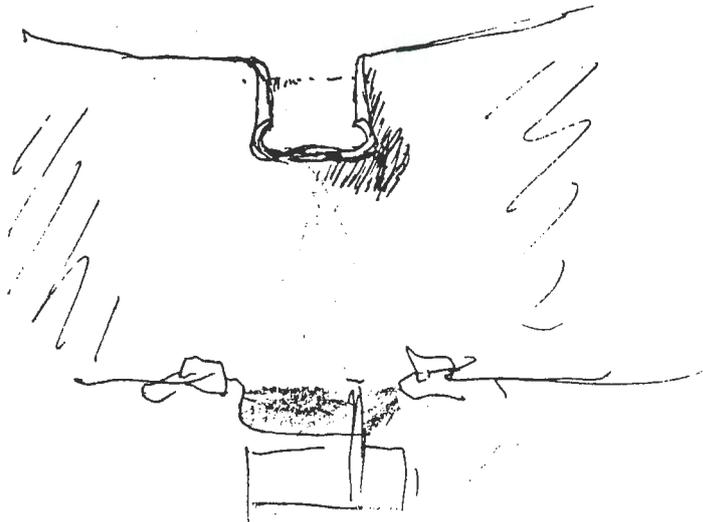
*"Sous le signe du Taureau. J'y pense tout à coup. J'ai commencé les Taureaux à Chandigarh. Gouaches, puis bois retour Caire (Wog) L'Inde a vécu sous le signe du Taureau."*¹

"Taureaux" es la última y la más importante de las series surgidas en la década de 1950. Su nacimiento coincide con un período de desplazamientos de Le Corbusier al extranjero cada vez más largos y frecuentes. La creación ya no se produce en su taller de París a partir de observaciones de la naturaleza, sino en habitaciones de hotel o en el avión a partir de dibujos desarrolladas años atrás y que ahora lleva consigo de viaje. Las nuevas ideas surgidas de las metamorfosis de estos antiguos croquis con frecuencia las lleva a una pequeña cabaña que se construye en 1952 en Cap Martín,² la cual se convierte en el lugar de reposo y reflexión donde va a producir lo más importante de su última obra plástica. Colaboraciones con otros artistas, Savina en esculturas, Baudouin en tapices, Martin en esmaltes e incluso Pierre Jeanneret en Chandigarh provocan un alejamiento de Le Corbusier de la producción de su obra artística. Progresivamente va dejando la pintura para concentrarse en otras técnicas, litografías, grabados y papier collé, en los que comienza a sintetizar los principales temas desarrollados en su obra plástica.

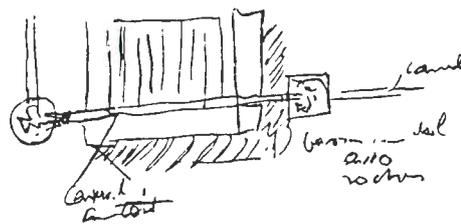
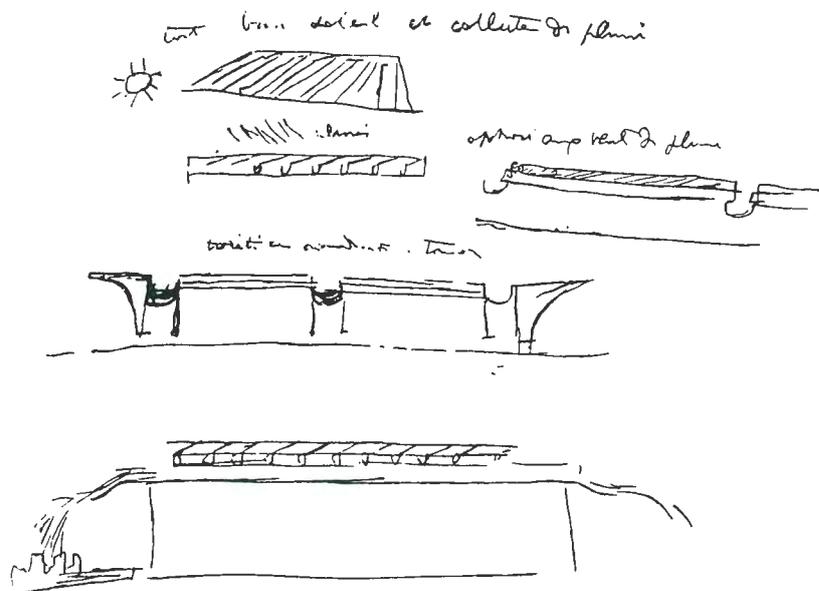
En febrero de 1951 llega por vez primera a la India. Por contrato, está obligado a realizar un mínimo de dos viajes anuales de 30 días cada uno. Sus cuadernos se llenan de dibujos de animales sagrados, vacas blancas y bueyes grises, que acompañan siempre sus reflexiones sobre pintura y arquitectura. Paralelamente a la búsqueda arquitectónica de un nuevo tipo de relaciones espaciales, Le Corbusier comienza a trabajar, en sus Sketchbooks, en la búsqueda de un "Bestiaire". Este bestiario es humano, especialmente femenino, lo cual añade un componente mítico al tema que ha sido predominante en su obra plástica. Icône, imagen de Ivonne como divinidad, está presente en esta serie como divinidad lunar. El resto de los personajes también hacen referencia a la luna y son esencialmente femeninos: los animales con cuernos y las serpientes (son animales lunares en la religión mediterráneo-oriental), los círculos blancos o lunas llenas y el mar, con su ciclo de mareas.

Será interesante establecer un **cronológico** de este período en la que se pueda apreciar con detalle la evolución paralela de los proyectos arquitectónicos con las metamorfosis inconscientes previas al nacimiento de la serie "Taureaux". En efecto, veremos

19



1. Croquis de la gárgola de Ronchamp, febrero 1950



6/26/57

sus. mator s' bombing, a p'lem a Delhi, ce mator a R. a Chandigarh.
 et ce mator de pluie tonitruale, et ce mator de Chandigarh
 et ce mator de pluie tonitruale, et ce mator de Chandigarh
 et ce mator de pluie tonitruale, et ce mator de Chandigarh

2. Primeros croquis de la Asamblea de Chandigarh definiendo los problemas esenciales: la lluvia, el sol

que este tema es divisible en dos períodos claramente diferenciados: una primera etapa entre febrero de 1951 y marzo de 1952, de dibujos que Le Corbusier llama 'inconscientes', dibujos que son metamorfosis de temas anteriores y que aún no constituyen por sí mismos un tema propio y una segunda etapa que comienza en abril de 1952, en un momento muy preciso en que coinciden el nacimiento 'consciente' del nuevo tema pictórico con la puesta a punto definitiva del Capitolio de Chandigarh. En 1963 pinta "Taureau XIX", última pintura de la serie y de su carrera. Esta cronología ha sido posible establecerla gracias a los dibujos que de este proceso aparecen en los álbumes Nivola I y II³, que presentan todos los croquis hechos en las primeras visitas a Chandigarh; los dibujos y datos que aparecen tanto en sus sketchbooks y cuadernos "gran formato" como en sus agendas personales de este período y el "dossier Tate", del cual hablaré un poco más adelante:

0. CRONOLOGÍA.

0.1. Antecedentes inconscientes. Febrero 1951-Marzo 1952

-20 FEBRERO 1951.

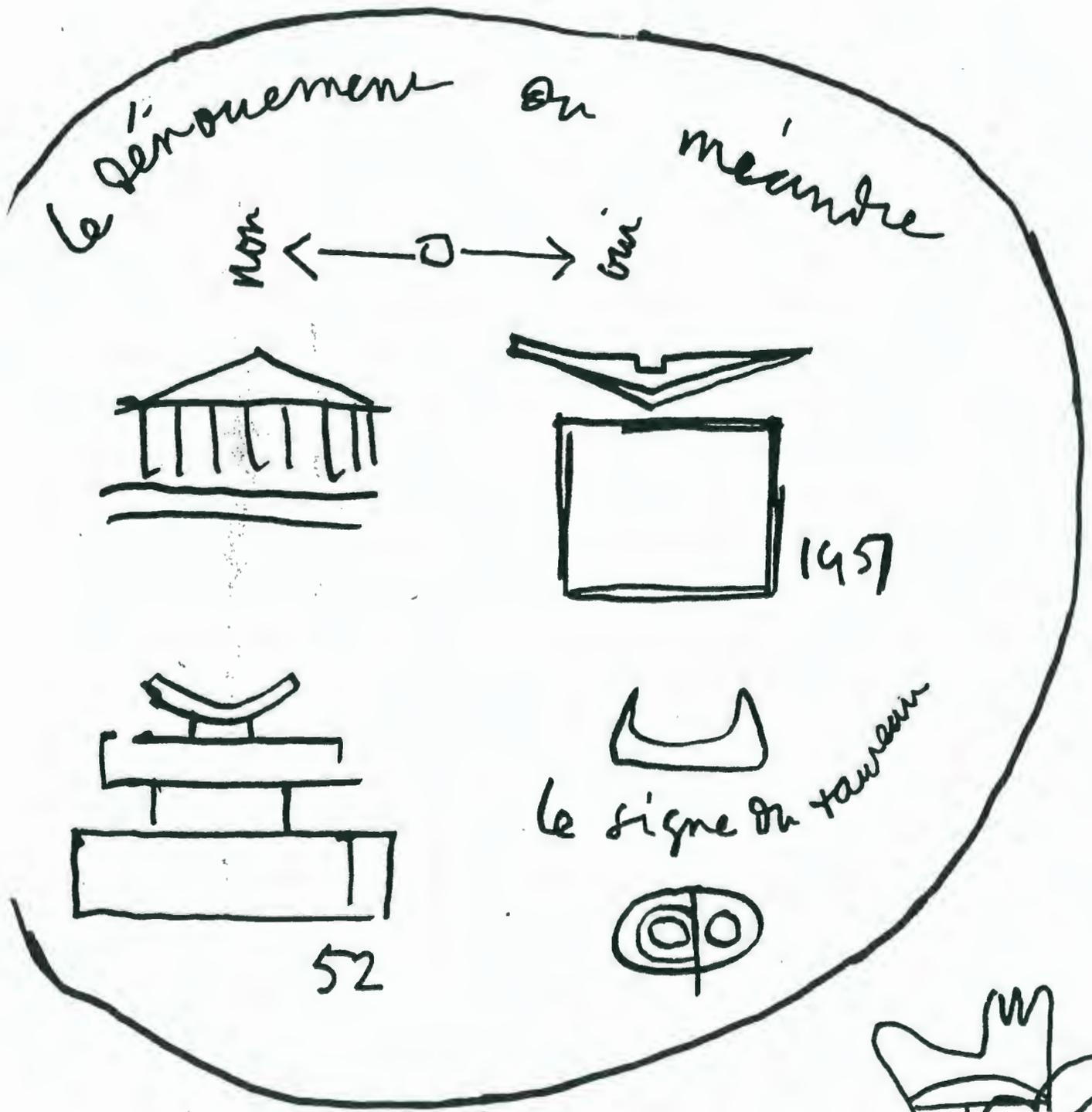
Vuela por vez primera hacia Chandigarh. En el avión, "*survolant la Crête*" diseña la gigantesca gárgola de Ronchamp que arroja toda el agua recogida de la cubierta a la fuente⁴. Con una forma que como vimos proviene de un 'Ubu', su sección definitiva es la de los cuernos de un Toro (está sobrevolando Creta). Este estudio hidráulico tiene su continuación inmediata en las cubiertas de los proyectos del Capitolio. Llega a New Dehli, se fija en los instrumentos astronómicos y en las altas temperaturas (37° de media en Chandigarh). Dibuja un gran cilindro (la primera imagen de la futura torre de la Asamblea) y escribe:

*"les instruments astronomiques de Delhi,
(...) Ils désignent la voie: relier les hommes au cosmos,
l'exacte adaptation des formes et des organismes au soleil, aux pluies, à l'air etc.
(...)les animaux permanents: la vache, le buffle gris sombre, l'âne (petit), le
mouton, la chèvre le porc." ⁵*

En esta reflexión las tres observaciones que anotó hacen referencia al sol, la lluvia y a los animales:

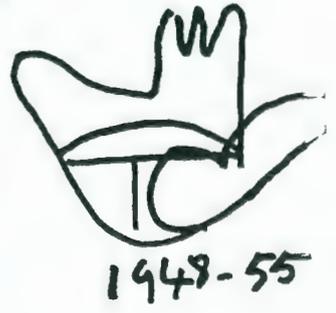
a. Sol - lluvia.

Condicionarán las formas que serán protagonistas en este escenario que es Chandigarh: las cubiertas y fachadas. En efecto, Le Corbusier escribe en la *Oeuvre Complète*



$\frac{3}{1}$
 $\frac{1}{57}$

.. ouvert ..



cómo al final de su primera estancia, en un hotel de Bombay, tuvo la revelación de la ruta a recorrer: *"soleil et pluie son les deux facteurs d'une architecture qui doit être aussi bien parasol que parapluie"*.⁶ Las cubiertas son tratadas como gigantescos sistemas hidráulicos, a la vez que se despegan como inmensos paraguas. La sombra se considera como problema número uno. Los brise-soleil se extienden a la fachada entera y a la estructura misma del edificio. Mecanismos de transposición también serán utilizados en sus pinturas de "Taureaux". Una segunda preocupación es la que se refiere a la cohesión óptica que debe darle a la dispersión del Capitolio. La solución la encontramos también en el carnet F24, justo un año más tarde.

b. Animales sagrados.

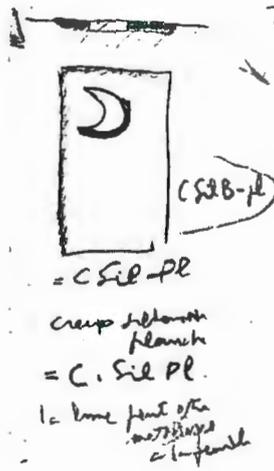
Tendrán una doble influencia:

b.1. La primera se verá reflejada en ciertas formas que adoptan algunos elementos arquitectónicos, como el "barsati" o cubierta-mirador del palacio del Gobernador y en general todas las cubiertas que en este período tienen forma de "V", también relacionados con la luna y el mar, el agua. Para entender bien esto debemos recurrir a la última página de las litografías *Entre-Deux*. Realizada en 1957, es uno de los raros ejemplos en los que Le Corbusier relaciona proyectos de arquitectura con elementos explícitos de su obra plástica⁷. Está dando lo que él llamaba *"une clef"* o *"piste"*. Encerrado en un círculo y bajo el título *"le dénouement du méandre"* realiza 4 dibujos: un templo griego sobre el cual escribe "non"; a su derecha un esquema de la ampliación del Museo de Crecimiento Ilimitado, realizado en 1951, y sobre el que escribe "oui"; abajo a la izquierda el perfil del Palacio del Gobernador de Chandigarh, de 1952; abajo a la derecha los cuernos y el hocico de un toro, entre los que escribe *"le signe du taureau"*. Fuera del círculo la inscripción *"3/1/57 ... ouvert ..."* y la mano abierta con la fecha 1948-55.

Para Le Corbusier el meandro que resulta de la erosión, es un fenómeno de desarrollo cíclico, totalmente semejante al del pensamiento creador, de la invención humana:

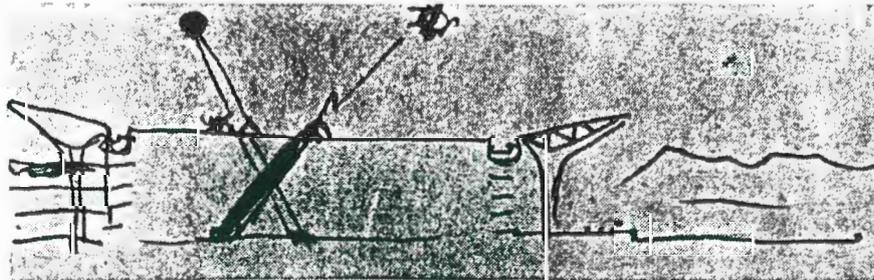
*'Dibujando desde lo alto de los aires los alineamientos del meandro, me he explicado las dificultades que encuentran las cosas humanas, los atolladeros con los cuales se encuentran y las soluciones de apariencia milagrosa que solucionan de repente las situaciones más embrolladas. Para mi uso, he bautizado este fenómeno "la ley del meandro"'*⁸.

La resolución o desenlace del meandro es la cubierta invertida del museo en 1951 o el barsati del palacio del gobernador de 1952. Es la forma de tienda, la catenaria del Pabellón des Temps Nouveaux o la bóveda invertida de Ronchamp. Es la forma sagrada de



- A cosmique
- B homme
- < création humaine
- ~ animal
- E plante
- F écriture

4. "Signos" a incrustar en los encofrados de hormigón y temas para las tapicerías.
Chandigarh

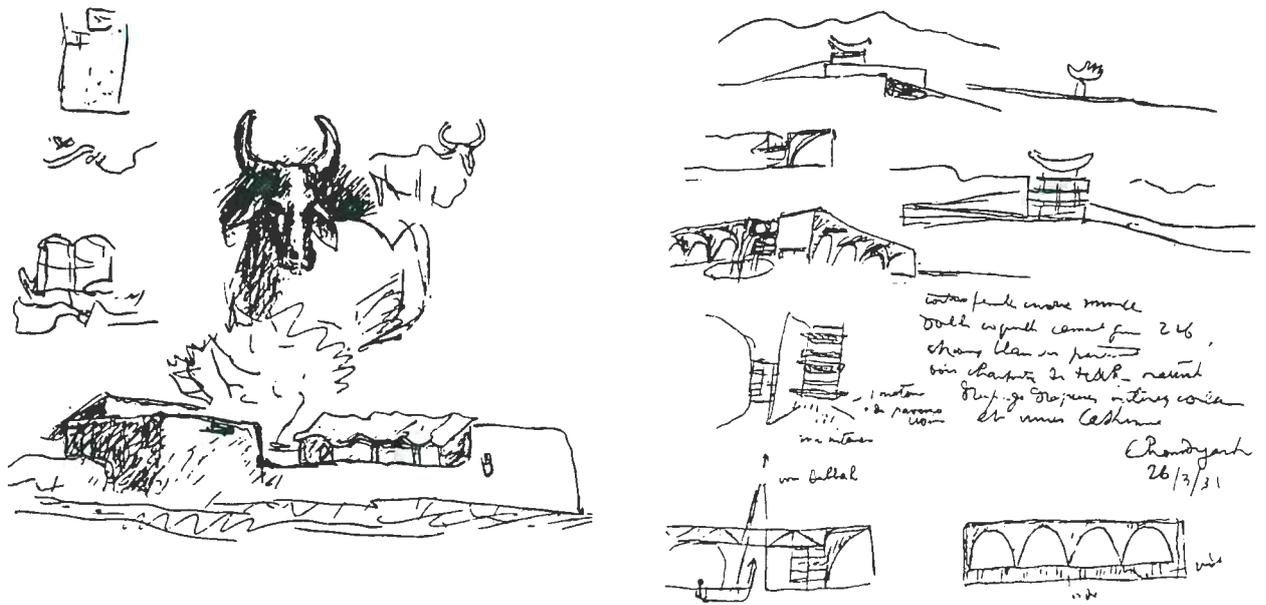


Dans le Palais de l'Assemblée: possibilité de fêtes cosmiques, la lune, le soleil

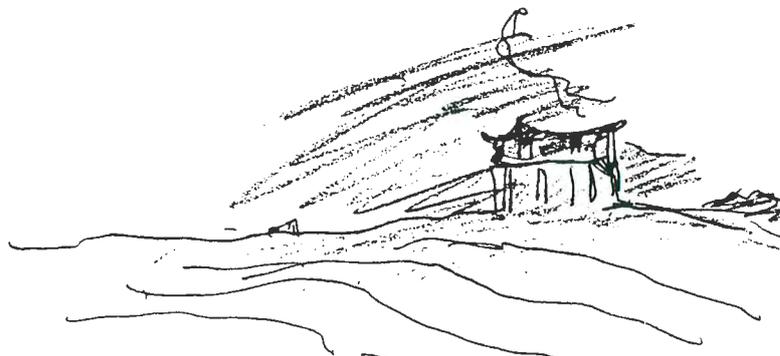
5. En el Palacio de la Asamblea: posibilidad de fiestas cósmicas, la luna, el sol

la nueva arquitectura, al igual que lo fue la bóveda para el Renacimiento⁹. Es el signo del toro, el cual marca una nueva época y que en 1957 se asocia a la llamada de una mano abierta tendida hacia el cielo. Esta relación entre el toro y la mano abierta de Chandigarh nos permite ver el signo del toro como la última forma acústica de la iconografía corbuseriana. Hablar de formas acústicas y bóvedas invertidas nos conduce nuevamente a Ronchamp. Recordemos que Le Corbusier diseña el muro Este de la iglesia de manera que la forma resultante, una curva concava respecto al exterior, recoge a los peregrinos en un círculo imaginario que daría forma a un recinto sagrado exterior en la cima de la colina. A la vez podíamos leer este muro como bóveda celeste debido a la rotación que se produce en el espacio interior, en la ascensión hacia el altar. Lo mismo sucederá con la bóveda invertida o barsati del Palacio del gobernador de Chandigarh o en la mano abierta. En efecto, los barsati pueden leerse a la vez como cuernos de toro y como luna. Le Corbusier en un croquis enseña los "signos" a incrustar en los encofrados de hormigón armado de Chandigarh,¹⁰ donde compara la luna, el palacio del Gobernador y un toro. Esta relación de los astros con su arquitectura también se produce en uno de los primeros croquis del Parlamento, donde Le Corbusier dibuja la luna y el sol. Escribe como pie de foto: "*Dans le Palais de l'Assemblée: possibilité de fêtes cosmiques, la lune, le soleil*"¹¹. Sol y luna son elementos antagónicos y complementarios presentes en la religión mediterránea: la "conjunción" es la unión del sol y la luna, es la luna llena. Pero el sol mata la luna, apareciendo la luna nueva. Amor y muerte, veremos que también están presentes en el mito del Laberinto: Teseo (sol) ama a Ariadna (divinidad lunar) pero a la vez mata al Minotauro (símbolo lunar). Incluso Pasifaé es hija de Helio (Sol) y Perseide (luna llena). En la litografía *Femme rose* de 1961 aparecen los nombres mitológicos de Ariadna y Pasifaé (sus nombres aparecen en la parte inferior, dentro de un 'ocho', seguramente el ovillo de Ariane) y el Toro (en segundo plano) con la luna llena, blanca, entre los cuernos. La luna es un principio femenino, símbolo de movilidad, crecimiento, transformación, metamorfosis y dualismo. El crecimiento de la luna reconstruiría el círculo imaginario del cual el barsati forma parte. Adelantemos que también las divinidades lunares mediterráneo orientales eran representadas bajo la forma del toro e investidas de atributos taurinos y que los animales con cuernos eran considerados animales lunares, pues sus cuernos simbolizan el crecimiento de la luna. Estos animales lunares por tanto son femeninos. Una última relación que encontraremos en los barsati-cuernos-luna es con el agua. En el caso de los Hilanderos de Ahmedabah, la cubierta se convierte en un estanque. El mar con los ciclos de las mareas también es lunar y femenino ("la mèr"), lo que en parte explica la relación del tema del Toro con el mar en algunas litografías¹² y en las esculturas *La Mer*, 1963, y *Eau, Ciel et Terre*, 1954.

No es casual que finalice el poema comparando "*le signe du taureau*" con la Mano



6 .La concepción plástica del Capitolió, 26 marzo 1951



431
 12 mai 51 // Bogota / je découvre ce four à briques au
 sommet de la carrière, de la colline huit jours après
 avoir envoyé à Simia le projet du Capitolió (Palais du
 Gouverneur) Et je trouve ici une extraordinaire
 confirmation

12 mai 51
 Bogota
 Je découvre ce four à briques
 au sommet de la carrière de la colline
 huit jours après avoir envoyé à Simia le
 projet du Capitolió (Palais du Gouverneur) Et je
 trouve ici une extraordinaire confirmation

7 .Croquis de un horno en Bogotá, 12 mayo 1951

Abierta y con el Palacio del Gobernador. Los tres son desarrollados en marzo de 1952 en el importante carnet F24, donde a la vez se produce el nacimiento del toro como tema pictórico, surgen los dibujos de la puesta a punto de estos dos proyectos. En efecto, el desarrollo de la serie "Taureau", entre agosto de 1951 y abril de 1952, coincide exactamente con el desarrollo del proyecto del Capitolio de Chandigarh.

b.2. En segundo lugar, las referencias míticas y religiosas de la antigüedad que le sugieren estos animales (divinidades lunares, laberinto), veremos más adelante cómo van a influir en la puesta en escena del espacio interior: "*J'ai les jeux et le coeur, pleins encore de puissance des vaches et des buffles, des oiseaux, des paysans, des femmes sur mon chantier de la Haute Cour. C'est une civilisation!*"¹³. Durante el mes de marzo, los croquis hechos sobre el terreno ya definen lo que será la forma del Palacio del Gobernador, la sección de la Asamblea con su torre y el Palacio de Justicia. Junto a estos estudios aparecen muchos dibujos de animales, especialmente de vacas blancas y bueyes grises. No es casual que al publicar en su Oeuvre Complète un dibujo que llama "*la conception plastique du Capitol*", del 26 de marzo, a su izquierda coloque un dibujo de estos animales.¹⁴

El 26 Marzo, en la ruta de Bombay a Dehli escribe: "*l'immense terre est toute cultivée avec soin, sur base d'angles droits mais avec une pattern très mosaïqué*"¹⁵. Parece ser que la visión de estos campos es lo que le inspiró las tapicerías del Capitolio. El 1 de abril vuelve a París.

-ABRIL DE 1951.

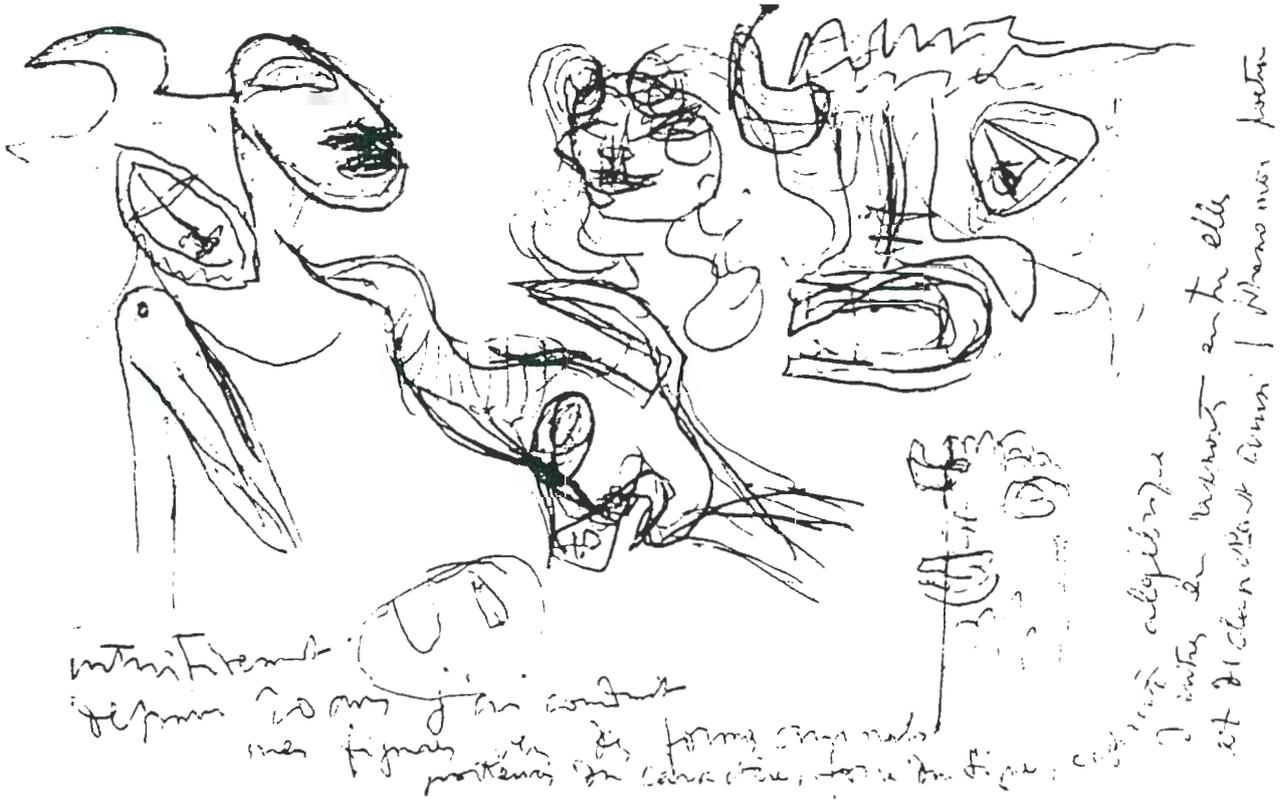
Desarrolla el primer proyecto del Capitolio, que ya presenta la forma y ubicación casi definitiva de los cuatro edificios. Lo presenta en Mayo.

-1 MAYO 1951.

Vuela a Bogotá. El 12 anota en su sketchbook: "*je découvre ce four à briques au sommet de la carrière, de la colline huit jours après avoir envoyé à Simla le projet du Capitol (Palais du Gouverneur) Et je trouve ici une extraordinaire confirmation*".¹⁶ La confirmación a la que se refiere es a la forma de cúpula invertida adoptada para la cubierta del Palacio del Gobernador. Vuelve a dibujar un toro. El 28 de mayo, volando hacia París reflexiona sobre los hechos fundamentales que han marcado su vida; llega a 1951: "*.....Au bout de la course, 1951 à Chandigarh, contact possible avec les joies essentielles du principe Hindou: la fraternité les rapports entre cosmos et êtres vivants: Etoiles, nature, animaux sacrés, oiseaux singes et*

700

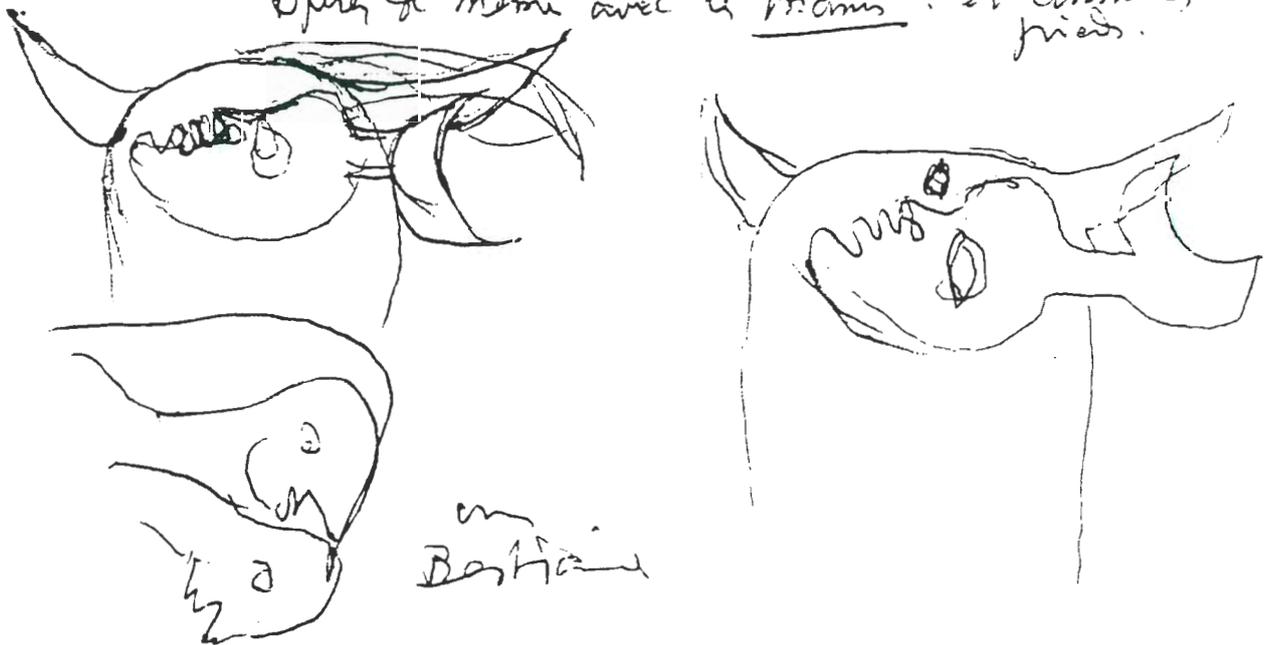
intuitivement depuis 20 ans j'ai conduit mes figures vers des formes animales porteuses du caractère, force du signe, capacité algébrique d'entrer en rapport entre elles et déclinant ainsi 1 phénomène poétique



702

faire un groupement de ces formes et idées et notions en les rassemblant isolées du contexte Opérer de même avec les Mains, et aussi les pieds. un Bestiaire

faire un groupement de ces formes et idées et notions en les rassemblant isolées du contexte Opérer de même avec les mains, et aussi les pieds.



vaches, et dans le village les enfants, les adultes et les vieillards, l'étang et les manguiers tout est présent, pauvre mais proportionné".¹⁷

-AGOSTO 1951.

Cap Martin. Primera metamorfosis de la futura serie "Taureaux", inconscientemente a partir de una Nature Morte au violon, de 1920, realiza un gouache en el que el cuadro original queda girado 90°. Un nuevo gouache, metamorfosis del precedente "en forme de tête", es ya un estudio de la futura pintura "Métamorphose du violon", de 1952.

-27 OCTUBRE 1951.

Vuela por segunda vez a la India, donde permanece hasta el 28 de noviembre: *"Je suis dans l'avion depuis Samedi 2 heures. C'est lundi midi, j'arrive à Dehli. Je n'ai jamais été si tranquille et solitaire, accaparé par la poésie des choses (nature) et la poésie tout court (Alcools d'Apollinaire et Anthologie de Gide) et la méditation. Je viens de feuilleter page par page le grand sketchbook Nivola de N-Y 15 février 1950. Miami Bogota N. York Cap Martin Zurich Paris Chandigarh Ahmedabad Bombay Bogota-Paris Cap Martin Milan Bombay Delhi. J'ai avancé mon poème de > +, je suis dans l'ambiance"*.¹⁸

-16 MARZO 1952

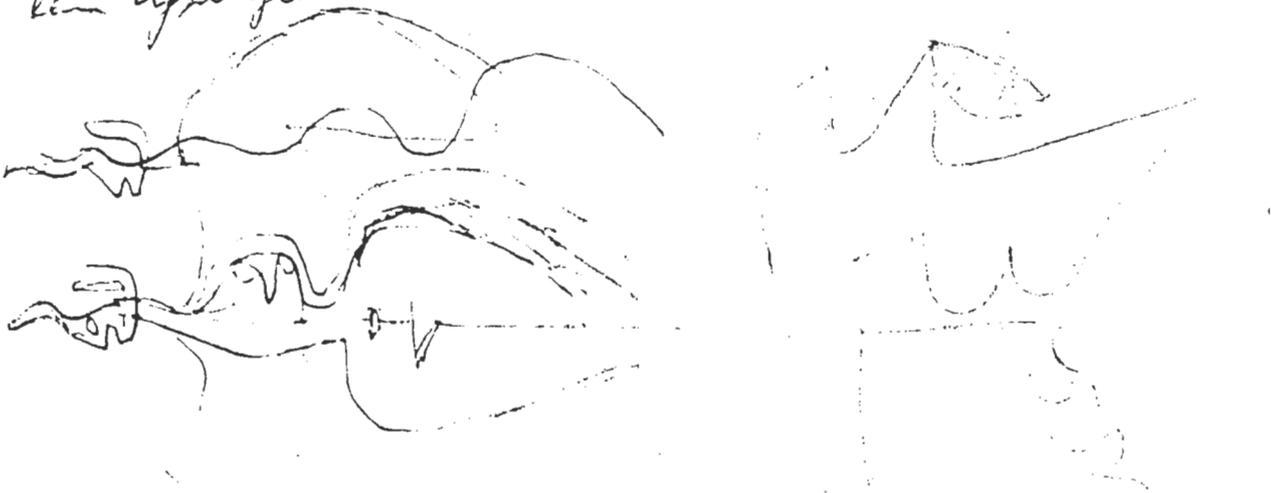
Realiza el tercer viaje a la India, donde permanece hasta el 16 de abril. El día 20, en Bombay, comienza la búsqueda de un "Bestiaire"¹⁹:

*" intuitivement depuis 20 ans j'ai conduit mes figures vers des formes animales porteuses du caractère, force du signe, capacité algébrique d'entrer en rapport entre elles et déclachant ainsi le phénomène poétique "*²⁰

Si observamos los dibujos que aparecen en el sketchbook, reconoceremos la cabeza de la escultura Totem de 1950, que a su vez proviene de la figura de hombre dibujada en 1929 y que en el *Poème de l'angle droit* se llega a identificar con la caracola que se fusiona con Ivannie en el mural del atelier; el unicornio o "licorne", siempre presente como referencia a la actividad creadora; el bestiario desarrollado en Ozón: la "pyrénéenne", campesina que acaba transformándose en una figura con cuernos llamada "la Biche", el rostro de "l'icône", "Belzébuth", el buey nacido de la yuxtaposición de una raíz y un guijarro. Le Corbusier desencadena el fenómeno poético a partir de las relaciones que se producen entre unas formas animales "portadoras de carácter, fuerza del signo, capacidad algebraica". A los 65

Cette idée (notion) de bestiaire humain m'est peut-être venue inconsciemment du contact si fréquent et à travers tout le monde et à travers toutes les couches sociales, avec les hommes et les femmes, dans les affaires, les comités, l'intimité. Les caractères apparaissant, qualifiant les gens et portant ou // proposant // leur typologie.

Cette idée (notion) de bestiaire humain m'est peut-être venue inconsciemment du contact si fréquent et à travers tout le monde et à travers toutes les couches sociales, avec les hommes et les femmes, dans les affaires, les comités, l'intimité. Les caractères apparaissant, qualifiant les gens et portant ou // proposant // leur typologie.



10. Constitución de un Bestiario

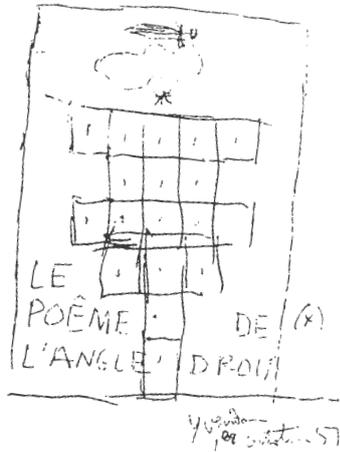
años está buscando la energía, la fuerza. Para ello utiliza un método ampliamente utilizado en el arte moderno: la forma, liberada del contenido, se combina, deforma y transforma creando figuras dotadas de nuevo significado. Las metamorfosis de la forma han sido frecuentes en su obra plástica pero es en este último período cuando adquieren mayor riqueza:

" faire un groupement de ces formes et idées et notions en les rassemblant isolées du contexte Opérer de même avec les Mains. et aussi les pieds. un Bestiaire " ²¹

Estas figuras animales, de la misma manera que sucedía con el cuerpo humano en *Icône*, se descomponen en partes. Los miembros adquieren el carácter de signos independientes de la figura que los generó, por lo que pueden descomponerse, reagruparse y combinarse libremente. Aparece la cabeza de la Biche mirando hacia arriba superpuesta a una figura con cuernos. Esta yuxtaposición de dos personajes es la figura básica que va a componer la nueva serie "Taureaux". Por un lado la imagen del toro es la consecuencia de una necesidad formal, del azar, el capricho y el humor pero por otro lado hay una permanencia de tics iconográficos y culturales, de mitos. Le Corbusier insiste en que el origen formal de las figuras ha sido "casual" aunque lo casual es un hecho asumido como inevitable. De esta insistencia en la "casualidad" de su origen formal se transparenta el intento de esconder en sentido mítico del toro. Sin embargo, la búsqueda de un bestiario que es 'humano' y el protagonismo que va adquiriendo la figura femenina con cuernos frente al toro inducen a pensar que detrás de estas figuras hay una dimensión mítica:

" Cette idée (notion) de bestiaire humain m'est peut-être venue inconsciemment du contact si fréquent et à travers tout le monde et à travers toutes les couches sociales, avec les hommes et les femmes, dans les affaires, les comités, l'intimité. Les caractères apparaissant, qualifiant les gens et portant ou // proposant // leur typologie " ²²

De nuevo dibuja el unicornio acompañado, tal y como hiciera en las tapicerías *Presence* en 1951 y en el mural del Pabellón Suizo en 1948, de *Icône*. En 1956, en la exposición monográfica dedicada a la serie "Taureaux", también incluye a *Icône* dentro de este bestiario. "Taureau" e "*Icône*", comenta Jean Petit²³, van a ser las dos series que marcarán a partir de 1952 una evolución en la pintura de Le Corbusier; un nuevo bestiario se constituye hecho de deformaciones sucesivas, de inconsciente, de azar, y conducido poco a poco hacia una realidad plástica. Hemos visto al estudiar la serie *Icône* cómo a medida que se acerca la muerte de su mujer, hay una transposición entre *Icône* 2 y Taureau XIII. Las dos pinturas ligan claramente estas dos series que aunque se desarrollan independientemente, presentan frecuentes vínculos. *Icône* y Taureaux remiten a dos personajes utilizados y muy conocidos



Thèse G. Gide 30 sept 1934
 à 2 P. "La partouche"
 avec: "Tras pour le Dieu"
 projeté avec: "Hélène"
 genre de "vauts" - "ténor"
 "fauty" - "un acte"
 "à l'angle droit" - "partouche"
 in "Nivola"

(x) voir Thèse Gide...
 page 63



en el Mediterráneo Oriental: las diosas lunares y el toro, símbolo lunar. Veremos que en 1951 leyendo la versión del mito del Laberinto de A. Gide. *Thésée*, utiliza una cita referida a Icaro para situar a Icône en el centro del Iconostase. Ivonne, divinidad en Icône, además de ocupar el lugar central del *Poème de l'angle droit* y ser el tema principal en su obra plástica, en la serie "Taureaux" se convertirá en la protagonista. Es constante la presencia de una figura femenina que se superpone al toro, se fusiona con él en las primeras pinturas, o simplemente se coloca a su lado en las últimas, convirtiéndose en el personaje principal. Recordemos el personaje de Ariadna, señora del laberinto, diosa lunar, pura y luminosa, verdadera protagonista del mito donde el toro es un huésped secundario, una presencia mitológica.²⁴ Este personaje, por la utilización libre que Le Corbusier hace de los mitos será difícil distinguir si se trata de un toro o de un Minotauro pero en cualquier caso lo que debemos de tener en cuenta es la presencia femenina que siempre protagoniza la pintura.

" J'ai compulsé des dossiers arrachés ce matin 24 NC à mes tiroirs: dossier Taureaux²⁵ et un autre - Prodige de l'imagination, des croquis, des observations des esquisses, des projets de tableaux !

Ces "Taureaux" = totale et intime confession Corbu-Yvonne, ma femme présente, malade, mourante, morte=les Taureaux!! Des incitations! Par qui? Des actes subconscients! Oui. Des divinations, de la hausse du coeur et de l'esprit. Oui!"²⁶

A medida que la pintura gana en madurez, las formas adquieren significados más complejos. Igual que sucederá en Ronchamp las formas, que siempre están dispuestas a transformarse de nuevo, llevan asociadas tal riqueza de significados que son posibles múltiples lecturas de la obra. En 1954, la primera escultura que hace referencia a esta serie, *Eau, ciel et terre* es para Savina la cabeza del toro, a la vez que mujer, cuernos, alas, senos, pelo, velas de un barco, alas de avión o intercambiador de autopista, con posibles lecturas en positivo o negativo. Según Le Corbusier, no hay que preguntarse qué significa exactamente la figura del toro en la pintura de Le Corbusier. En 1954 contesta a las dudas de Savina:

"...le point de départ n'est pas une tête d'oiseau ou de chien et il est inutile d'approcher une telle ressemblance. Au contraire, il faut que l'objet soit sans signification précise"²⁷

En efecto, en muy pocas ocasiones habla de esta serie, de lo que significan sus figuras ni su origen. Sin embargo el significado de los toros se puede precisar mucho más que la de los Ubus durante la guerra, pues siempre estará presente en un toro la presencia, superposición o fusión con una mujer.

La primera pintura de la serie "Taureaux" que aparecerá en el mes de Abril, tiene su origen en dos metamorfosis: La que proviene de la pintura *Metamorphose du violon*, de 1952,



Présence des buffles gris sombre et des vaches blanches

12 .Presencia de búfalos gris oscuro y vacas blancas en Chandigarh

con origen en una "Nature Morte" de 1920, es explicada por escrito en 1958²⁸, si bien el documento no se hace público. La segunda proviene de la pintura *Nature Morte à l'écharpe rouge* de 1940, con origen en una "Nature Morte" de 1927, es publicada en 1960 en "*L'Atelier de la Recherche Patiente*".²⁹ En ambos casos el toro nace de deformaciones sucesivas y del giro de 90° de pinturas anteriores. Aunque la segunda metamorfosis es tal vez la más conocida, ambas son un ejemplo claro del proceso de creación en la obra de Le Corbusier: deformaciones sucesivas, rotación de los dibujos, transposiciones, inconsciencia, azar. Las dos se fusionan en marzo de 1952, en el dibujo que aparece en su sketchbook de 20.3.52 en Bombay, el cual es considerado como el nacimiento 'inconsciente' de la nueva serie. A este croquis le siguen tres series de croquis 'inconscientes', dos desarrolladas en la India y uno en El Cairo.

ANTECEDENTES INCONSCIENTES "TAUREAUX"

- | | | | |
|----|--|----|--|
| A. | <i>Nature morte au violon</i> , 1920
Gouache 6369, 1951
Gouache 2665, 1951
<i>Metamorphose du violon</i> 1952 | B. | <i>Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge</i> , 1940
<i>Nature morte à l'écharpe rouge</i> , 1940
Dibujo 3168 |
|----|--|----|--|

I

Croquis sketchbook Bombay 20.3.52

C. Dibujos inconscientes "taureaux".

Dibujo 3131, marzo 1952, Chandigarh

Dibujo 3151, marzo 1952, Chandigarh

Dibujo C2: 789, abril 1952, El Cairo

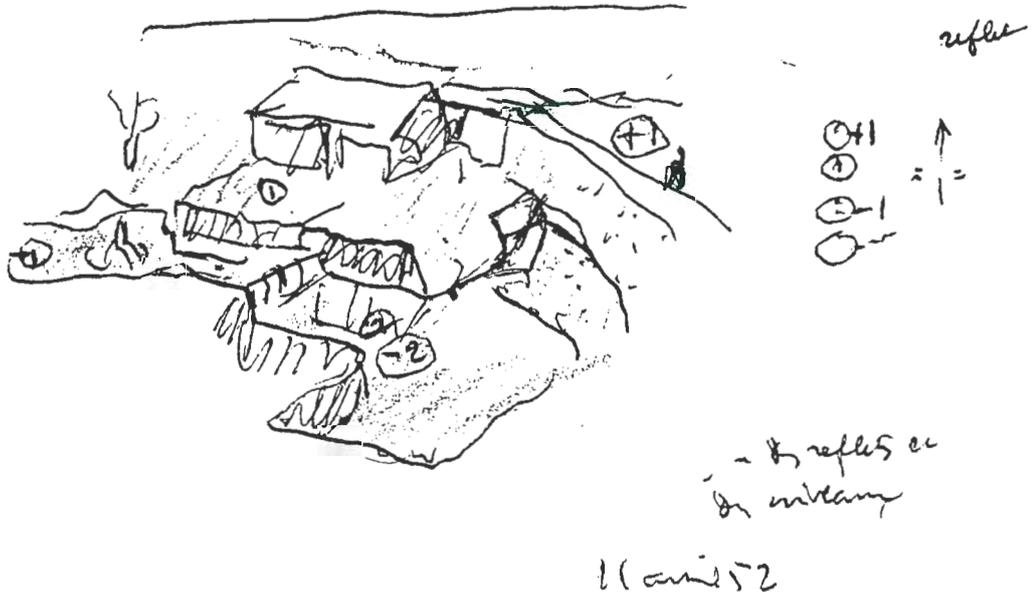
NACIMIENTO CONSCIENTE PRIMERA PINTURA

"*Taureau I Ter*", abril 1952, Paris.

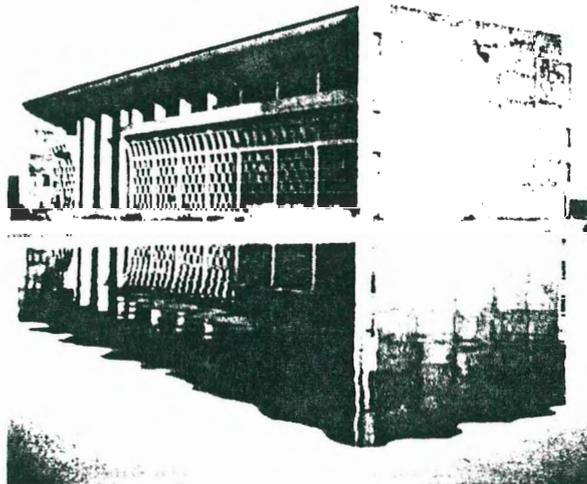
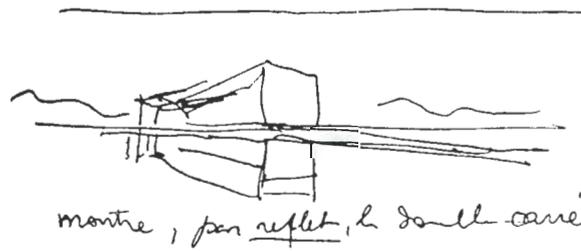
Antes de que surja la primera pintura habrá desarrollado nueve series de dibujos que aunque reconoce posteriormente (al reagruparlos en el dossier para la Tate Gallery, del cual hablaremos un poco más tarde) que pertenecen a la serie, en el momento de su ejecución no sabía exactamente lo que eran. Si esto es cierto, debemos ver estos primeros dibujos como

756

reflet // + 1 // (0) = // - 1 // - 2 = 8 hauteur // le jeux des
reflets et des niveaux // 11 avril 52



13 .Juego de reflejos y niveles en un molino de Chandigarh, 11 abril 1952



14 .Reflejo del Palacio de Justicia de Chandigarh

un método experimental de búsqueda de la inspiración. Ya hemos visto en "Ubu" cómo los dibujos de estos primeros períodos de incertidumbre, de búsqueda del tema, nunca son desarrollados en pintura pues por sí mismos no constituyen un tema propio. El nacimiento de la serie viene precedido por este período que Le Corbusier llama 'inconsciente' en el cual los dibujos producidos tienen un origen formal 'casual'. Estos dibujos no son más que experimentos estimulantes que le sirven de punto de partida para nuevas metamorfosis, de las cuales surgirán nuevas intuiciones y por tanto el tema pictórico, el Toro. La forma plástica, sufre un cambio continuo, es renovada constantemente, lo que convierte a este período en el más rico y complejo de cuantos vamos a estudiar.

"En dix-huit mois, l'atelier de la rue de Sèvres avait mis au point les plans du Capitol, et deux bâtiments ont leurs dessins d'exécution déjà terminés..Le dessin du 12 avril 1952 (c'est-à-dire environ treize mois après l'arrivée de Le Corbusier aux Indes) montre déjà la mise au point définitive de la "Main Ouverte" et des palais du Capitol (Parlament à droite, Haute Cour à gauche et la Main Ouverte au centre)".

Al mismo tiempo que pone a punto el plan definitivo del Capitolio, la "Main Ouverte" con la "fosse de la considération", encuentra la solución a la cohesión que busca para los edificios del Capitolio: reflejos en agua compuestos a diferentes niveles. Le Corbusier se fija en el juego de los reflejos de un molino en superficies de agua colocadas a diferentes alturas: *"En observant le jeu des reflets, très particulièrement dans un petit moulin de village, Le Corbusier se confirmait dans l'idée que l'emploi des bassins à différents niveaux peut assurer des rapprochements optiques précieux"*.³⁰ Es lo que llama el 'juego de las cuatro alturas'. Con el fin de ligar ópticamente el palacio del Gobernador a la composición central y dar cohesión al conjunto, Le Corbusier imagina una serie de estanques a diferentes niveles de tal manera que la impresión de demasiada distancia se encontrará compensada y casi eliminada por el efecto de los reflejos en el agua. La imagen del Palacio por tanto queda descompuesta en múltiples fragmentos 'enterrados' en la planicie de Chandigarh obteniendo una "composition extravagante d'eau et de niveaux"³¹. El 12 de abril de 1952, presenta el diseño definitivo de este edificio³²: *"Le Palais du Gouverneur, dessiné en avril 1952, montre l'intervention d'une ressource architecturale inattendue: les reflets. Il s'agit des reflets dans l'eau... Aucune idée décorative, aucune recherche décorative, mais la clarté de l'intention et la poésie des rapports"*. Además de dar cohesión, busca otro efecto: el de duplicar la fachada. Es normal en sus pinturas esa línea de horizonte que separa a la vez que un cielo y tierra, lo espiritual con lo terreno. De la misma manera en Chandigarh el agua actúa como espejo, obteniendo una imagen especular. Comenta bajo un dibujo del Palacio de Justicia: *"montre, par reflet, le double carré"*.³³ Obtiene el doble cuadrado origen del Modulor, formato de alguna de las telas de los Taureaux³⁴, con lo que la figura vuelve a estar equilibrada. En



15 .Escultura egipcia. El Cairo, abril 1952



16 .Pintura "Toro Bravo", F. de Goya 1796-98

este caso tenemos un plano horizontal que nos relaciona real con figurado. Una fachada con su reflejo, que tiembla y desaparece cuando no hay lluvia, "*permettant ainsi de voir les étoiles au ciel dans l'eau, de voir les montagnes dans l'eau et ceci dans le silence le plus total*"³⁵. El agua actúa como charnela o línea de tierra que nos permite abatir un plano vertical y obtener otro. Por último, para Le Corbusier el agua no es simplemente un espejo, sino que adopta todo el sentido de la línea de horizonte, de un plano en el cual los edificios flotan. Este efecto es apreciable en numerosos dibujos y fotografías publicados en la *Oeuvre Complète* y es un efecto que ya conocíamos de las Unité, las cuales a menudo aparecen navegando entre árboles.

-20 Abril 1952. De vuelta a París se para unos días en El Cairo. Desarrolla la cuarta y última serie de dibujos 'inconscientes'. Observa una escultura egipcia con unos brazos levantados sobre la cabeza como si fueran cuernos. Consciente ya de que lo que está desarrollando es un toro, al llegar a París, entre los días 25 y 27 pinta su primer óleo de la serie, "Taureau I Ter".

0.2. Nacimiento y desarrollo consciente serie "Taureaux". Abril 1952-Julio 1963

Si bien podríamos considerar que las metamorfosis producidas en Ozón en 1940: "le bouvier", "Belzébuth" y la "Pyrénéenne" son precursoras de este tema, es en abril de 1952 cuando aparece la primera pintura auténtica de la serie "Taureaux": "Taureau I Ter". Esta pintura hemos visto que tiene su origen en la fusión de dos metamorfosis producidas sobre dos naturalezas muertas, una de 1920 y otra de 1927-40.

*"... C'est la naissance de la série "Taureau" venue au monde sans tambour ni trompette, et sans que je le sache, c'est plus tard que j'ai vu qu'il y avait du taureau dans cette affaire, et des raisons raisonnables"*³⁶

La serie 'consciente', es decir, las pinturas, las desarrolla a lo largo de 11 años. En total enumera 19 toros, realizados entre 1952 y 1963 entre los cuales se encuentran dos tapicerías que reciben el número "XIV". Siendo consciente de la importancia de la serie, en tres ocasiones inventaría el contenido de la misma. Es la única serie en que lo hace:³⁷

- En una de las agendas, en 1955, comienza a clasificar y dibujar las pinturas de Toros hechas hasta el momento³⁸. Años más tarde añade una hoja y acaba de clasificar todos los componentes de la serie: en total 21, repartidos de la siguiente manera: 19 pinturas, numeradas del 1 (presenta dos versiones) al 13 y del 15 al 19. El 14 son dos tapicerías. En

30/1/55 Les TAUREAUX

168x97 bois
1952 Taureau I + I grin
Museum Caron
Berne 53-54
Came 54

162x116
1953-53 bois
Taureau II
Museum Caron
Berne 54
Came 56

162x114
1953 Taureau III
Tate Gallery
London 53 CIA
Museum Caron
Berne 53-54
Came London Tab. Sek.

162x130
1953 Taureau IV
Antoine P. Dujak
Tokio
Museum Caron
Berne 54
Came 55

195x97
mars 1953 Taureau V
Came 1954
Came 1954

195x97
1957 Taureau VI
Museum Caron
Berne 1954
Came 1954

195x97
Paris 57
1954 Taureau VII
Berne 1954
Came 1954

Tourner

17. Agenda personal, inventario serie "Taureaux", pg. 31

195x97
Paris 57
1954 Taureau VIII
Berne 54
Came 54

Taureau XIX

visite
Zoyl
Jaw
rev
mawc
8 nov 61

Exhibé
25 Juin 1953
Nécessaire page 77
= car. leu
= 3 pages

18. Agenda personal, inventario serie "Taureaux", pg. 33

25 avril 1954

1954-55

novembre 1955

NOÛL 55 N-556

février 56

Printemps 56

195x97
Taureau VIII

195x97
Taureau IX

195x97
Taureau X
Eulwens de Sings

130x162
Taureau XI

130x162
Taureau XII

130x162
Taureau XIII
Nécessaire à Moustans

28 pinces 57

14 pinces 58
TAUREAU XVI

1955

l'Étrange oiseaux et le Taureau

Bonne 54
Came 54
226
366

Taureau XV
162 x 130
H. Weis 1961

Taureau XIV
= Topio idem
+ Topio ristan 1100x2000

Taureau XVII
57 dent 58
1000g

Taureau XVIII
1000g
Septembre 59

32

cadre Moustans
Zinnick

Taureau XIV
10m x 21m
= Taureau XIV 05

1000g

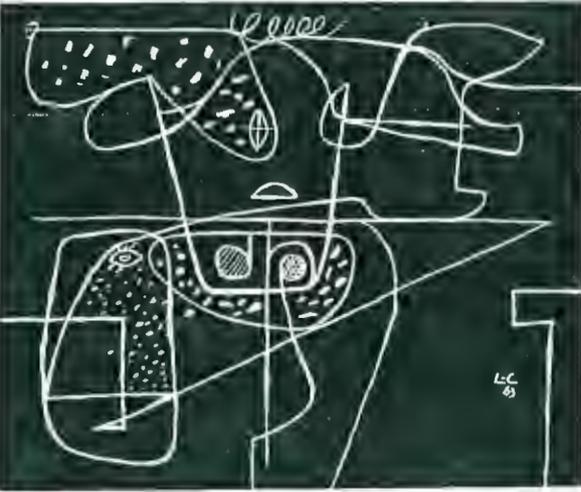
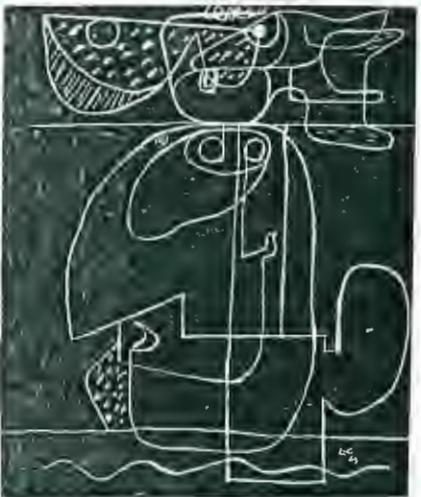
1961

1961

7. 4 tables de bois occupées
chez Genin René

von ans & Ketschke
25 pages Juin 1955
Finishing page 37
= cadens

6. 11 bis 207m 41. on fait les opus 3 pages



20 .Gouache sobre celuloide serie "Taureaux", 1963, col. Ahrenberg.

realidad hay 21 pinturas, pero hay dos *Taureaux 1* que nunca llega a mostrar.

- En 1956, en la Pierre Matisse Gallery de New York expone los diez primeros toros.

- Por último en 1958, el llamado "dossier Tate" es un resumen de la evolución de toda la serie, desde los primeros dibujos de 1951 hasta el "Taureau XV".

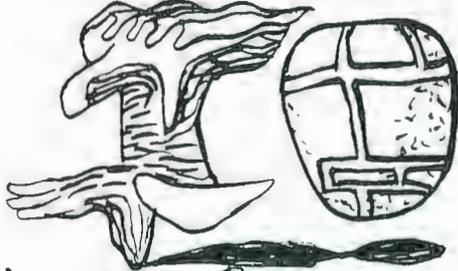
El tema se desarrolla en todo tipo de técnicas, conservándose una gran cantidad de estudios tanto en sus sketchbooks como en láminas³⁹, lo que da una idea de la envergadura de esta serie. "Taureaux" es el tema que trabaja con más intensidad. Le Corbusier lo utiliza delante de Savina como ejemplo de perseverancia en la búsqueda sobre un tema:

*"Ces statues devraient être recommencées en n° 2, poursuivre une perfection accessible. Je crois qu'on ne doit ni s'effrayer ni se lasser de recommencer les mêmes thèmes.
(mes unités d'habitation depuis 1922 et mes tableaux, je double, triple, etc--- mes "Taureaux" sont dix déjà et je viens d'en préparer six nouveaux." ⁴⁰*

A pesar del comienzo de la serie con dos cuadros pequeños de formato horizontal, los restantes hasta *Taureau X* son telas grandes verticales, con frecuencia formadas por un doble cuadrado y donde se aprecia claramente la superposición de un rostro femenino al de un toro. Recordemos la pintura de Goya "*Toro bravo*", 1796-98, donde aparece en primer plano, a tamaño natural y frontalmente al espectador la cabeza de un toro negro del cual sólo se destacan los cuernos, los ojos y el hocico y que parece que va a embestir al espectador que lo contempla. De la misma manera el rostro de los Toros de Le Corbusier presentan la descomposición en signos ya vista en *lcône*: cuernos, ojos, hocico, formando un rostro a tamaño real que nos mira frontalmente. Tal vez este deseo de reproducir el auténtico tamaño del rostro del toro es lo que le lleva a utilizar grandes formatos, los mayores de su pintura. A partir de *Taureau XI* se produce un cambio cualitativo. Las tres pinturas que siguen vuelven a tener formato horizontal y se produce una descomposición de los elementos que anteriormente estaban superpuestos y que difícilmente eran reconocibles. Diferentes signos inundan el cuadro, cada uno en una posición precisa. Tan sólo en un cuadro, *Taureau XIII*, que como ya hemos visto en *lcône* tiene un carácter especial, utiliza el '*mariage des lignes*' para definir las figuras. El último cuadro *Taureau XIX*, lo pinta en 1963, en una época de revisión, de repetición constante de temas anteriores, de deseo de capturar la esencia de cada tema. Abandona el óleo, pero sigue experimentando en otras técnicas que sintetizan lo esencial de la serie; cinco gouaches sobre celuloide de la colección Ahrenberg resumen en 1963 con un trazo lineal lo que ha sido la investigación llevada a cabo durante once años sobre el tema "Taureau".

Hemos visto en esta cronología, como unas metamorfosis inconscientes nacidas en

A force d'être dessiné et redessiné
 le bœuf-de-galet et de racine
 devint taureau.
 Pour doter de flair sa force
 le voici chien éveillé.



Ainsi après huit années
 de fixe le souvenir de "Pinceau"
 le dénommé tel, mon chien.
 Il était devenu méchant
 sous la savoir et je dus le
 tuer.



21. "Belzébuth", metamorfosis guijarro y raiz-toro-perro en Poème de l'angle droit 76-77



5971

22. Dibujo del "Bouvier", Ozón 1940



1.
11
48

23. La "Pyrénéenne" en Poème de l'angle droit 101

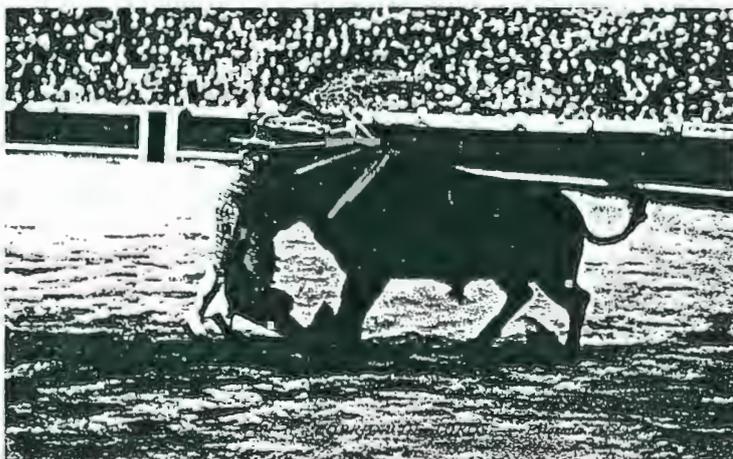
agosto de 1951 y desarrolladas hasta abril de 1952, son precursoras de las pinturas que sobre toros desarrollará entre 1952 y 1963. Sin embargo, este origen formal casual no descarta la presencia de elementos míticos por lo que antes de pasar al estudio de la serie vamos ver en qué consisten los dos principales mitos en los que junto a la protagonista femenina aparece un toro, "el rapto de Europa" y el "mito del laberinto", también conocido por el "mito del Minotauro". También repasaremos brevemente los antecedentes más importantes que sobre el tema de los toros se habían producido en Francia: las visiones de Picasso, Leiris, Bataille y la revista "*Minotaure*".

1. ANTECEDENTES

Hablar de influencias externas en la serie "Taureaux", igual que sucede con otros artistas que no dejaron pistas escritas, es delicado pues supone meterse en un terreno resbaladizo, confuso, que él mismo evitó. Podríamos hablar de "cosas vistas", ("*on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues*"⁴¹), mostrar cuáles eran los antecedentes, tanto en el ambiente artístico del París de las Vanguardias como en la obra del propio Le Corbusier.

Dibujos, postales, libros, recortes de prensa, revistas y sketchbooks prueban el interés que tenía Le Corbusier por los animales, en especial por vacas y toros. Un vistazo a los libros de su biblioteca personal revela que estaba interesado por la mitología griega⁴², lo cual también es revelado por el subtítulo de algunas de sus pinturas: "Taureau XIII" o *Naissance du Minotaure* y "Taureau X" o *Enlèvement d'Europe*. Sin duda conocía *Minotaure*, una de las revistas más importante sobre arte de este siglo y en la cual escribió un artículo. Finalmente la obra de Picasso así como los escritos sobre Tauromaquia de Michel Leiris y Georges Bataille también podían serle familiares.

En la FLC se conservan numerosos recortes de prensa, revistas e incluso libros sobre toros y tauromaquia.⁴³ También existen postales sobre corridas recogidas en su visita a España⁴⁴, así como imágenes de bueyes y toros de ferias agrícolas en París⁴⁵. Los dibujos hechos en Lisboa en 1929⁴⁶ demuestran que desde temprano se interesó por la tauromaquia. Además en 1912 ya había realizado unas acuarelas⁴⁷ del tema del Rapto de Europa. Sin embargo los antecedentes más claros son los dibujos que se producen en los primeros meses de la Guerra, en Ozón, período rico en metamorfosis y origen de todas las formas que surgirán en las décadas siguientes. Realiza estudios de pinturas y series de gouaches, entre los que se encuentran tres series precursoras de lo que serán los toros: *le Bouvier*, *Belzébuth* y la

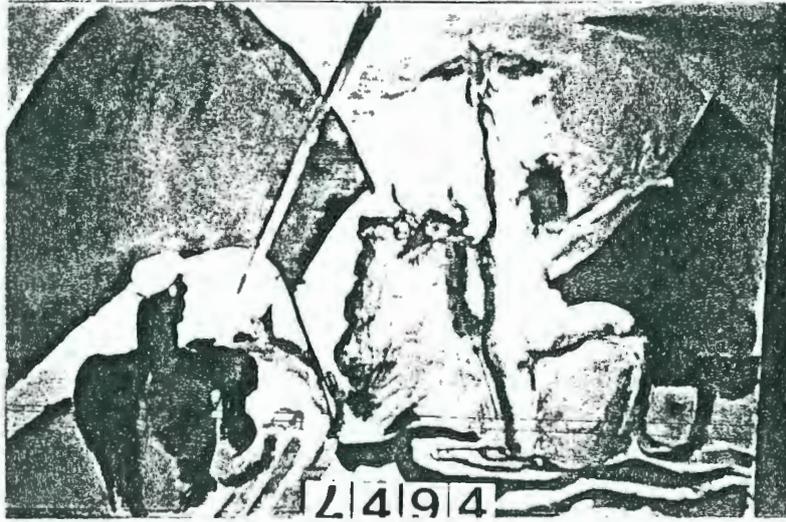


24 .Desplegable de 12 fotos de una corrida de toros española

"Pyrénéen".⁴⁸ Esta última, es el estudio de una campesina, que puede ser realmente Ivonne, cuyo rostro va sufriendo una metamorfosis y asimilándose poco a poco a un toro⁴⁹. En los años cincuenta este personaje es llamado "La Biche". Su presencia en el sketchbook F24 de marzo de 1952, junto a los dibujos de búsqueda de un bestiario y del nacimiento de "taureaux" nos confirman a la "Biche" como un claro antecedente a la aparición de esta nueva serie, especialmente a la definición de la protagonista femenina, lo cual confirma de nuevo la asociación de este personaje definido como la mítica Ariadna a Ivonne, origen de la "Biche".

En 1903, La Escuela de Arte de la Chaux-de-Fonds le concede como premio el libro de Maxime Collignon, *Mithologie figurée de la Grèce*. Según cuenta P. Turner, el libro, publicado por la Escuela de Bellas Artes, forma parte de una serie de cursos. Es una especie de manual de mitología griega para el uso de estudiantes de arte, que describe los modos de representación habituales de cada dios en la Antigüedad y que está ilustrado por dibujos a tinta. El libro reposa sobre normas clásicas, ofreciendo modelos que el estudiante debe asimilar para después aplicar a nuevos problemas. Ya en esta temprana época Jeanneret hace un dibujo en el que transpone una moneda griega en un tema decorativo en el que aparece un pino. Manifiesta así su interés por formas clásicas, pero transformándolas y adaptándolas a su vocabulario personal. Sin embargo la única referencia en este libro sobre el mito del Minotauro es una breve indicación sobre el combate que mantuvo con Teseo. Como es habitual, años más tarde se interesa de nuevo por esta obra y relee partes, buscando la significación expresiva de ciertos colores con el fin de entender cómo habían sido utilizados en la antigüedad.

Por unas notas tomadas en el sketchbook Nivola 1⁵⁰ sabemos que es el 30 de septiembre de 1951 cuando lee *Thésée* de André Gide. En estas notas podemos leer un fragmento del monólogo de Ícaro: "*C'est à l'exacte croisée des chemins, au coeur même de cette croix, que mon esprit veut se tenir*".⁵¹ Esta cita aparece junto a un dibujo preparatorio del Iconostase del *Poème de l'angle droit*. El corazón de la cruz, del Iconostase, es Ivonne representada como Icône: "*Dans mon poème de l'angle droit elle occupe la place centrale: caractères E3*". En este libro Gide relata el mito del laberinto. Teseo cuenta la historia. Ya mayor, abandonado por Fedra, solo, refugiado en Dios, en su mundo interior: "*...une sorte de regard nouveau s'ouvrait en moi sur les perspectives infinies d'un monde intérieur, que le monde apparent, qui seul existait pour moi jusqu'alors, m'avait fait jusqu'alors mépriser. Et ce monde insensible (je veux dire: impréhensible par nos sens) est, je le sais à présent, le seul vrai. Tout le reste n'est qu'une illusion qui nous abuse et offusque notre contemplation du Divin. Il faut cesser de voir le monde, pour voir Dieu*".⁵² Le Corbusier se identifica con Teseo. Las dos vidas son paralelas, con la misma actitud de ponerse a prueba y vencer. Es extraordinaria la



25 .Dibujo 4494 , Acuarela "Enlèvement d'Europe" 1912



26 .Dibujo 5559, "Enlèvement d'Europe".

similitud que se puede encontrar entre los últimos momentos de la vida de Teseo y la de Le Corbusier en *Mise au point*. El libro acaba con el siguiente monólogo de Teseo: *"C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon oeuvre. J'ai vécu"*.⁵³

1. Mitología

A. ENLÈVEMENT D'EUROPE.

Este tema clásico en pintura lo conoce el joven Jeanneret al menos desde 1912, época de la cual se conservan dos acuarelas y un dibujo a lápiz⁵⁴. Se trata de un mito que tanto en la mitología como en el mundo del arte, especialmente en Picasso, se relaciona estrechamente con el del Minotauro. Zeus, enamorado de Europa, se transforma en un toro blanco sobre el cual Europa, encantada por su belleza, se monta. El toro desciende hasta el mar, mientras Europa está presa de pánico. Zeus toca tierra en Creta y se transforma en un águila que viola a Europa. Le da tres hijos, uno de los cuales es Minos. Veremos que Minos es uno de los protagonistas del siguiente mito, el del Laberinto o mito del Minotauro.

B. MITO DEL LABERINTO.⁵⁵

El mito del laberinto se relaciona con el de Europa por ser Minos un personaje que aparece en ambos mitos y por la relación de Pasifaé, su mujer, también con un toro blanco. Minos, rey de Creta y como hemos visto hijo de Zeus, esposó a Pasifaé, hija de Helio (Sol) y de la Ninfa Crété o Perseide (luna llena). Minos, después de haber sacrificado todos los años el mejor toro que poseía, un año se abstuvo y sacrificó uno menos bello. Poseidon entra en cólera y para vengarse de Minos que no había sacrificado al toro blanco, hizo que su esposa se enamorara del toro. Ella le confía a Dédalo, artista ateniense que vivía exiliado en Cnosos, su pasión. Éste le promete ayudarla y construye una vaca de madera revestida con la piel de una verdadera vaca. Situó a la vaca en el prado de Minos, donde el toro pacía entre las vacas. Pronto el toro blanco llegó y se apareó con la falsa vaca. Pasifaé quedó de esta manera satisfecha y algún tiempo después dió a luz al Minotauro, monstruo con cabeza de toro y cuerpo humano. Minos consulta un oráculo para saber cómo evitar el escándalo y esconder la vergüenza de Pasifaé. La respuesta fué que pidiera a Dédalo que construyera una residencia en Cnosos donde esconderse. Minos pasó el resto de su vida encerrado en el palacio, en cuyo sótano se encontraba el Laberinto, donde escondió a Pasifaé, Dédalo y

al Minotauro. En represalia por la muerte de su hijo, Androgée, Minos exigió a los Atenienses que enviaran siete jóvenes hombres y siete mujeres cada nueve años al Laberinto cretense donde el Minotauro les esperaba para devorarles. Teseo, héroe ateniense, hijo de Poseidón, que había matado al feroz toro de Marathon, se ofrece voluntario como una de las víctimas para el sacrificio. Cuando desembarca en Creta, Ariadna, hija de Minos y Pasifaé, señora del laberinto, se enamora de él. Le promete en secreto ayudarlo a matar al Minotauro si él se compromete a llevarla a Atenas como esposa. Teseo acepta, pero en realidad está enamorado de Fedra, su hermana menor, por lo que piensa en escaparse con las dos para posteriormente abandonar a Ariadna. Antes de abandonar Creta, Dédalo había dado a Ariadna un ovillo mágico y le había explicado cómo entrar y salir del laberinto. Ella debía abrir la puerta de entrada al laberinto y atar el extremo de la madeja al dintel y dárselo a Teseo. Le aconseja seguir desenrollándolo hasta alcanzar la guarida secreta del Minotauro, donde el monstruo dormiría. Cuando lo encontrara, lo debería coger por el pelo y sacrificarlo para Poseidón. El reencontraría su camino enrollando de nuevo el ovillo. Otra versión del mito dice que el hilo en realidad es el rayo luminoso que desprende la corona que lleva Ariadna, diosa lunar. La noche misma Teseo sigue las instrucciones y mata al monstruo. Cuando Teseo sale del laberinto Ariadna le abraza apasionadamente y le conduce al puerto, donde les esperan las jóvenes víctimas atenienses que han sido liberadas. Algunos días más tarde Teseo abandona a Ariadna dormida, en la orilla de la isla de Naxos.

El laberinto, según los últimos estudios hechos por Neria de Giovanni, es un lugar de danza sacra y fiesta, es el templo de Ariadna, adorada en Creta como diosa, donde el Minotauro no es más que un huésped secundario, una presencia mitológica. El Minotauro es un ser solitario, perseguido, que de asesino se transforma en víctima; la muerte es su liberación. Teseo explica al ver el animal: *"Le monstre était beau. Comme il advient pour les centaures, une harmonie certaine conjugait en lui l'homme et la bête. De plus, il était jeune, et sa jeunesse ajoutait je ne sais quelle charmante grâce à sa beauté; (...) je ne pouvais le haïr. Je restai même à le contempler quelque temps. Mais il ouvrit un oeil. Je vis alors qu'il était stupide et compris que je devais y aller..."*⁵⁶

En la sociedad cretense la mujer ocupaba un lugar y gozaba de una libertad que no conocía en ninguna otra parte. La gran divinidad y numerosas divinidades menores eran femeninas y las sacerdotisas tenían un importante papel en las ceremonias. Las representaciones gráficas muestran con frecuencia a las mujeres fuera del hogar, en la plaza pública, en el teatro o en la arena del circo. Ariadna diosa de la Luna cretense, es la verdadera protagonista del laberinto, es la "señora del laberinto". La importancia de este personaje va a verse reflejada en la serie que vamos a estudiar.

-Ariadna.

El estudio de la figura mítica de Ariadna nos revela varias cualidades interesantes para entender esta serie de pinturas, todas ellas relacionadas con la luna. En primer lugar encontramos un dualismo presente en Ariadna relacionado con las fases de la luna. En segundo lugar la relación mujer-tierra-luna no llevará a la relación toro-luna y por tanto a la tierra-luna como signo de armonía y a la fusión de la mujer con el toro. En tercer lugar la Ariadna luminosa, la luz que guía al hombre en la oscuridad de la noche.

A. El mito se compone de una parte positiva y otra negativa, que ha menudo se olvida. Esta dualidad está presente en la misma Ariadne, todo ello relacionado con las dos fases de la luna. Mircea Eliade en *Mitos, Ritos y Símbolos* indica que las fases de la luna nos dan si no el origen histórico, al menos la ilustración simbólica y mitológica de todos los dualismos:

- "Ari-Hagne" la purísima, señora del laberinto, reina de las serpientes, diosa lunar, divinidad del Infierno. Se corresponde a la luna nueva de la pasión y de la muerte, al aspecto oscuro, al destino adverso. Es la parte negativa del mito, la Ariadna del laberinto, asesina, amante terrible, que traiciona al padre matando al hermanastro (el Minotauro) ciega de amor por un extranjero, un enemigo.

- "Aridela", la esplendorosa. Se corresponde a la luna llena, luminosa de la inocencia, al destino favorable. Es la Ariadna abandonada en la isla de Naxos.

Esta polaridad presente en Ariadna se refleja en la visión que de los Toros nos da Le Corbusier en *Entre-Deux*. Polaridad que además de armonía es fuerza, regeneración:

"Il faut des pôles, il faut des rives, il faut être deux... Tout se passe entre deux foules ou nous deux ou les deux.

Le signe du taureau est apparu au cours de ma soixantaine.

A cette étape la vie pourrait s'étioler. MAIS si elle passe outre, animant coeur, tête, ventre?

C'est l'énergie, la force, la masse d'inertie, de pulsion, de choc.

On pense gai, on voit jaune

L'arbre entre en floraison! Tardif? Non, c'est l'heure précisément

Floraison. Fleurs ouvertes, complètes. Fleur

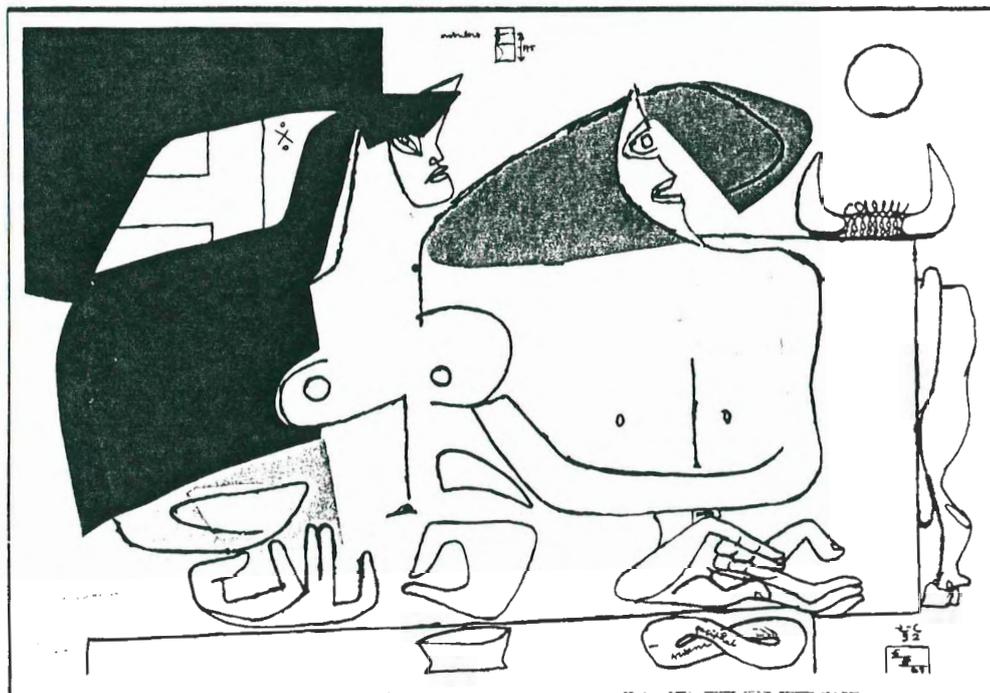
C'est elle qui possède étamines et pistil-pollen et ovaire

Pour faire la graine. Et précipiter, hâter et multiplier le geste épanouisseur, Fleurir en tout.

Partout surviennent, surgissent des proportions, des solutions. Sève printanière;

Elle a mis une vie à monter; A gagner cette étape riante pleine de fraîcheur.

Le printemps au bout de la vie....



27 .Litografia "Femme rose", 1961

*Bonne explication de la raison de vivre!"*⁵⁷

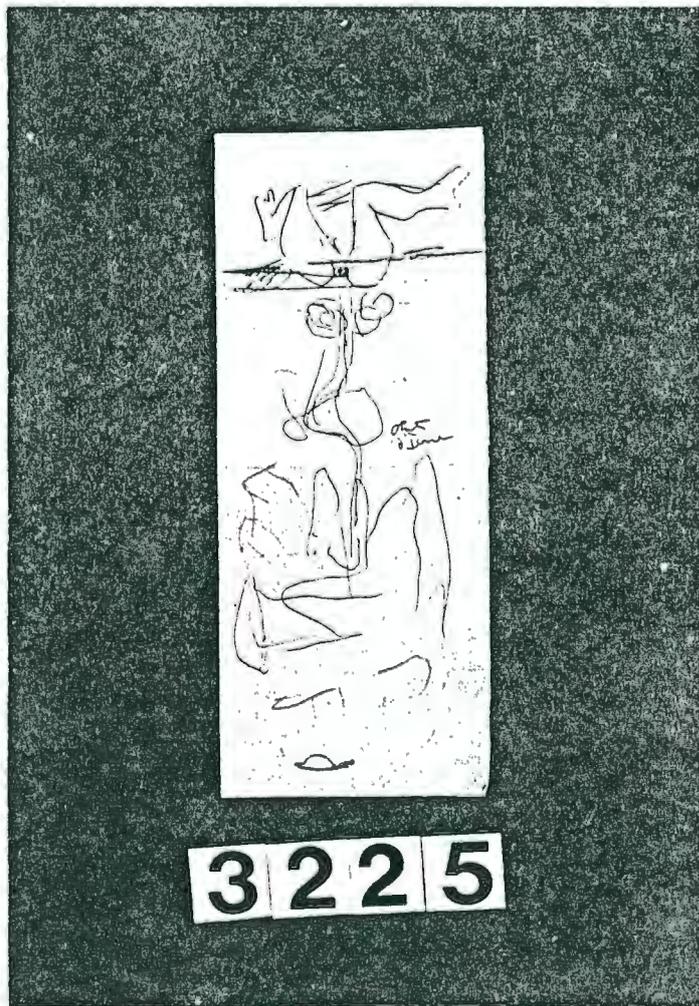
Veremos cómo las pinturas están divididas en dos mitades: la inferior que representa este mundo subterráneo de Ari-Hagne, del laberinto y la superior, con la luna llena que protagoniza el encuentro con la luz, la salida de las tinieblas.

Esta polaridad también se refleja en el mito en las dos hermanas Ariadna y Fedra, reproducciones ambas de su madre Pasifaé.⁵⁸ La primera, malvada, locamente enamorada de Teseo frente a la segunda, hermana menor, inocente y de la cual se enamora el héroe. Veremos cómo en las primeras metamorfosis de la serie "Taureaux" desarrolladas en marzo en 1952, aparecen dos rostros femeninos que acaban fusionándose.

B. El toro con cuernos, como la luna, demuestra la conexión suelo-luna, es un signo de armonía. En la antigüedad, la fertilidad de la mujer se relaciona con la fertilidad de la tierra madre. Pero su ciclo de 28 días también la relaciona con la evolución de la luna. El toro es el primer animal que ara la tierra y también es conocido, junto a la serpiente, como animal lunar. La unión de la mujer con la luna (y por tanto con un animal lunar, serpiente o toro) es la unión de la tierra con la luna pero además la unión de la mujer con el toro. Mujer y toro son divinidades lunares. Veamos la descripción que hace Gide de la reina Pasifaé: *'...au regard, eût-on dit, bovin (...) sur un ridicule chapeau (...) finissait en très haute pointe inclinée comme une corne en avant du front'*⁵⁹ (recordemos a la Pasifaé dibujada por Le Corbusier en 1961 en la litografía *La Femme Rose*). En la evolución de la serie "Taureaux" veremos las numerosas transformaciones que sufre el rostro de la mujer al fusionarse con el del toro.

C. Ariadna es la luminosidad lunar que guía al hombre en la oscuridad de la noche, representa la ayuda espiritual necesaria para salir de lo subterráneo, del laberinto. El mito del laberinto simboliza el combate espiritual del artista por salir de lo oscuro, de las profundidades y alcanzar la luz, la creación, a través de los mil caminos que lo pueden desviar. El laberinto simboliza el conocimiento intuitivo, lo subconsciente, la Ariadna diosa del Infierno, *señora del laberinto*". Recordemos la anterior cita *"Des incitations! Par qui? Des actes subconscients! Oui."* Este componente subconsciente ya hemos visto cómo se refleja en una manera de crear, en una fase 'inconsciente' de metamorfosis de ideas que se remontan hasta a treinta años y que en 1951-52 retoma en la búsqueda de un bestiario, pero también se refleja en la parte inferior de las pinturas.

Dédalo le explica a Teseo que para vencer debe atarse a Ariadna por un hilo, *'figuration tangible du devoir (...) Conserve toutefois le ferme propos de ne pas le rompre,*



28 .Dibujo 3225, "Chute d'Icare"

quels que puissent être le charme du labyrinthe, l'attrait de l'inconnu, l'entraînement de ton courage. Reviens à elle, ou c'en est fait de tout le reste, du meilleur. Ce fils sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur ton passé, sur ce que tu es à présent, que tout ce que tu seras prend appui".⁶⁰ En los años '50, Le Corbusier vuelve al pasado repetidas veces, recogiendo ideas y dibujos de épocas anteriores, reflexionando en los escritos sobre su vida y obra ("*J'étais né pour regarder*" en 1953), inventariando las series ("Taureaux" en las agendas y en el dossier Tate), preparando exposiciones. Sin embargo hay en el mito un personaje que huye de su pasado, Icaro: "*Je rampe et je voudrais prendre l'essor; quitter mon ombre, mon ordure, rejeter le poids du passé! L'azur m'attire, ô poésie! Je me sens aspiré par en haut. Esprit de l'homme, où que tu t'élèves, j'y monte*".⁶¹ Esta huida fatal es representada en un dibujo llamado la "*Chute d'Icare*".⁶² donde unas espirales ascendiendo acaban en las piernas abiertas frontalmente de Icaro que cae. Son las mismas figuras que aparecerán en las pinturas de los Toros, las mismas espirales y las piernas convertidas en los cuernos.

El laberinto es una combinación de dos figuras: la espiral y la trenza; la primera, inacabada, tendiendo siempre al infinito. Veremos cómo en las pinturas de los Toros, el sistema del laberinto se aplica de una manera física, a las figuras definidas por una línea continua, ondulante, como un meandro en el que las líneas al tocarse encuentran un nuevo camino y donde el principio y el fin están escondidos. Esta idea de asimilar las líneas a meandros, nos lleva de nuevo a la "ley del meandro". Cuanto más difícil es el viaje, más numerosos son los obstáculos, el artista más se transforma. El viaje del artista al centro del laberinto es una ceremonia de iniciación (L'Eplattenier regala a Le Corbusier en 1907 *Les Grands Initiés* de Edouard Schouré, donde una élite sacerdotal de Iniciados tiene por misión revelar la verdad). La transformación que se opera en el centro del laberinto y que será confirmada el gran día del fin del viaje de retorno, al final de este pasaje de las tinieblas a la luz, marcará la victoria de lo espiritual sobre lo material y, al mismo tiempo, de lo eterno sobre lo perecedero, de la inteligencia sobre el instinto. Recordemos que en la creación de la obra de Le Corbusier se pueden distinguir dos fases: la transferencia de acontecimientos exteriores en el interior de la consciencia y la construcción del trabajo. Esta transformación de lo mundano, de lo sensible, del conocimiento adquirido a través de las manos en conocimiento intelectual es lo que simbolizan estas trenzas o espirales ascendentes que con frecuencia aparecen en su pintura. Veámos en Icône como la ascensión se produce desde las manos, recorriendo el contorno del cuerpo hasta alcanzar una punta central y tangente al borde superior del cuadro que atraviesa la cabeza. En los toros las espirales surgen a veces de una bolsa o estómago, a veces de unas manos y ascienden casi siempre por el centro de la pintura ordenando los elementos a su alrededor. La parte inferior del cuadro es lo que hay

genese
 durée 60"
 de 0" à 60"

Ambiances	Volumes	Sec	Ecrans	Sec	Tritreus	Sec	Paroles	Notes
Ligne aurore forte en bande horizontale de couleurs sur longue 1/3 gr forte.		1		1		1		
		2		2		2		
		3		3		3		
		4		4		4		
		5		5		5		
		6		6		6		
		7		7		7		
		8		8		8		
		9		9		9		
		10		10		10		
		11		11		11		
Noir total avec points blancs (étoile)		12		12		12		
		13		13		13		
		14		14		14		
		15		15		15		
		16		16		16		
		17		17		17		
		18		18		18		
		19		19		19		
Aurore dans horizontale 1/3 horizon blanc	Mat blanc	20		20		20		
		21		21		21		
	Fem blanc	22		22		22		
								F LC

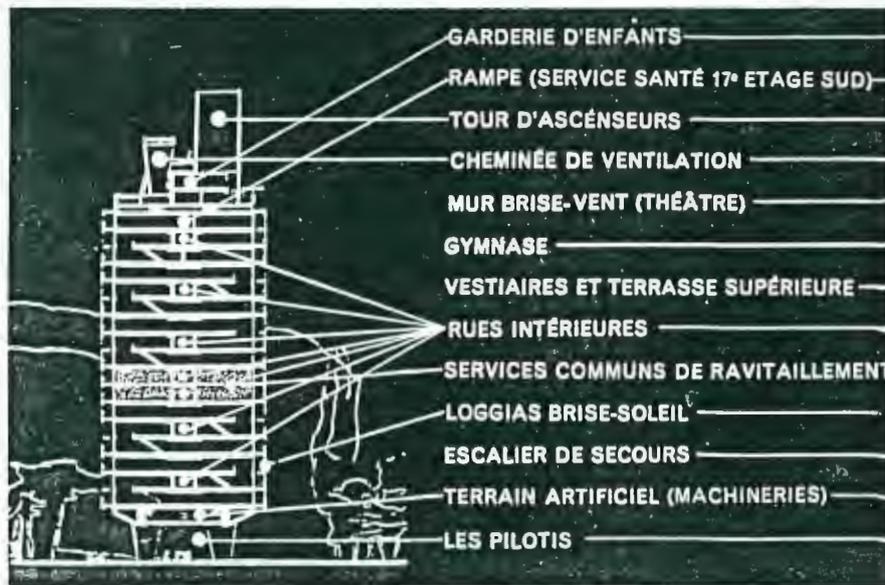
Séquence I
 "genese"
 durée 60"
 de 0" à 60"

Ambiances	Volumes	Sec	Ecrans	Sec	Tritreus	Sec	Paroles	Notes	
Aurore dans horizontale 1/3 horizon blanc		23		23		23			
	Mat blanc	24		24		24			
	Fem blanc	25		25		25			
	Fem bl.	26		26		26			
		27		27		27			
	Mat Fem blanc. blanc	28		28		28			
	Mat Fem blanc. blanc	29		29		29			
		30		30		30			
	Eclair du jour fort / vertical + nuage blanc grandes Φ Φ Φ Φ		31	T.100a	31	la danse de singes	31		
			32	T.100b	32		32		
		33		33		33			
		34		34		34			
		35		35		35			
		36		36		36			
		37		37		37			
		38		38		38			
		39		39		39			
Noir total			40	le Toréador	40	la danse de singes	40		
			41		41		41		
			42		42		42		
			43		43		43		
			44	le Toréador	T.102	44	Tête du jour Michel Ange (D.103) MAL 679	44	

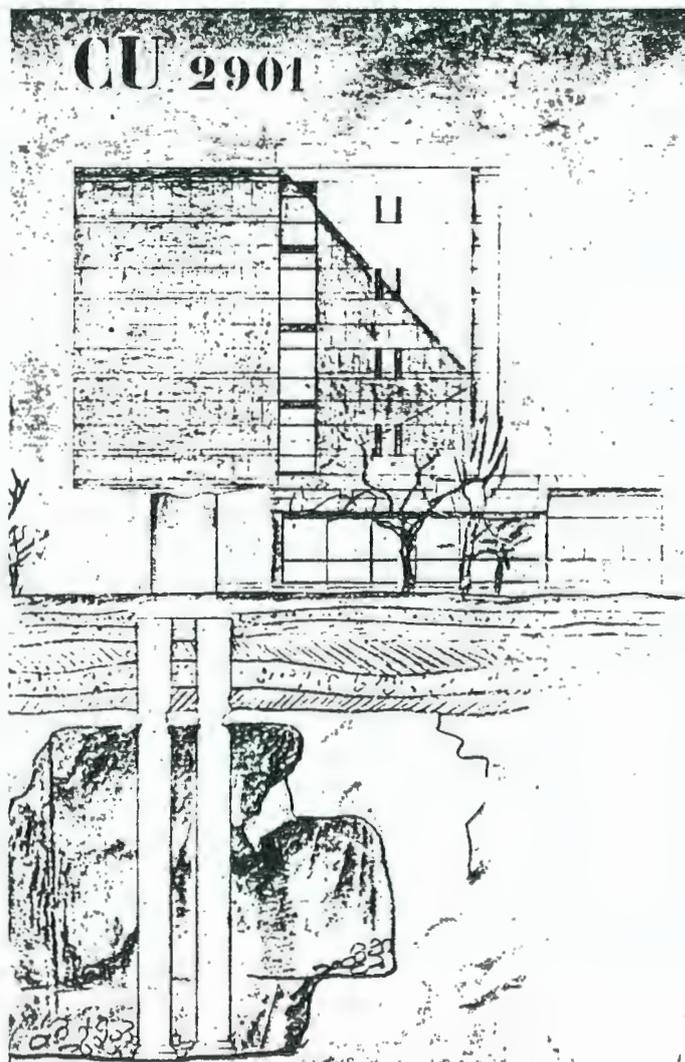
enterrado, oscuro e indefinido, es la Ari-hagne reina de las serpientes, diosa de lo subterráneo. Estas líneas acaban en la cabeza femenina que siempre aparece en la parte superior acompañada de una luna llena. Es Aridela la esplendorosa, la luminosa. El punto de contacto es el cuello, donde una línea de horizonte separa la cabeza del cuerpo. Es allí donde la raíz, la serpiente se vuelve vertical (la serpiente, igual que los toros también es un animal lunar). La carne acaba siendo espíritu. Sólo al atravesar la línea de horizonte se encuentra la luz. Se ha pasado de las tinieblas a la luz, de la luna nueva a la luna llena. Lo que sucede por encima del horizonte es la victoria de lo espiritual sobre lo terreno o material, de la razón sobre el instinto.

Este viaje iniciático se puede leer paralelamente a la pintura en dos poemas realizados en la década de los '50. *Le Poème de l'Angle Droit*, en 1954, y *Le Poème Electronique*, 1958. En el primero ya hemos visto en la introducción cómo es un guión para entender su labor creativa, su viaje en búsqueda de la verdad, de la luz. Incluso el propio Iconostase, resumen gráfico de la obra y por tanto de su pensamiento, con su escritura en clave se nos presenta como un laberinto que permite sólo el acceso a los Iniciados: *"Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le Poème"* ⁹³ *Le Poème Electronique* representa la evolución dramática de la humanidad, desde el génesis hasta nuestros días. Dividido, igual que el *Poème de l'angle Droit*, en siete secuencias, la primera, "genèse" dura 60 segundos. Después de diversos cambios de ambiente, en el segundo 31 aparece en los "tritrous" (seis pequeñas pantallas) un baile de simios. En el segundo 40 se produce un negro total y sobre la pantalla, la primera figura en aparecer es un toro. Dura 4 segundos. Los simios son sustituidos por una cabeza de esclavo de Miguel Angel, y el toro por un torero. Un segundo más tarde el ambiente pasa de ser negro a rojo. En el segundo 48 el torero es sustituido por la cabeza del esclavo. Finaliza esta primera secuencia con un ambiente azul y la cara de una mujer que se despierta sonriente. El ritmo es acelerado. Desde la creación el hombre ha luchado para alcanzar la armonía y la felicidad (recordemos; los espirales ascendiendo, el rayo luminoso de Ariadna). El poema termina con una apoteosis. La tarea revelada a la humanidad, preservar lo que ha sido adquirido y transmitirlo a la posteridad, es simbolizada por el gesto de una mano abierta *"un signe de réconciliation ouverte pour recevoir, ouverte pour donner"*. De nuevo aparece la mano abierta como símbolo de armonía y felicidad, última imagen de una secuencia que comienza con la figura del toro. Recordemos como en las litografías *Entre-Deux*, realizadas prácticamente a la vez que *"le Poème Electronique"* finaliza con estos dos signos: *le signe du taureau* relacionado con la mano abierta.

Veámos en la introducción cómo este viaje en ciertas pinturas se representa como la



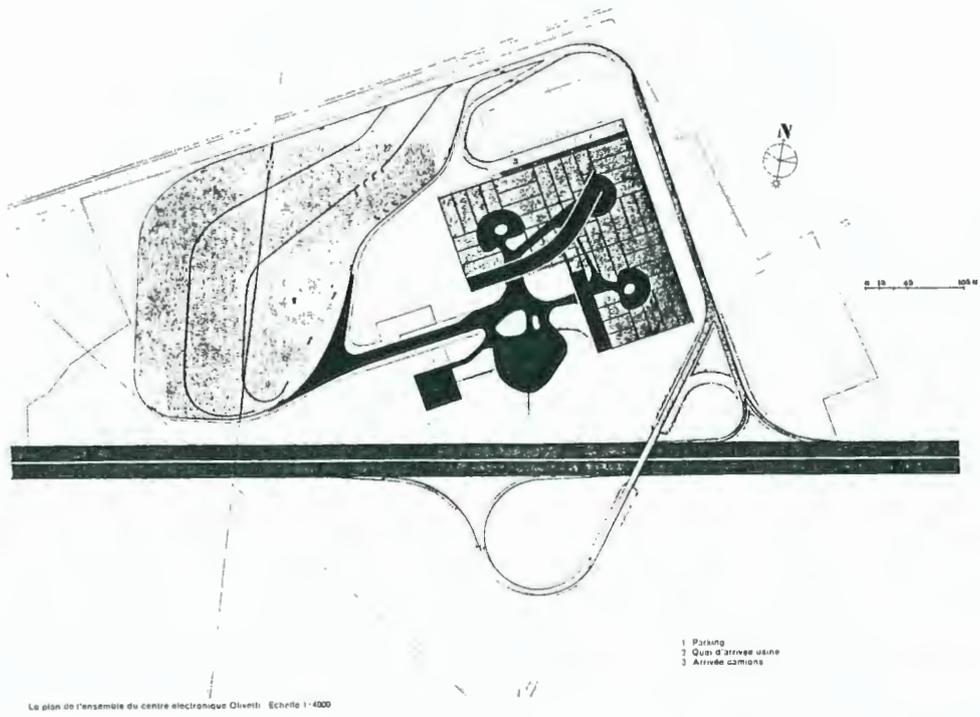
30 .Sección Unité Marsella



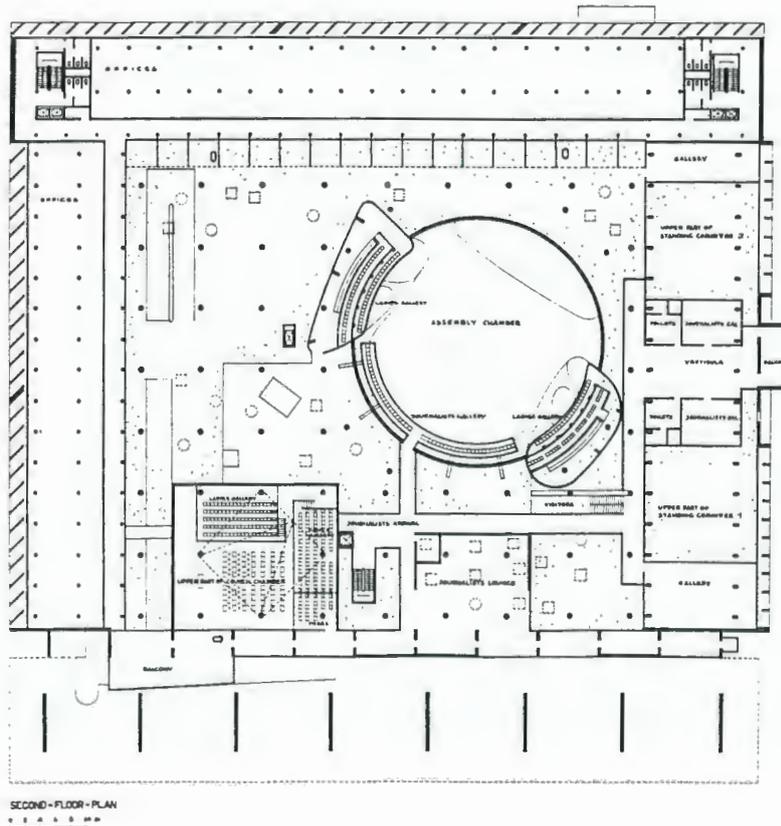
31 .Sección Pabellón Suizo

ascensión a través de una vertical que ordena los elementos a alrededor. De igual manera que en los poemas hay una estratificación en siete niveles, en la serie *lcône* con frecuencia hay un antropomorfismo presente en la pintura que divide al cuadro en tres partes: cabeza, cuerpo y extremidades. Lo mismo sucede con los toros, divididos a veces claramente en tres partes, a veces en dos, pero siempre con una parte superior en clara oposición a lo que sucede en la inferior. Esta división también la observamos en arquitectura. Hemos visto que con frecuencia, los edificios están estratificados en tres regiones que podrían representar tanto la cabeza, el cuerpo y los pies como los tres niveles cósmicos -Infierno, Tierra, Cielo-. La parte inferior, lo subterráneo hace referencia a las actividades más manuales mientras que la superior es donde el hombre alcanza la luz, lo espiritual, la razón. Algo parecido sucede en la sección que publica del Pabellón Suizo en *L'Architecture Vivante*⁶⁴. Mircea Eliade describe el "sistema del mundo" de las sociedades tradicionales de la siguiente manera: *"Los tres niveles cósmicos -Tierra, Cielo, regiones infernales- se ponen en comunicación...la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal, Axis mundi, que une, a la vez que lo sostiene, el Cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo (el llamado "Infierno")"*.⁶⁵ El pilotage del edificio penetra bajo tierra y se hunde en una caverna, superando la altura del propio edificio. El edificio es el resultado de un complejo proceso constructivo nuevo, que a pesar de quedar bajo tierra es imprescindible para su ejecución. Arriba, el cuerpo flotando de los dormitorios. En la cubierta, originalmente estaba proyectado un solarium y una sala de música, donde el hombre entra en contacto con la naturaleza y el espíritu. Los pilotes, orgánicos, amorfos, de "béton brut", contrastan con la tecnología y la racionalidad alcanzados en la estructura de acero del cuerpo superior, así como con el acabado pulido del aplacado de piedra. Lo cuadrado, la inteligencia, el espíritu debe darse arriba. Lo amorfo, orgánico, la carne, el subconsciente, abajo. Los pilotes, que son la prolongación de lo subterráneo no llegan a juntarse con los dormitorios, pues unas jácenas inclinadas que no pertenecen a ninguno de los dos sistemas se lo impiden.

En la Unité de Marsella podemos aplicar el mismo razonamiento: Se establece un suelo artificial. Por debajo, los pilotes de cimentación que se hunden a 10 o 15 metros de profundidad⁶⁶. Por encima, los pilotis, las viviendas y finalmente la cubierta. La línea de horizonte blanca que en el dibujo separa la cabeza de mujer del cuello, correspondería al alto antepecho de la cubierta de la Unité. Es allí donde el hombre se encuentra con la naturaleza, donde ve la luz⁶⁷. Lo que une la tierra con el cielo, la carne con el espíritu, son las viviendas de la Unité. Lo que sucede en la cubierta de la Unité es lo que sucede en la parte superior del cuadro. Lo subterráneo, el pilotage, es la parte inferior, las espirales. Lo que une cielo y tierra, lo espiritual y lo terreno, es la Unité, el cuello de la mujer en la pintura, cuyas vertebras forman la imagen de una escalera.



32 .Planta del centro electrónico Olivetti, 1962

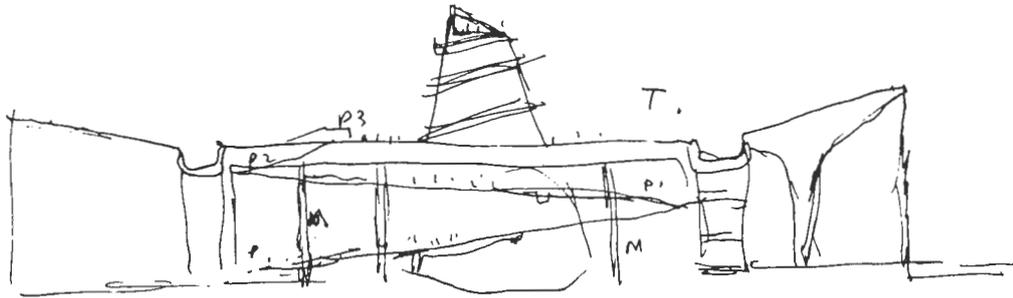


33 .Segunda planta Asamblea Chandigarh

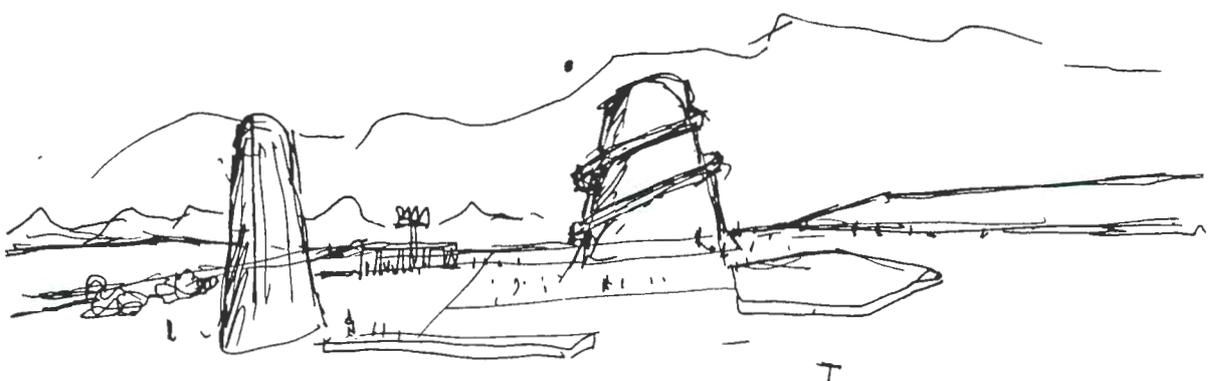
En arquitectura la figura del laberinto relacionado con la espiral nos lleva a la tipología del museo de crecimiento ilimitado y a algunas plantas diseñadas en el último período como la sede de la Olivetti, el Hospital de Venecia o la iglesia de Firmini. En estos proyectos la planta baja es un fluido de fuerzas, una turbulencia que conduce a la gente a los niveles superiores donde la forma se racionaliza y se alcanza la luz. En el centro de cálculos electrónicos Olivetti, toda la planta baja es la corriente de un fluido que canaliza a la gente desde la autopista al parking y a las bolsas oscuras de los tres vestuarios, donde se produce la transformación de las 4000 personas en 'calculadores'. Se pasa a los talleres o a las oficinas, donde reina la ortogonalidad, la luz, la razón. En Venecia la turbulencia son las aguas desde las que se accede al hospital; al ascender, arriba se llega a las habitaciones, donde sin vistas sólo hay luz cenital. En el proyecto de iglesia en Firminy, se llega por una rampa que penetra en el edificio y fluye por su interior ascendiendo virtualmente hacia lo Divino alrededor de un pilar central que se encuentra en la planta baja, formando las gradas de los fieles. Arriba, de nuevo nada más que luz cenital. El mismo razonamiento se puede aplicar al recorrido laberíntico que debe efectuarse para llegar a la sala de la Cámara Alta en el Parlamento de Chandigarh. Parece como si se hubiera producido una evolución en el paseo arquitectónico, desde las rampas centrales de la villa Savoie, hasta el complejo recorrido del Parlamento. Norma Evenson⁶⁸ explica cómo de todos los edificios del Capitolio, el Parlamento es el más complejo en planta, debido principalmente a lo elaborado de la separación de circulaciones y acomodación de los diferentes grupos que usan el edificio. Empleando un sistema de entradas individuales, escaleras, rampas y ascensores, Le Corbusier segregó completamente los miembros de la Asamblea legislativa, la prensa y el público, de la misma manera que provee circulaciones individuales y entradas para los ministros, miembros del Consejo y empleados. Veamos la descripción que von Moos hace del acceso a este espacio complejo y controvertido:

*"Escapando al asedio del sol, se penetra en el reino de la sombra. Es un espacio alto y fresco, formado por un bosque de columnas. Recuerda el interior de una catedral. Entre los muros y el techo hay un delgado espacio que deja pasar levemente la luz. Las columnas soportan el techo, pintado de negro como un cielo de noche cerrada. Los diferentes niveles se comunican mediante rampas parecidas a las que Le Corbusier ha previsto en todos aquellos proyectos que tienen análogo destino. Subida o bajada adquieren, de este modo, un carácter solemne. El sistema de estas rampas, además, es hasta tal punto complejo que a los miembros de las dos Cámaras no les resulta fácil encontrarse, ni a los periodistas reunirse con los parlamentarios"*⁶⁹.

Vacíos, discontinuidades y contrastes, es lo que nos vamos a encontrar en esta serie de recorridos imposibles. Las relaciones que podemos establecer entre el viaje iniciático de Teseo y el acceso ceremonial de los diferentes usuarios a sus respectivos puestos de trabajo,



La facade Gasconie P1 P2 P3 a 183 m long
 et la coupe en elle peut : son h. hauteur m. hauteur
 totale et a usage de la salle, office etc



La tour T de l'assembly

Bombay
 1903



les évaporateurs
 de Rhodés
 surmontés de 200 m
 avant d'acteria

son múltiples, sobretodo para los 180 miembros de la Asamblea, para los que Le Corbusier preparó una majestuosa secuencia de experiencias espaciales. Es especialmente dramático el acceso a la sala de la Asamblea, entrando por una estrecha entrada tubular al gigantesco pozo donde el espacio primero se comprime para luego ser expulsado hacia arriba, hacia la luz. Precisamente esta sala es una transposición de las torres de refrigeración de una central eléctrica en Ahmedabah que visita al menos en dos ocasiones para comprobar la acústica y la sensación espacial que produce estar dentro de un pozo. Se muestra entusiasmado y rápidamente adapta la torre-santuario cósmico existente en el proyecto a la nueva forma⁷⁰. De la misma manera que transforma una Nature Morte en un toro, transforma una torre de refrigeración en una sala de un Parlamento. A la complejidad de recorridos se le suma la nueva concepción del espacio, formado por unos muros que igual que sucede con las líneas que definen las figuras de sus Toros, no se interrumpen, no tienen principio ni fin sino que se pliegan sobre sí mismos formando una continuidad ondulante, un sistema laberíntico que genera un cuerpo sólido, compacto, en el que el espacio interior es una masa tan importante como el volumen exterior y en la que el espacio juega con la luz. Luz que no es tratada como un dato inerte sino como un elemento de vida; luz que es forma por sí misma.⁷¹ En esta época los muros llegan a tener tal grueso que en la Unité de Marsella, en la Tourette o en los edificios de la India se convierten en fachadas autónomas, en gigantescos brise-soleil donde la profundidad es tan importante como las otras dos dimensiones.⁷²

2. Picasso, Leiris, Bataille.

Cuando Le Corbusier empieza a trabajar seriamente en el tema del toro, en 1952, los testimonios de su utilización por los artistas contemporáneos son numerosos. Vamos a prestar especial atención a Picasso sin olvidar las aportaciones de Michel Leiris y Georges Bataille. Picasso asocia la corrida a la Crucifixión y al erotismo, trilogía que también se encuentra en ciertos escritos de Michel Leiris y Georges Bataille. *Miroir de la Tauromachie* de Michel Leiris seguido por *Tauromachies*, aparece en 1937. Ese mismo año escribe el poema *Abanico para los toros* y en 1946, el prefacio de *l'Age d'homme*, "De la littérature considérée comme une tauromachie". En 1928 Bataille describe en la *Histoire de l'oeil* la muerte del torero Granero en Madrid, corrida a la cual asistió. Para Michel Leiris, comenta Marie-Laure Bernadac, la tauromaquia es más 'que un arte', es la ética misma de la creación. Para Georges Bataille, es el paroxismo del erotismo, pues en ella es puesta en escena la muerte. Para Picasso, la 'fiesta brava' es, como la escritura, un tipo de albergue español, en la cual son mezclados sexo, arte, amor, alimento, religión, cosmos...Es decir: una manera de ser, una filosofía de la vida, una prueba de verdad.



35 .Visita de Picasso a la Unité de Marsella



36 .Picasso, Composición: "Femme et taureau"
Boisgeloup, 10 septembre 1930

Diversas fotos y cartas⁷³ testimonian al menos una visita de **Picasso** a la Unité de Marsella⁷⁴, aún en construcción y una comida en Cap-Martin en 1952⁷⁵. Son numerosos los libros⁷⁶ que de él se conservan en la biblioteca personal de Le Corbusier. El "Palais Ahrenberg", estaba previsto que contuviera la obra de tres personajes: Picasso, Matisse, Le Corbusier, lo cual es una buena referencia a la hora de situar la obra plástica de Le Corbusier. Testimonios de amigos y citas en los sketchbooks prueban la admiración que sentía por Picasso, del cual solía decir que era un genio:

*"Il n'y a rien à dire sur Picasso parce que Picasso est inexplicable. Picasso fait son travail. Le résultat c'est de la grandeur. Vous aimez Renoir? et bien allez voir Picasso et voilà que Renoir devient anecdotique. Picasso n'est pas un buffeur. Ce n'est pas un artiste peintre. Lui, il travaille, remet toujours en question, cherche de nouvelles pistes. C'est un créateur au sens le plus grand du mot. Il n'y a pas de cas Picasso. Il y a un homme qui n'a jamais terminé, qui cherche toujours..."*⁷⁷

André Wogenscky cuenta cómo tuvo la suerte de vivir la visita a la Unité, junto a algunos otros de los colaboradores:

"Ils avait beaucoup d'estime et beaucoup d'amitié réciproques. Picasso était l'un des très rares contemporains que Le Corbusier estimait réellement. Je crois bien me souvenir qu'il me dit un jour que Picasso était un plus grand peintre que lui-même.

*Toute la journée ils rivalisèrent de modestie. Chacun tentait de se placer plus bas que l'autre. C'était merveilleux. Et ce qui reste gravé dans la mémoire c'est l'extraordinaire énergie qui émanait de chacun d'eux..."*⁷⁸

En su viaje a España, Marruecos y Argelia en agosto de 1931, descubre el color del sur de España y piensa en Picasso y Goya: *"Picasso est le premier après Goya à avoir vécu cela et de cela. Près d'Almeria (direction Malaga) c'est le 1^{er} Cubisme avec ses prismes et tous les secrets de sa couleur."*⁷⁹

Picasso utiliza libremente los mitos, invirtiendo, desviando u ocultando a veces el sentido original, con lo que completa el mito y lo enriquece.⁶⁰ Hay dos luchas fundamentales, que van desde el abrazo hasta la violación: el toro contra el caballo, identificado con la mujer, y el minotauro, a la vez toro y torero, con una verdadera mujer. En ambas luchas el toro es el verdadero protagonista, el héroe del ritual, el triunfador, con el cual Picasso se identifica. La corrida, sacrificio ritual de una bestia de combate, es un esquema fundamental, el arquetipo de la dualidad, la oposición entre la sombra y la luz, el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, símbolo de la carrera de la vida y del combate con el mundo. El Minotauro comporta la dualidad hombre-animal, oposición sexual toro-mujer. También la unión, la



37 .Picasso, "La Minotaure", Paris, 23 marzo 1935.



38 .Picasso, "Minotaure et femme nue", 1933

posesión de la mujer por el toro. Es especialmente significativo el dibujo de 1930 *Femme et Taureau*, donde la lucha amorosa se representa bajo la forma de dos imágenes superpuestas: la de un perfil femenino y la de una cabeza de toro agonizante, con el cual se identifica. Es el mismo sistema que utilizará Le Corbusier en su serie "Taureaux".

Desde muy joven pinta corridas, pero es en 1917 cuando se interesa por aspectos secundarios de la corrida: la cogida del torero y la pica. En ésta última el caballo adopta el papel de figura femenina, siendo la pica una metáfora erótica. En 1933 utiliza el minotauro por vez primera para ilustrar la primera portada de la revista *Minotaure*. En 1935 graba *Minotauromaquia*, donde junta el mito del Minotauro con la corrida y que inicia un ciclo metafórico que finalizará en 1937 con el *Guernica*.

Michel Leiris escribe en 1951 el texto *La course de taureaux*, para un film de Pierre Braunberger, del mismo título. Es un film de referencia para todos los aficionados. El héroe, el protagonista de la película es el toro. La película es una 'ópera fúnebre' en la cual 'todas las acciones resueltas son preparativos técnicos o ceremoniales para la muerte pública del héroe que no es otro que este semi-dios bestial, el toro'. Leiris explica cómo el toro ha sido un símbolo de potencia y los pueblos más diferentes lo han hecho intervenir en su religión. En España la corrida tiene complejas resonancias estéticas, afectivas y míticas.

Georges Bataille identifica el acto de amor con el sacrificio, en el que la mujer es la víctima y el hombre el verdugo. En la biblioteca personal de Le Corbusier encontramos *La part maudite*⁶¹, libro dedicado personalmente por Bataille: "à Monsieur Le Corbusier, un témoignage d'admiration et de sympathie". La fecha de lectura la escribe en la última página: "19 nov. '53"

Subtitulado "*essai d'économie générale*", en la introducción Bataille aclara que se trata del principio de una economía general donde el "gasto" (el "consumo") de las riquezas es, con respecto a la producción el primer objetivo. Le Corbusier realiza una lectura atenta, pues el libro está lleno de notas y párrafos marcados. De este libro extrae muchas de las ideas para el *Poème de l'angle droit*, que va a ser publicado al año siguiente. Por las notas que aparecen en la primera página, Le Corbusier se fijó especialmente en la primera parte del libro donde ofrece datos históricos sobre sociedades de consumo primitivas, donde la "*part maudite*" era la víctima que se ofrecía en sacrificio. Este sacrificio, o "consumo" tienen un sentido muy diferente desde nuestro punto de vista (que el que tenía entonces. El sacrificio era un bautismo regenerador que confería al verdugo la participación en lo divino con la intermedicición de la víctima. Una de las notas que escribe a lápiz en la primera página del libro, dice: "*Poème de < +, Fusion*". Recordemos que "Fusion" es la casilla "D3" del *Poème*; la



39 .Proyecto para la portada de
la revista Minotaure, mayo 1933

central, que ilustrada por un andrógino y por el Unicornio se refiere a la lucha entre fuerzas opuestas cuya fusión es necesaria para que se produzca la creación. Este cita la refiere a la página 76 del libro de Bataille, a la sección titulada "*Le sacrifice ou la consommation*"⁶²

La siguiente cita, también en la primera página, es una reflexión sobre su actividad de pintor que relaciona con la página 92 del libro, la sección "*Théorie du "Potlatch": l'acquisition du "rang"*"⁶³ dentro del capítulo "*Le don de rivalité (Le "Potlatch")*".

"La pratique désintéressée de la peinture est un véritable sacrifice, un don de temps, de patience, d'amour. Sans aucune contrepartie d'argent (sauf les modernes marchands) C'est 'semer à tout vent' pour inconnus. Un jour, (avant ou après la mort), on vous dit merci. C'est trop tard pour tants de traverses vécus. Mais qu'importe: Le "qu'importe !" est la clef du bonheur".

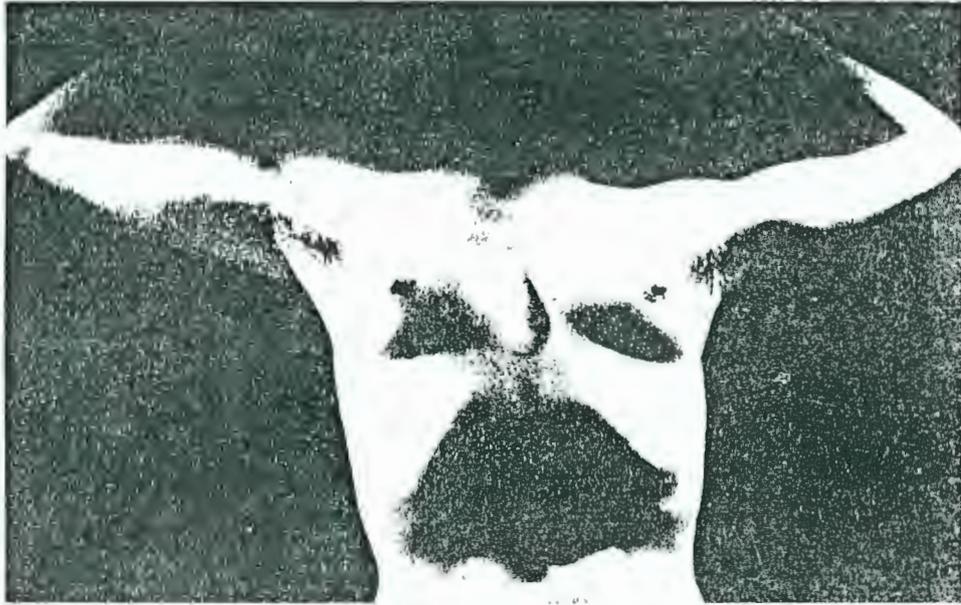
Al final de este capítulo, subrayado por Le Corbusier, comenta Bataille:

"Le facteur animal (l'aptitude à vaincre dans un combat) est lui-même subordonné, dans l'ensemble, à la valeur du don. (...)L'aspect de don du recours à la force animale est d'ailleurs accusé dans les combats pour une cause commune, à laquelle le combattant se donne. La gloire, conséquence d'une supériorité, est elle-même autre chose qu'un pouvoir de prendre la place d'autrui ou de s'emparer de ses biens: elle exprime un mouvement de frénésie insensée, de dépense d'énergie sans mesure, que suppose l'ardeur au combat. Le combat est glorieux en ce qu'il est toujours au delà du calcul à quelque moment. Mais on a mal saisi le sens de la guerre et de la gloire s'il n'est rapporté, pour une part, à l'acquisition du rang par une dépense inconsiderée des ressources vitales, dont le potlatch est la forme la plus lisible".

De este párrafo extrae en la primera página la siguiente nota: "*mes plans pour Chandigarh non payés...*". La cita continúa haciendo una comparación de sus bajos honorarios con los recibidos por Luytens para sus proyectos en New Delhi. Le Corbusier considera que ha adquirido 'rango', como dice Bataille, por el 'derroche inconsiderado de recursos vitales', tanto en los proyectos de Chandigarh como en la 'práctica desinteresada de la pintura.

3. Revista "Minotaure"

El Minotauro es un tema que poco a poco ha ido desligándose del contexto de las narraciones mitológicas. Si Picasso lo amaba por su lado "humano, demasiado humano", los surrealistas lo amaban por todo lo que ellos descubrían en él de contra-natura, de sobrehumano, de surreal.⁶⁴ El movimiento surrealista, a través de la revista *Minotaure*, es un claro precedente para todos los artistas que en aquella década utilizaron el mito del



40 .Man Ray, Minotaure n. 7, 1935



41 .Le Corbusier en la playa de Long Island N.Y., 1951



42 .Bajo relieve de "L'Homme Modulor" en la Unité de Firmini

Minotauro como figura simbólica.

Teriade, director artístico, asociado con Albert Skira publican el primer número de la revista *Minoture* el 25 de mayo de 1933, con una cubierta de Picasso representando precisamente un Minotauro. Las siguientes cubiertas las realizan Derain, Matisse, Miró, André Masson, Magritte, Dalí, cada uno dando su versión del monstruo. Con Breton y Eluard, la revista supondrá la entrada del arte y poesía surrealista en el mundo. Brassai, fotógrafo colaborador de la revista y autor de las fotos de las esculturas de Picasso que aparecen en el primer número comenta que Minotaure se reveló por su novedad, la variedad, la riqueza de sus materias como la revista más viva y representativa de las corrientes de la época. Contenía en germen o ya desarrollado, todo lo que surgió en arte, poesía o literatura veinte o treinta años más tarde. A pesar de las colaboraciones de otras tendencias, es la fuerte especia del surrealismo la que impregnaba de su gusto la revista.

Le Corbusier en *L'Espace Indicible* rechaza ser surrealista *"je suis cubiste et je ne suis pas surréaliste, voulant opposer le sentiment de construction, de marche le regard en avant, à une considération du défunt, du défunte, du souvenir"*⁶⁵. A pesar de esta afirmación, sus contactos con el surrealismo son evidentes, desde la concepción de sus pinturas de los años '30, su arquitectura (recordemos el ático Beistegui), incluso con la misma revista *Minotaure*, en la cual escribió el artículo "Louis Soutter. L'inconnu de la soixantaine"⁶⁶. Tal vez esta relación con el movimiento surrealista es lo que explicaría la vertiente sobrehumana y surreal en su visión del Minotauro.

En *Minotaure* n°7, 1935, Man Ray publica una foto de un torso de una figura femenina, los brazos están levantados y no se ve la cabeza. Las sombras proyectadas sobre el cuerpo nos ofrecen la ilusión de estar viendo la cabeza de un toro, los pechos serán lo ojos, el estómago el hocico y los brazos los cuernos. El propio Le Corbusier se fotografía en la misma posición en la playa de Long Island, en 1950⁶⁷. La influencia de esta fotografía en la obra de Le Corbusier es considerable, desde los retratos de mujeres en los que siempre se puede leer un rostro en el torso de las figuras, hasta la propia figuración del Modulor. En 1945, L-C realiza unos estudios sobre la figura humana que va a simbolizar el Modulor⁶⁸. Prepara dos figuras, uno de ellas con el brazo levantado. El pecho, representado por unos cuernos, y el estómago forman el rostro de un toro. En 1950 publica *"La stèle des mesures"* en el primer tomo de *Le Modulor*⁶⁹. En este artículo aparecen las dos figuras comentadas anteriormente, que pretendía formar parte de una estela conmemorativa colocada entre los pilotis de la Unité de Marsella. En 1951, en la 9ª Trienal de Milán, presenta un panel sobre el Modulor para la exposición "Studio della Proporzione"⁷⁰. La figura con el brazo en alto se ha encofrado en

CRONOLOGÍA RAZONADA DOSSIER "TATE".

A. ANTECEDENTES 'INCONSCIENTES'

1940. Dibujos en Ozón. Bouvier, Belzebouth, Pyrénéenne.	
1948. "Belzebouth" en el mural Pabellón Suizo	
1945-51. Hombre Modulator	
TEMA NATURE MORTE AU VIOLON.	
1 ^{bis} . 1920. "Nature morte au violon"	
2. 1951. Gouache n° 6369	20.02.51 - 1.04.51 - Chandigarh 1 -Sol /lluvia -Animales sagrados
3. 1951. Gouache n° 2665	Abril 1951 -Primer proyecto Capitolio
4. 1952. <i>Métamorphose du violon 1920.</i>	1.05.51 - 1.05.51 -Bogotá
TEMA NATURE MORTE À L'ÉCHARPE ROUGE.	
5. 1940. <i>Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge.</i>	
6. 1940. <i>Nature morte à l'écharpe rouge</i>	
7. Dibujo n° 3168	27.10.51 - 28.11.51 - Chandigarh 2
DIBUJOS INCONSCIENTES TEMA TAUREAUX	
8. Marzo 1952. Dibujo C2: 713 (Chandigarh)	
9. Marzo 1952. Dibujo n° 3131 (Chandigarh)	16.03.52 - 16.04.52 - Chandigarh 3 -Plan definitivo Capitolio -Mano Abierta
10. Marzo 1952. Dibujo n° 3151 (Chandigarh)	-Estudios reflejos en el agua
11. Abril 1952. Dibujo n° 789 (El Cairo)	20.04.52 - 25.04.52 - El Cairo.

B. NACIMIENTO CONSCIENTE PRIMERA PINTURA:

Abril 1952. *Taureau I Ter (+ Taureau I y P^{is} horiz.)*

12. Agosto 1952. Mural Cabanon
PINTURAS FORMATO VERTICAL
13. 1952. <i>Taureau I</i> (vertical)
14. 1952. Dibujo 3142.
15. 1952. <i>Taureau II</i>
16. 1953. <i>Taureau III (Atlas Chandigarh)</i>
17. 1953. <i>Taureau IV</i>
18. Marzo 1954. <i>Taureau V</i>
19. 1954. <i>Taureau VI</i>
20. Pascua 1954. <i>Taureau VII</i>
21. 25 Abril 1954. <i>Taureau VIII</i>
22. Septiembre 54-Enero 55. <i>Taureau IX</i>
23. Enero 1955. <i>Taureau X (Enlèvement d'Europe)</i>
PINTURAS FORMATO HORIZONTAL
24. Enero 1956. <i>Taureau XI</i>
25. Febrero 1956. <i>Taureau XII</i>
26. Mayo 1956. <i>Taureau XIII (Naissance du Minotaure)</i>
27. 1957. <i>Taureau XIV (L'Etrange oiseau et le taureau)</i>
27 ^{bis} 1956. <i>Taureau XIV^{bis}</i> (Telón escena teatro en Tokio)
PINTURAS FORMATO VERTICAL
28. 28 Enero 1957. <i>Taureau XV.</i>
29. 16 Julio 1958. <i>Taureau XVI.</i>
30. 17 Septiembre 1958. <i>Taureau XVII.</i>
31. Septiembre 1959. <i>Taureau XVIII.</i>
32. 14 Julio 1963. <i>Taureau. XIX</i>

hormigón. Finalmente en 1952 realiza en la Unité de Marsella lo que llama "Les Fantômes" del Modulor, resultado de encofrar esta figura con un molde de madera aplicado sobre un muro ciego de hormigón armado de la fachada de acceso.

2. DOSSIER "TATE".

Al no terminar el libro "L'espace Indicible", creo que el único que nos habría dado las claves para entender mejor su obra plástica, no se hace fácil una clasificación y estudio sistemático de la gran cantidad de material que sobre obra plástica se encuentra en la FLC, al menos sin alterar sus propias ideas de cómo se debía mostrar. Si observamos en la *Oeuvre Complète* varias de sus exposiciones se aprecia rápidamente lo cuidado que parece la disposición y selección de las obras, pinturas, esculturas, dibujos de arquitectura, maquetas, fotografías. En la búsqueda de algún documento o pista sobre el material que él habría escogido de esta serie, encontramos que Le Corbusier realiza un inventario de toda la pintura junto a Jean Petit en 1964. Sin embargo aparte de datar y dar nombre a las pinturas, este inventario no aporta mucha luz. En 1956 realiza una exposición de los diez primeros toros en la galería Pierre Matisse en New York, pero ni el material seleccionado ni los comentarios de varios críticos revelan nada especialmente interesante. En efecto, ya hemos comentado que Le Corbusier no era partidario de explicar el origen de las pinturas ni su significado. Él tan sólo daba las 'pistas' suficientes para que el espectador pudiera establecer las relaciones que desencadenaran el fenómeno poético.

Sin embargo Le Corbusier habla en los Carnet y en diferentes documentos de un "Dossier Taureaux". En un intercambio de cartas entre Ronald Alley, conservador de la Tate Gallery, y Le Corbusier aparece de nuevo este Dossier. Parece que excepcionalmente, Le Corbusier ordenó a Lucien Hervé⁹¹ en mayo de 1958 montar un dossier sobre la serie "Taureaux"⁹² para esta galería londinense que habiendo comprado en 1954 el cuadro *Taureau III*, solicitó más información sobre la pintura. Este dossier llegó en julio de ese mismo año a Ronald Alley: *L'histoire du motif du taureau représente un exemplaire extraordinaire de la métamorphose d'un image, et constituerait sans doute un article très intéressant (en plus de me servir admirablement pour le catalogue)*⁹³. La documentación parece que fue devuelta muy tarde, casi un año después, pero en los archivos de la fundación no hay rastro del mismo. A pesar de ello investigando en los archivos de preparación de exposiciones, por casualidad, encontré un documento manuscrito⁹⁴ en el que Le Corbusier enumera una serie de temas relacionados con la serie 'Taureaux'. Con toda seguridad es el documento que Le Corbusier preparó a Lucien Hervé.⁹⁵ Después de estudiar en profundidad esta serie he llegado a la

- ① lettre de Tate Gallery 20 mars 58 (Ronald Heley)
- ② 1951 ~~1951~~ ¹⁹⁵¹ Nature morte au violon 1920. 100x81. toile
- ③ 1951 Gouache nature morte au violon (papier 21x27)
à Cap Martin
- ④ 1951 " " " " métamorphose en forme de tête page 21/27
(à la précédente)
- ⑤ 1952/1920 "Métamorphose du violon 1920" Toile de 162/130 appartenant au Musée d'Art Moderne à Paris (coll. L-C)
- ⑥ 1940 idem " " " " 162/130
- ⑦ Croquis schématique au crayon pour ~~recherches~~ descriptions de couleurs de tableaux ci-dessous (5) page 21/27
- ⑧ Bombay 20/3/52 Sketchbook page 15 montrant la métamorphose de la nature morte horizontale (5) tournée à la verticale d'après le croquis (7) (rapporté au voyage)
- ⑨ Naissance de la nouvelle série de tableaux: dessin coloré 33/21 fait à Chandigarh mars 1952
- ⑩ dessin au contour sur papier noir développé le thème (9) = Naissance inconsciente mère de la série Taureau. Chandigarh mars 1952
- ⑪ Croquis sketchbook au Café Hotel Lemniani Suite 9c (9) et (10) Avril 1952
- ⑫ Cap Martin été 1952 premier idée pour le mural du corridor dans le Casanov L-C à l'Étoile de Mer (Royaume) croquis de contour sur papier 21/27
- ⑬ 1952 peinture huile sur bois 168/97 "TAUREAU I" (Galerie Maîtres Gallery New York)
- ⑭ 1952 croquis dessin au crayon sur papier 21/27 préparant le tableau toile 162/114: "TAUREAU II"
- ⑮ 1953/53 "TAUREAU II" huile sur toile 162/114
- ⑯ 1953 TAUREAU III huile sur toile 162/97 appartenant à la Tate Gallery London
- ⑰ 1953 TAUREAU IV huile sur toile 162/114 propriété privée à Tokyo? sans voir l'œuvre
- ⑱ 1953 TAUREAU V huile sur toile 195/97 (Museum Gallery New York)
- ⑲ 1954 TAUREAU VI Huile sur toile 195/97 musée d'Art Moderne à Paris coll. L-C
- ⑳ ~~1953~~ ¹⁹⁵⁴ Papier TAUREAU VII Huile sur toile 195/97
- ㉑ 25 avril 1954 Taureau VIII " " " " 195/97
- ㉒ 1954-55 Taureau IX " " " " 195/97
- ㉓ Nouvel An 1955 Taureau X (Enlèvement d'Europe) 195/97
- ㉔ Noël 55 - N° 56 TAUREAU XI Toile huile 130/162
- ㉕ Janvier 56 TAUREAU XII " " " " 130/162
- ㉖ Pentecôte 56 TAUREAU XIII (naissance de Minotaure)
- ㉗ 1955 TAUREAU XIV (L'Étrange oncle et le taureau)
- ㉘ 1956 (?) TAUREAU XV (à la suite de l'œuvre 226/1956) tableau de théâtre d'opéra
- ㉙ 28 janvier 57 TAUREAU XV Huile sur toile 162/130



conclusión que estos 28 puntos son una síntesis y una clave para entender lo que realmente son los toros, por lo que he decidido utilizar esta clasificación para ordenar los documentos, las pinturas y establecer las relaciones entre ellas⁹⁶. Del dossier original he podido recuperar información dispersa en diferentes cajas de archivos, pero no las fotografías de dibujos y pinturas que Hervé madó a Londres. Lo que resta es: el manuscrito (recuperado de un dossier sobre exposiciones)⁹⁷, su transcripción (recuperada de un dossier de correspondencia de pintura entre 1946 y 1969)⁹⁸, cuatro páginas de clichés fotográficos (recuperados del dossier perteneciente a Lucien Hervé)⁹⁹, y varios dibujos¹⁰⁰ (recuperados de los sketchbooks y del fichero de dibujos) en los que un número dentro de un círculo, que coincide con el número dado en el manuscrito, garantiza que fueron los seleccionados por Le Corbusier. La transcripción del manuscrito de lo que Le Corbusier llamó el "Dossier Tate" es la siguiente:

- 1 -Lettre de Tate Gallery 20 may 58 (Ronald Alley)
- 1^{bis} -Nature Morte au Violon 1920 100x81 toile
- 2 -1951. Gouache Nature morte au violon (papier 21x27) à Cap-Martin
- 3 -1951. Gouache Nature morte métamorphose de la précédente en forme de tête. papier 21/27
- 4 -1952/1920 "Métamorphose du violon 1920" Toile de 162/130. Appartient au Musée d'Art Moderne à Paris (salle L-C)
- 5 -1940/1927 "Nature morte à l'écharpe rouge" Toile 97/130
- 6 -1940 idem 97x130
- 7 -Croquis schématique au crayon pour designer les couleurs du tableau ci-dessus -5-. papier 21/27.
- 8 -Bombay 20/3/52. Sketchbook page 15 montrant la métamorphose de la nature morte horizontale -5- trouvée à la verticale d'après le croquis -7- (emporté en voyage)
- 9 -Naissance de la nouvelle série de tableaux: dessin coloré 33/21 fait à Chandigarh mars 1952.
- 10 -dessin en couleurs sur papier noir développant le thème -9- = Naissance inconscient encore de la série "Taureaux". Chandigarh mars 1952
- 11 -Croquis Sketchbook au Caire Hôtel Semiramis. Suite de -9- et -10-. Avril 1952
- 12 -Cap Martin été 1952 premier idée pour le mural du corridor dans le Cabanon L-C à l'Etoile de Mer (Roquebrune). Crayons de couleur sur papier 21/27
- 13 -1952 peinture huile sur bois 168/97 "TAUREAU I" / Matisse Gallery New York)
- 14 -1952 dessin au crayon sur papier 21/27, préparation du tableau toile 162/114: "TAUREAU II".
- 15 -1928/53 "TAUREAU II" Huile sur Toile 162/114.
- 16 -1953 TAUREAU III. Huile sur Toile 162/97. Appartient à la Tate Gallery
- 17 -1953 TAUREAU IV. Huile sur toile 162/114. Appartient à Takashimaya, Tokio.
- 18 -1953 TAUREAU V. Huile sur toile 195/97. Matisse Gallery New York
- 19 -1954 TAUREAU VI. Huile sur toile 195/97 musée d'Art Moderne à Paris (Salle L-C)
- 20 -Pâques 1954 TAUREAU VII. Huile sur toile 195/97
- 21 -25 avril 1954 Taureau VIII. Huile sur toile 195/97
- 22 -1954-55 Taureau IX. Huile sur toile 195/97
- 23 -Nouvel An 1955 Taureau X (Enlèvement d'Europe) 195/97
- 24 -Noël 55-Nouvel An 56. TAUREAU XI. Toile huile 130/162
- 25 -février 56 TAUREAU XII. Toile huile 130/162
- 26 -Pentecôte 56. TAUREAU XIII (Naissance du Minotaure)
- 27 -1955. TAUREAU XIV. (l'Etrange oiseau et le Taureau)/ Tapisserie d'Aubusson 226/366. Confédération Helvétique

Le Corbusier

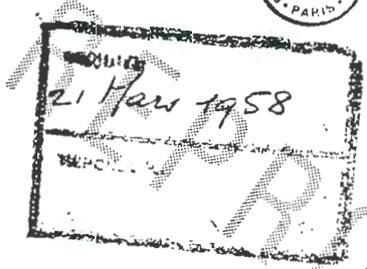
C2 1119

THE TATE GALLERY, LONDON, S.W.1
TATE GALLERY 4444

RA/CB

le 20 mars, 1958

Monsieur Le Corbusier,
35 rue de Sèvres,
Paris 6,
France



Monsieur,

Nous sommes en train de préparer un catalogue nouveau et nous serions infiniment reconnaissants de quelques renseignements touchant votre peinture "Taureau III" (1952-53), aujourd'hui dans la collection de la Tate Gallery. Je ne permets de vous demander:

1. Combien de toiles existent sur cette thème. (Nous possédons bien le catalogue de votre exposition chez Pierre Matisse, mais je ne demande si vous en avez exécuté de plus depuis ce temps-là).
2. Quelle est l'idée centrale de cette série et comment doit-on interpréter notre tableau. Je vois les cornes du taureau en haut, avec ses yeux comme deux cercles; et, à gauche, peut-être un visage humain. Est-ce que c'est un Minotaure?

Je m'excuse bien de vous déranger avec ces questions, mais je ne veux pas rendre confuse la publique avec des suppositions inexactes!

Nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments les plus distingués

Ronald Alley

Conservateur-Adjoint

F
LC

27^{bis} -1956 (?). "TAUREAU XIV^{bis}". *Rideau du theatre du Tokio 1000/2100*
 28 -28 janvier 57. TAUREAU XV. *Huile sur toile 162/130*

La clasificación hecha de la totalidad de la serie en una de las agendas¹⁰¹, me permite añadir algunos puntos, que corresponderían a las cuatro pinturas que Le Corbusier realizó con posterioridad a la elaboración de este dossier: "Taureau XVI, XVII, XVIII y XIX". Junto a la reflexión hecha sobre las pinturas he creído oportuno incluir obras hechas con otras técnicas, litografías, grabados, esculturas, papiers collés, tapices, necesarias para tener una visión global de esta serie.

1. Correspondencia con Mr. Ronald ALLEY, conservador de la Tate Gallery.¹⁰²

-20 marzo 1958.¹⁰³

Ronal Alley, Conservador de la Tate Gallery, solicita información a Le Corbusier sobre el cuadro comprado en 1954 "*Taureau III*". Le pide cuántas telas existen de esta serie (la Tate posee el catálogo de la exposición de New York en 1956, en la Galería Pierre Matisse, en la que se exponen los 10 primeros toros). También le solicita información sobre la idea central de la serie y la interpretación del cuadro. Estas cuestiones son realmente delicadas, pues era conocido que Le Corbusier no daba explicaciones sobre su pintura e incluso le molestaba que le preguntaran o investigaran sobre ello.

-13 mayo 1958¹⁰⁴.

La secretaria de Le Corbusier contesta a Alley que el fotógrafo Lucien Hervé está terminando el dossier que L-C le ha preparado. De este dossier prácticamente no se conserva nada. Sin embargo sí se conserva el manuscrito que realizó Le Corbusier, con la relación de temas que debía contener¹⁰⁵ y su transcripción dactilográfica realizada en junio de 1958¹⁰⁶. De la información preparada por Hervé tan sólo se conservan 4 hojas con clichés¹⁰⁷, en las que aparecen los diferentes cuadros de la serie "Taureaux" fotografiados en el apartamento de L-C. Es interesante analizar cómo la colocación de un cuadro en el taller de su apartamento nunca es gratuita y siempre se pueden establecer relaciones entre las diversas pinturas: "*Taureau I Ter*", 1952, está colocado delante de "*Auteil Simla*", 1951, y "*Taureau I Bis*", 1952, delante de "*Nature Morte aux nombreux objets*", 1953.

-25 junio 1958¹⁰⁸.

Es la más importante. Se trata de la respuesta dada en nombre de LC por su secretaria a la carta enviada por Mr. Alley el 20 de marzo de 1958. En ella LC explica cómo ha nacido la serie "Taureaux". Por tanto se trata de un documento excepcional que no vuelve a

Paris, le 25 Juin 1958

Mr Ronald ALLEY
 Conservateur-Adjoint
 The Tate Gallery
LONDON, S.W.1



Cher Monsieur,

Enfin je peux donner satisfaction à votre demande du 20 mars 1958.

J'ai établi pour vous l'historique des "Taureaux". Vous verrez comment les choses sont nées: d'un tableau de 1920 vertical et dont la photographie a été regardée horizontalement. Et de fil en aiguille, trente années après, l'esprit étant occupé à toute autre chose et très particulièrement par une utilité en matière de figures humaines de disposer d'un "bestiaire", sont nées des déformations successives. Et un beau jour la découverte d'un taureau sur mes toiles apparaît tout à fait hors de mon contrôle. Ensuite développement du thème sur lui-même, sa floraison (les Taureaux VIII à XIII environ), et enfin un changement de sensibilité par rapport au thème et une disposition nouvelle des éléments du tableau.

Cela peut vous intéresser. Je vous confie ces documents qui sont placés par ordre. Ils portent leur numéro de série dans un rond au crayon sur le dessin ou derrière la photographie. Eventuellement si vous voulez faire une étude sur cela, je vous y autoriserai bien entendu. Malheureusement je ne peux pas vous abandonner ces documents et vous voudrez bien me les retourner quand vous en aurez fait l'usage utile.

Je me souviens qu'autour de 1921 - 22, devant le kiosque à journaux des Deux Magots, un ami m'a interpellé et m'a dit: "Qu'est-ce que vous faites maintenant?" Je lui répondis: "Je peins des vessies pour des lanternes". C'était déjà bien le cas avec la peinture des années de 1920 que Ozenfant s'est cru obligé de baptiser "Puriste".

Veillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

pr M. LE CORBUSIER (parti en voyage)

Secrétaire

F
 LC

producirse en el resto de su obra pictórica:

"de un cuadro de 1920 vertical y del cual la fotografía ha sido mirada horizontalmente. De una cosa a otra, treinta años después, el espíritu estando ocupado en otra cosa y muy particularmente por una cuestión en materia de figuras humanas de disponer de un "bestiaire", nacen de deformaciones sucesivas. Y un buen día el descubrimiento de un toro sobre mis telas aparece de hecho fuera de mi control. A continuación, desarrollo del tema sobre sí mismo, su florecimiento (los Taureaux VIII a XIII más o menos), y por último un cambio de sensibilidad con respecto al tema y una disposición nueva de los elementos del cuadro.

(...)

Recuerdo que alrededor de 1921-22, delante del kiosco de periódicos Deux Magots, un amigo me ha llamado y me ha dicho: "Qué es lo que haces ahora?" Yo le he respondido: "Je peins des vessies pour lanternes". Esto ya era lo que sucedía con la pintura de 1920 que Ozenfant se ha creído obligado de bautizar "Purisme"

El primer párrafo es la única explicación escrita que LC da sobre el origen de la serie. Este cuadro vertical de 1920, según Françoise de Francieu es *Nature morte au violon*¹⁰⁹, que mirado horizontalmente en 1952 se convierte en *"Métamorphose du violon"*. En 1960 en *l'Atelier de la Recherche Patiente* dará como origen de la serie el cuadro de 1940 *Nature Morte à l'écharpe rouge*. Veremos cómo entonces la metamorfosis también se produce a partir de un giro, pero al contrario que en la primera, el cuadro originalmente es horizontal y se mira vertical. En cualquier caso en los toros aplica todos los procedimientos conocidos para transformar las figuras: 'mariage des lignes', deformación, transposición, giros, dislocación y reconstrucción.

Además de esta evolución de las figuras de este bestiario, *"nées de déformations successives"*, el texto confirma otra característica importante de la manera de trabajar de Le Corbusier: muchas veces las formas se 'descubren', aparecen por casualidad¹¹⁰, fuera de su control: *"Et un beau jour, la découverte d'un taureau sur mes toiles apparût tout à fait hors de mon contrôle"*. Ya hemos visto cómo Le Corbusier insiste repetidas veces en este origen formal "casual", lo cual transparenta un intento de esconder el sentido mítico del toro. Recordemos que la imagen del toro por un lado es la consecuencia de una necesidad formal, del azar, el capricho y el humor pero por otro hay en ellos una permanencia de tics iconográficos y culturales, de mitos, que es ya revelado por el sólo hecho de ir a la búsqueda de un bestiario "humano". En el segundo párrafo *"Je peins des vessies pour lanternes"* es una expresión que significa "pintar una cosa por otra", confundiéndola, a veces consciente y otras inconscientemente¹¹¹. El ejemplo que nos da es de la época llamada por Ozenfant "Purisme" (él claramente rechaza este término y en general todos los "ismos") y es en realidad una metáfora para insistir otra vez en que el origen de la serie "Taureau" es casual. Cuando ha

64 1123

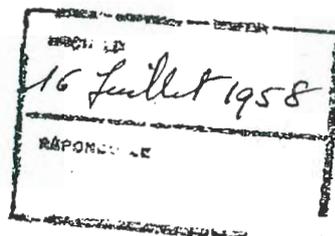
THE TATE GALLERY, LONDON, S.W.1

TATE GALLERY 4444

RA/CB

le 15 juillet, 1958

Monsieur Le Corbusier,
35 Rue de Sèvres,
Paris 6e,
France



Cher Monsieur Le Corbusier,

J'ai bien reçu le dossier, grace à Jane Drew, et j'écris vous remercier mille fois de votre grande gentillesse d'avoir rassemblé tout ce matériel. Pendant le temps que je me suis occupé du catalogue des oeuvres à la Tate Gallery, j'ai été comblé de bonté de la part des artistes, mais il faut avouer franchement qu'on ne m'a jamais fourni une réponse si surabondante.

L'histoire du motif du taureau représente un exemplaire extraordinaire de la métamorphose d'un image, et constituerait sans doute un article très intéressant (en plus de me servir admirablement pour le catalogue) - en tout cas j'y penserai beaucoup. Quant à vous rendre le matériel, il me semble que la meilleure façon de le faire serait de vous l'apporter moi-même au bureau au moment de ma prochaine visite à Paris qui aura lieu pendant l'automne.

Vous remerciant de nouveau de tout ce que vous avez fait, je vous prie de croire, cher Monsieur Le Corbusier, à mes sentiments respectueux,

Ronald Alley.

Conservateur-Adjoint

5
07

estado pintando botellas podían ser cuernos y pintando el hocico de un toro éste podía ser la antigua asa de una taza. En cualquier caso hay que tener presente también lo contrario: los temas evolucionan pero hay elementos que permanecen. Si hay formas que adquieren nuevo significado es porque hay otras que son inmutables. Si bien hay nacimiento casual de formas, la búsqueda es consciente, controlada y coherente. Lo que pretende Le Corbusier es evitar siempre dar explicaciones embarazosas de todo lo que hace y los demás no entienden. Son frecuentes los escritos en que Le Corbusier, molesto, insiste que la gente no tienen que buscar siempre una explicación a todo lo que hace¹¹². Recordemos cómo la misma actitud era mantenida por Picasso, el cual respondía cuando un pintor intentaba interrogarle: "*Défense de parler au pilote*"¹¹³.

-17 julio 1958¹¹⁴.

El dossier llega a la Tate Gallery en manos de Jane Drew. Alley agradece la gran cantidad de información remitida. "La historia del motivo del toro representa un ejemplar extraordinario de la metamorfosis de una imagen, y constituirá sin duda un artículo muy interesante (además de servirme admirablemente para el catálogo)". Diez meses más tarde Le Corbusier escribe una carta a Alley reclamándole el dossier que éste se había comprometido a devolver en otoño.¹¹⁵ Alley se disculpa diciendo que había necesitado el material porque preparaba un artículo para la revista *Architectural Review*¹¹⁶. Se compromete a devolverlo enseguida a través de Gerald Forty, del British Council¹¹⁷. Existen en otras cajas de archivo en la FLC algunas notas dispersas de 1961 en las que se hace referencia a una persona que se ha llevado alguna información del dossier "Tate". Por tanto parece confirmado que al fin fue devuelto, si bien aquí se pierden las pistas.¹¹⁸ Sin embargo ha sido posible reconstruir prácticamente la totalidad de los dibujos y documentos que componían el dossier original, pues Le Corbusier confía a Ronald Alley unos documentos que llevan "*leur numéro de série dans un rond au crayon sur le dessin ou derrière la photographie*".

Ronald Alley publicó un año más tarde un escrito en el Catálogo de la Tate Gallery¹¹⁹. Con el objeto de comentar la pintura *Taureau III*, Alley hace referencia a la evolución de la serie. Reproduzco parte de este escrito por ser el más interesante de cuantos se han publicado sobre esta serie (seguramente por ser el más documentado):

"The still life with a violin of 1920 referred above was in his Purist manner. When he took up the composition again in 1952 the forms at once began to assume an organic character in keeping with his change of style, so that, for instance, the shadow of the violin was made to suggest the profile of a head. In the drawings and paintings which followed, the forms underwent a strange metamorphosis as though they had taken on a life of their own. The only traces of the violin which survive in the present composition are the profile-like lines on the left, which are developed from its silhouette, and the curved lines lower



1920

Nature morte au violon rouge

81 100 FLC 137

47 .Pintura "Nature morte au violon rouge", 1920.



6369

48 .Dibujo 6369 "Nature morte au violon", Cap Martin

down, in the center, which seem to be derived from the instrument's neck. In the Bull paintings I-X the basic image is that of a three-quarter length figure of a woman with her head turned upwards and fused in some way with the horns of a bull. (This can be seen most clearly in Bulls VI and VII of 1954 and also in some of the early studies). In the Tate Gallery picture, the figure is not so easy to make out. However one can recognize her head with the two eyes and the bull's horns, the torso with its pair of breasts (circular patches of green and red), and the skirt. A new development begins with "Bull X", of 1955, also known as "The Rape of Europe", in which the bull's face is introduced in the bottom right-hand corner: the girl appears to be riding on the animal's back. This marks the end of the first part of the series and leads on the next phase. In the remaining works XI-XV (executed in 1955-7) the upright format is abandoned in favor of a landscape shape, while the bull's face is fused with the figure of a girl in a variety of arrangements".

2.1. Antecedentes inconscientes. Agosto 1951-Marzo 1952.

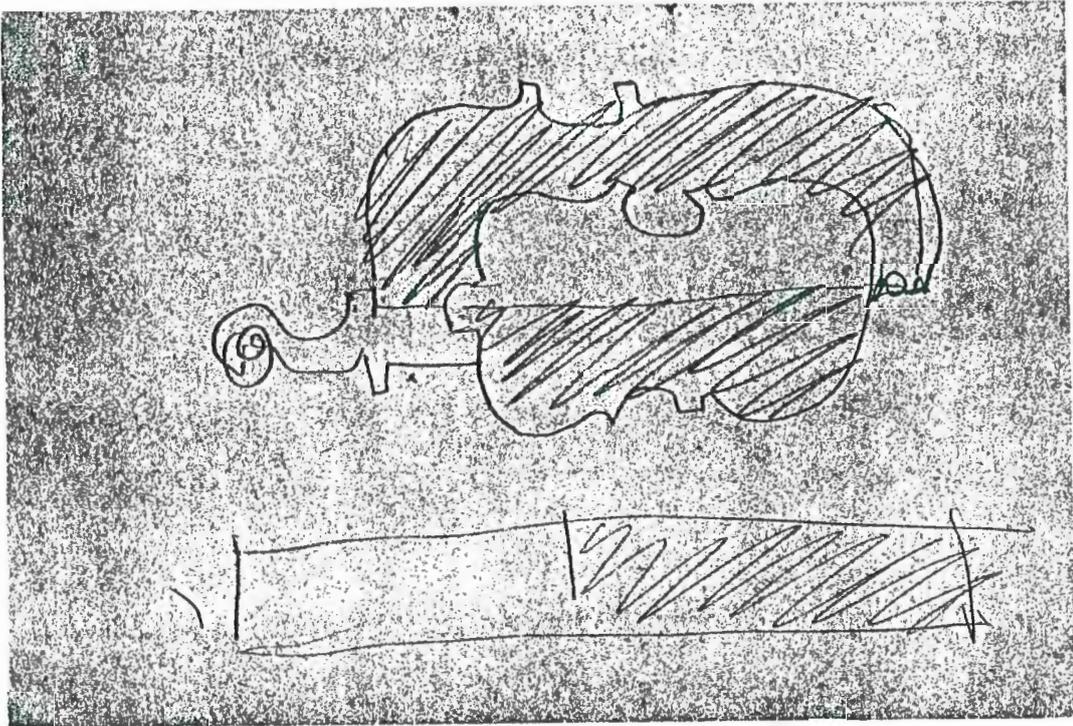
A. METAMORFOSIS "NATURE MORTE AU VIOLON"

a.1^{bis}. Nature morte au violon rouge, 1920¹²⁰

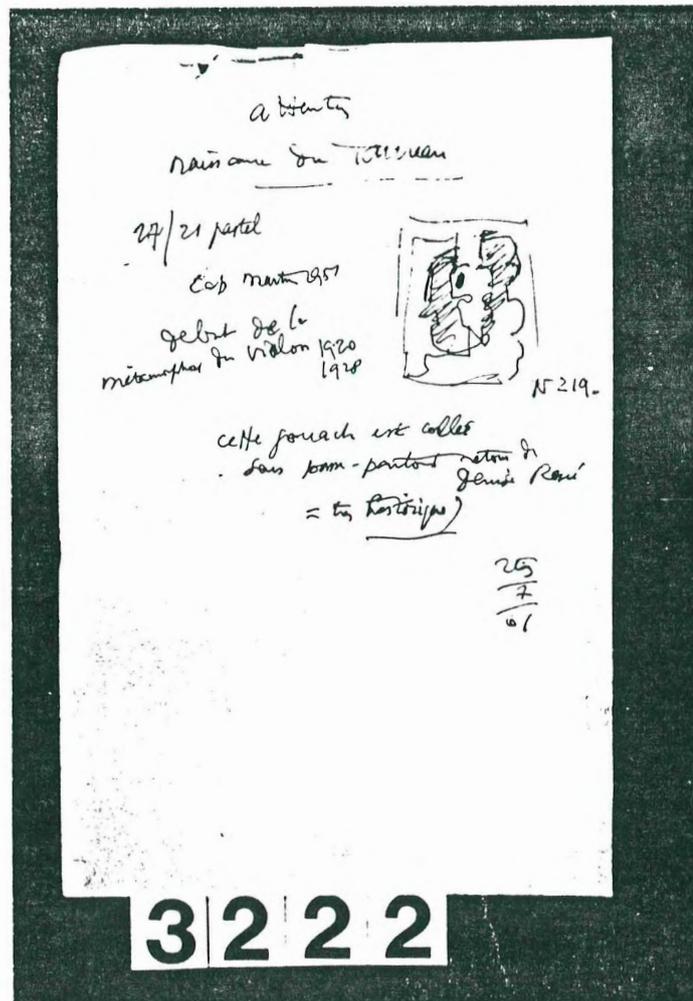
Con el número 1^{bis}, en este cuadro está la clave de la carta del 25 de junio de 1958, comentada anteriormente. Sobre una superficie de color rojo (único color utilizado) hay dispuestas dos series de elementos: en la parte superior un violín rojo que arroja sombra. En la inferior los típicos elementos puristas: una pila de platos, dos botellas, un libro abierto y dos pipas, colocados sobre un plano mitad blanco, mitad negro. Sobre el violín vuelven a aparecer estos planos pero marcando una división horizontal del cuadro en dos partes. El cuadro está construido con planos abatidos, es decir, se les ha sometido a rotaciones de eje horizontal, con lo cual se nos presentan verdaderas magnitudes tanto de la planta como de los alzados o perfiles de los objetos. La división tanto vertical como horizontal de la pintura en dos partes no viene marcada por los elementos (como el eje del libro abierto) sino por sus sombras: la del violín (división en dos mitades verticales) y la del libro (dos partes horizontales). Las sombras es lo que dan sentido a los objetos, son sus antagónicos y a la vez sus complementarios. En la sección A5 del *Poème de l'Angle Droit*, "entre pôles regne la tension..." aparece la figura doble del violín con su sombra¹²¹. Esta sombra es la que en 1952 se transformará en el cuerpo del toro.

a.2. Dibujo n° 6369: "Nature morte au violon", 1951¹²²

Recordemos que a partir de 1945 los viajes son cada vez son más frecuentes. Pasa



49 .Croquis del violon de 1920 en Le Piquey 1931,



50 .Dibujo 3222. Nota del 25 julio 1961 sobre gouache 6369

largas temporadas en New York por el asunto de las Naciones Unidas hasta 1948 y a partir de 1951 comienzan las visitas a Chandigarh, donde las estancias se prolongan durante mes y medio (Le Corbusier realiza más de treinta viajes a la India). En 1953 abandona su actividad matinal dedicada a la pintura y las cortas temporadas que pasa en París las dedica por entero a la arquitectura. Escribe el artículo "*Plastique et poétique*" donde cuenta cómo en esta época el fenómeno de la creación se produce en habitaciones de hotel y aviones.¹²³ Es normal que Le Corbusier recoja dibujos y croquis de décadas anteriores y los redibuje buscando nuevas formas y contenidos para una nueva etapa, pero sin perder contacto con una etapa anterior, es decir, buscando la continuidad y evolución en su obra plástica¹²⁴. Ya en 1931, en Le Piquey, había redibujado el violín de 1920, con su sombra, buscando una nueva forma¹²⁵. En 1951 retoma el tema de la pintura *Nature morte au violon*, pero girándolo 90 grados en sentido contrario a las agujas del reloj. La sombra del violín comienza a adquirir rasgos humanos. Los objetos puristas, un libro abierto, dos botellas, platos y dos pipas, se convierten en un amasijo de líneas espirales de las cuales sólo se puede distinguir el perfil. Se conserva un eje central, que originalmente pertenecía al violín. Aparecen los colores marrón, amarillo, azul, que la pintura original no tenía.

Una nota escrita en 1961 nos confirma la importancia de este dibujo: "*naissance du Taureau.. 27/21 pastel Cap Martin 1951...début de la métamorphose du violon 1920/1928. Cette gouache est collée sans passe-partout retour de Denise René = très historique*".¹²⁶ En este dibujo podemos ver reflejada toda la indecisión e incertidumbre de una obra que pertenece al período que llamamos de antecedentes 'inconscientes'.

α.3. Dibujo n° 2665: "Nature morte en forme de tête", Agosto 1951 ¹²⁷
(metamorfosis de "Nature morte au violon")

Ya mucho más cerca de lo que será la pintura definitiva, del violín original queda el eje que anteriormente era horizontal y dividía al violín en dos mitades, una positiva y otra negativa. Este eje ahora se ha convertido en un eje vertical que divide la pintura en dos mitades y que estructura toda la composición. Este eje está formado por unas extrañas espirales, como trenzas que se desenrollan y suben verticalmente, que originalmente eran las cuerdas del violín. Es importante el extraño perfil negro, casi antropomórfico, como una cabeza apoyada sobre unos hombros, y que posteriormente podrá leerse como el cuerpo del toro o como la cabeza de un cuervo. Es la primera vez que de una manera explícita aparece este perfil.



51 .Dibujo 2665 "Nature morte en forme de tête",
agosto 1951



52 .Pintura "Métamorphose du violon, 1952.

a.4. "Metamorphose du violon", 1952-20¹²⁸

El capítulo 4.11¹²⁹ del proyecto de libro "L'espace indicible" está dedicado a este cuadro. Es el primer óleo que pinta basado en una transformación de la *Nature morte au violon* de 1920, y paso intermedio de lo que será su primera pintura de la nueva serie que está a punto de nacer. Un eje vertical de líneas sinuosas cruza el perfil negro de una cabeza casi-humana, con unos ojos rojos que están vistos frontalmente. Una figura curva dibujada a la izquierda aún recuerda el perfil del primitivo violín.

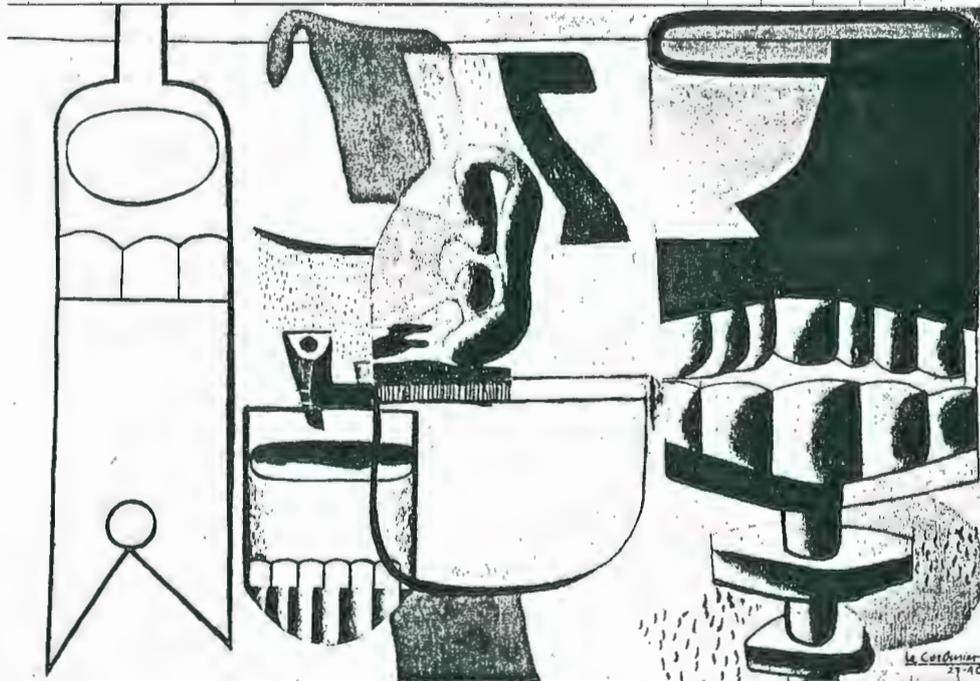
El hecho de que aparezcan unos ojos, debe hacernos pensar que este perfil a la vez debe de ser un cuerpo, en el que los ojos son los senos (recordemos lo explicado para *lcône*). En efecto, será normal en los toros que este perfil sea no sólo el de un pájaro, sino también el cuerpo negro de un toro sobre el cual se superpone el de una mujer representada, como sucedía en *lcône*, por sus senos, que no sólo serán los ojos del pájaro sino además el hocico de la bestia. Cada figura sintetizada en su elemento más característico, y todo ello a través de una gran economía de medios, representado en un sólo elemento.

B. METAMORFOSIS "NATURE MORTE À L'ÉCHARPE ROUGE"

b.5. "Le grand verre à côtes et l'écharpe rouge" 1940-27¹³⁰

No se conserva el cuadro original de 1927, pero sí dos dibujos hechos en los veranos pasados en Le Piquey, en 1931 y 1932¹³¹. Tal y como refleja el sketchbook B6, durante el verano de 1931 dibuja numerosos elementos encontrados en la naturaleza¹³². Muchos años más tarde, a propósito de la publicación del Pabellón del Brasil en *Oeuvre Complète* n° 7, extrae diversos croquis, los junta (parece que los redibujó) y anota: "*Extraits du carnet d'esquisses: Des verres et bouteilles, des coquilles d'escargot de mer, le tronc de figuier. Leçon d'organisation des fonctions et de la forme*"¹³³. Son los mismos elementos que aparecen en 1940 en el cuadro "*Le grand verre à côtes et l'écharpe rouge*". En el *Poème de l'angle: Droit* dibuja tres de estos elementos: la taza con el asa-oreja, la pipa y el vaso pequeño amarillo. Están en la última sección, "*Outil*", donde además aparece el toro y el signo del ángulo recto, lo que da una idea de la importancia de este cuadro en lo que sucede en la década de los '50.¹³⁴

Existen otras pinturas de la época con la misma construcción tripartita vertical: un gran elemento limitando los márgenes izquierdo y derecho y varios centrales. Por ejemplo, en "*La*



53 .Pintura "Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge", 1940-27.



54 .Pintura "Nature Morte à l'écharpe rouge", 1940

fille du gardien de phare", 1929, una botella vertical delimita la parte izquierda; un busto de una figura femenina y el perfil de diversos elementos de una nature morte llenan el centro y un violín con su caja y un ovillo con agujas la derecha. En "*Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge*" hay la siguiente disposición de elementos:

Izquierda: una botella vertical dibujada en línea sin color superpuesto

Derecha: un gran vaso verde acanalado. Es el opuesto, la pareja de la botella.

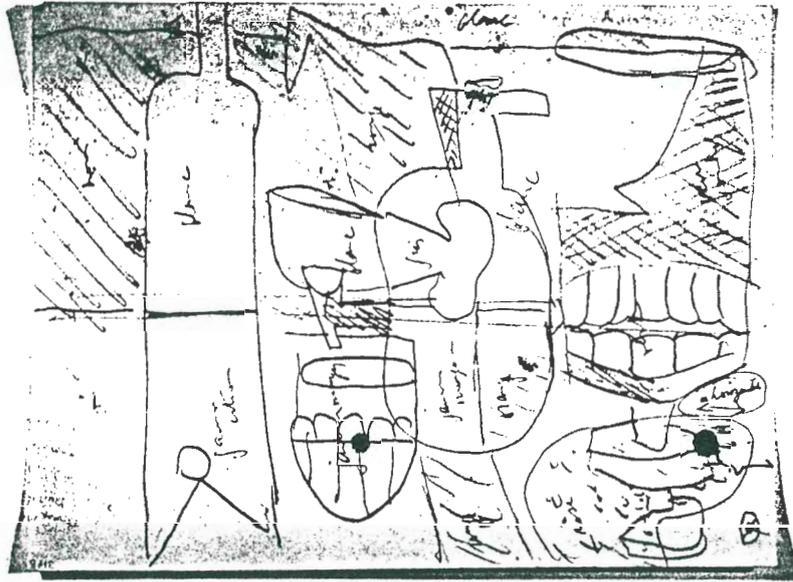
Centro: una banda roja sobre la que aparecen un amasijo de objetos que ya conocemos: una taza con el asa deformada (es casi una oreja), una botella, un vaso amarillo, una pipa y el perfil de un bol con su mitad derecha superpuesta al gran vaso verde.

La botella central y el gran vaso verde de la derecha están hechos de materia transparente y por tanto permiten ver los objetos que tienen detrás. Es importante observar que las superposiciones, el *mariage des lignes*, va descomponiendo las formas originales y creando de nuevas. El color en este caso no está superpuesto a los perfiles lineales, sino que queda acotado, colaborando en crear fragmentos autónomos, liberados del contenido purista que podía atribuirse a los objetos originales. La superposición de la botella con la taza libera un fragmento de ésta última, el asa, que deformada y con un color forma carnosa ocupa el centro de la composición y ofrece una nueva lectura: recuerda una oreja o tal vez aquellos cuernos de la serie de la *Pyrénéen*. Del bol sólo vemos fragmentos de sombras. El otro elemento central es la pipa, colocada horizontalmente y marcando junto a las acangladas del gran vaso verde una división horizontal del cuadro.

b.6. "Nature morte à l'écharpe rouge", 1940 ¹³⁵

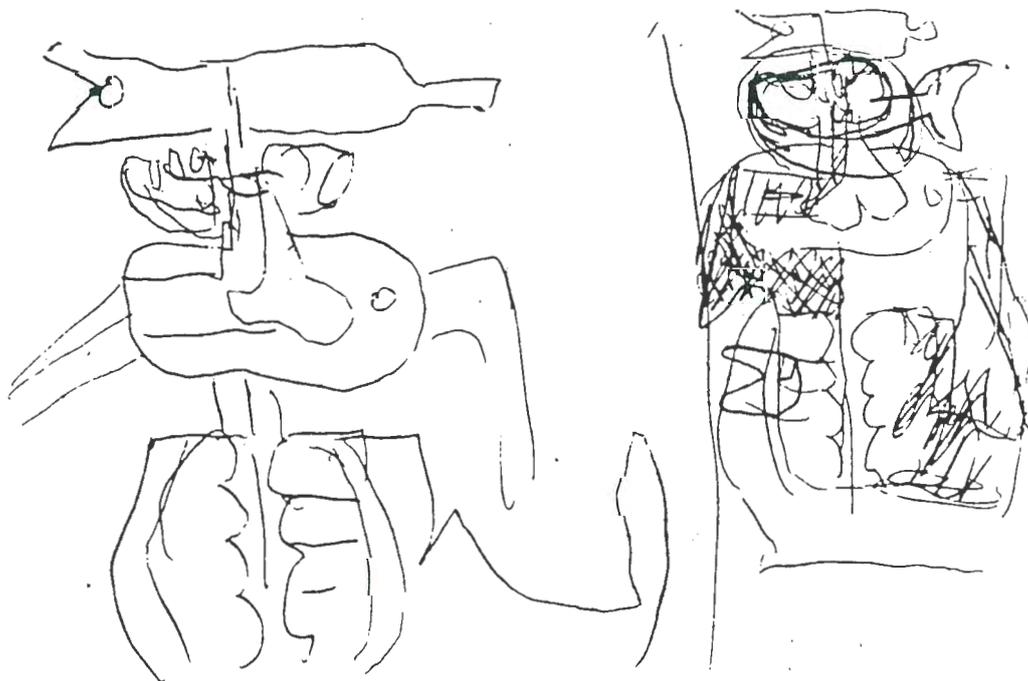
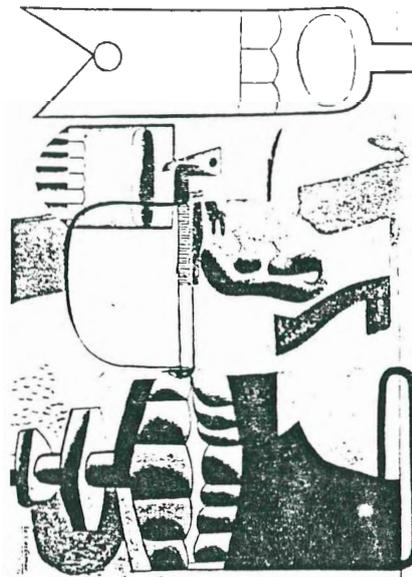
Pintura realizada a partir de "*Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge*", presenta los mismos elementos que la anterior. Sin embargo hay ligeros cambios en su representación: la botella no es transparente, hecha como la anterior con un trazo lineal, sino que está llena de color. Dividida por la línea de horizonte, la mitad inferior gris, la superior azul. Toda la botella arroja sombra y la parte superior tiene incluso sombra propia, dibujada a rayas. La botella central, de color naranja, no tiene volumen y ya no ofrece tantas transparencias como en la anterior pintura. Cada figura tiene su posición en el espacio: el vaso, la taza y la pipa por delante, el bol y la banda roja por detrás. El asa de la taza, más desfigurada, recuerda más a la *Pyrénéenne*. La línea de horizonte queda mucho más marcada y atraviesa todos los objetos.

55 .Dibujo 3168. Croquis de estudio de color de "Nature morte à l'écharpe rouge"



3168

Nacimiento de la serie
"TAUREAUX" - Grupo
d'un sketch en fait en
avril via les Indes
d'après une photo d'un
tableau "Nature Morte"
en 1927 et de 1940.



b.7. Croquis de estudio de color de "Nature morte à l'écharpe rouge"¹³⁶

Croquis esquemático a lápiz para estudiar los colores de la pintura "Nature Morte à l'écharpe rouge". En este tipo de dibujos, que son el paso previo a las pinturas, podemos ver todos los elementos que la compondrán pero dibujados a lápiz, sin color, y por tanto sintetizando al máximo las formas que va a representar. La distribución de colores, siempre secundaria en su obra plástica, la realiza mediante anotaciones del tipo de color que va a colocar dentro de cada figura. Recordemos que es el mismo procedimiento utilizado en la década de los '30 cuando está de viaje en Río o en Mallorca, que obsesionado por los colores 'naturales' va anotando cuidadosamente el nombre de todos los colores que observa en los paisajes. También es normal que pruebe los colores realizando un collage con pequeñas tiras de papel de color junto al dibujo, pero nunca llenando las figuras.

C. DIBUJOS INCONSCIENTES TEMA "TAUREAUX".

c.8. Croquis hecho en Bombay el 20.3.52, página 15 del Sketchbook F24.¹³⁷

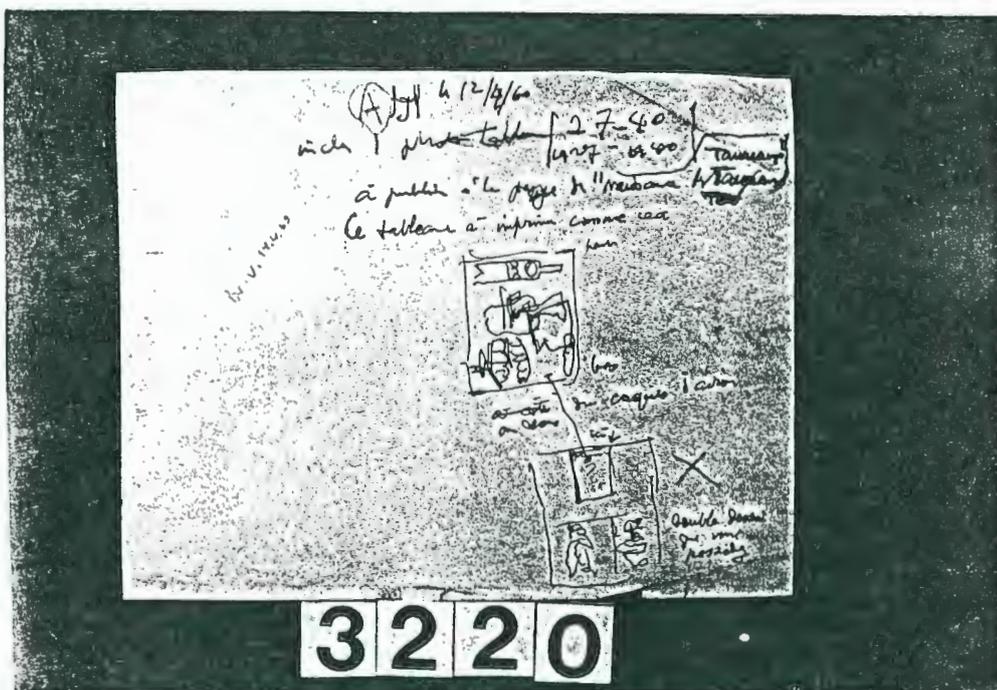
Le Corbusier escribe en el dossier Tate: "*Sketchbook page 15 montrant la métamorphose de la nature morte horizontale -5- trouvé à la verticale d'après les croquis -7- (emporté en voyage)*". Un año antes, 1957, en el 2º ejemplar de *Les Carnets de la Recherche Patiente*, dedicado a Ronchamp, había escrito: "*Essayer de regarder les images à l'envers, ou tournez-les d' 1/4. Vous découvrirez le jeu*"¹³⁸. En *L'Atelier de la Recherche Patiente*¹³⁹, en 1960, Le Corbusier compone el croquis realizado en Bombay debajo del cuadro "*Le grand verre à côtes et l'écharpe rouge*" girado 90 grados en sentido horario.¹⁴⁰ El croquis C2: 713 nace al mirar este óleo vertical en vez de horizontalmente. Le Corbusier anota a pie de foto: "*Naissance de la serie "TAUREAUX". Croquis d'un sketchbook faits en avion via les Indes d'après une photo d'un tableau "Nature Morte" de 1927 et de 1940*".

Existe, por tanto, una contradicción en cuanto al origen del croquis del sketchbook: o surge del croquis explicado en el punto -7- que corresponde al cuadro *Nature Morte à l'écharpe rouge* (punto 6) o de la fotografía del cuadro *Le grand verre à côtes et l'écharpe rouge* (punto 5). Comparando el croquis de la izquierda de la página con el dibujo de estudio del cuadro "*Nature morte à l'écharpe rouge*" parece evidente que el croquis nace del dibujo girado 90 grados (y por tanto del cuadro comentado en el punto 6).

Este croquis hecho en Bombay se compone de dos bocetos, el de la izquierda,



57 .Dibujo 3219. Croquis 12 enero 1956 a partir del croquis Bombay 20 marzo 1952



58 .Composición de la página 232 de ARP

realmente el que se deriva de la pintura de 1940 y otro a su derecha, derivado del cuadro *Métamorphose du violon*, de 1951, que como hemos visto tiene un origen diferente, pues descende directamente de la *Nature Morte* de 1920, a pesar de aquí los agrupa como derivados los dos de la misma pintura:

A. El dibujo de la izquierda correspondería al cuadro *"Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge"*, visto vertical. La composición tripartita en este caso es horizontal y lo que en el óleo es la línea de horizonte (más explícita en *"Nature morte à l'écharpe rouge"*) aquí se convierte en un eje vertical prácticamente central. Los elementos que componían el cuadro original aquí ya han empezado a transformarse:

-Superior: La botella prácticamente es la misma

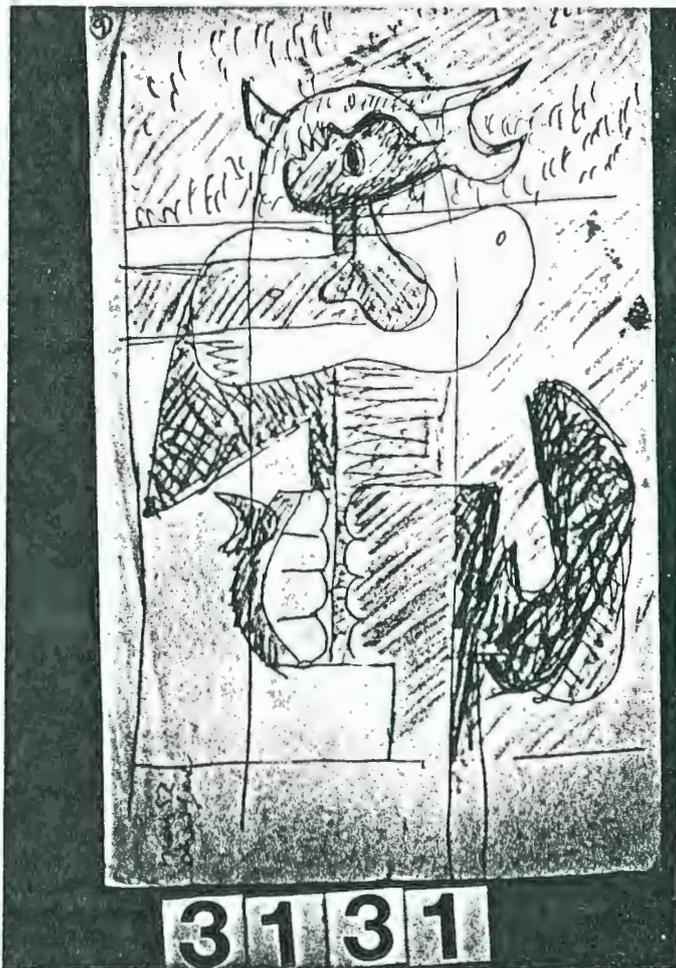
-Centro: El vaso amarillo se ha convertido en el perfil de una cara y la pipa se ha deformado. El asa de la taza a aumentado y de la banda roja y la botella quedan unos restos que forman unos brazos.

-Inferior: Del gran vaso verde queda el perfil resultado de la superposición con el bol y las acanaladuras de la base.

B. El de la derecha que contiene elementos de *"Metamorphose du violon"*. Con los mismos elementos que el anterior, la pipa se ha convertido en unos cuernos con lo cual aparece una de las figuras del bestiaire dibujado en un croquis anterior¹⁴¹. Superpuesto y por debajo el perfil de la cabeza negra de *"Métamorphose du violon"*. Hay escrita una nota "voir p 23". Esta página corresponde a dos croquis¹⁴² también de la serie Taureau, en los que se retoman las figuras del bestiaire: *"faire un groupement de ces formes et idées et notions en les ressemblant isolées du contexte Opérer de même avec les Mains. et aussi les pieds. un Bestiaire"* junto a los elementos nuevos del croquis de Bombay¹⁴³ y la composición tripartita horizontal.

Parece que Le Corbusier no fue consciente de que este primer dibujo era un toro hasta más tarde. Por esta razón en el punto -10- del Dossier todavía escribe: *"Naissance inconscient encore de la série "Taureaux". Chandigarh mars 1952"*.

En la introducción de este tema hemos visto la importancia del Carnet F24, donde se presenta esta "metamorfosis" acompañada por la puesta a punto del Capitolio de Chandigarh y de la Main Ouverte, así como de los diversos estudios que hace de los reflejos de los edificios en estanques de agua colocados a diferentes alturas con objeto de dar cohesión al conjunto, a la vez que doblar la superficie de las fachadas. Es interesante seguir



59 .Dibujo 3131. Marzo 1952. Chandigarh



60 .Dibujo 3151. Marzo 1952. Chandigarh

la evolución de los toros en marzo y abril de 1952 paralelamente a los dibujos hechos sobre Chandigarh en el mismo Carnet y en los Álbumes Nivola (o como mínimo con los dibujos publicados en la Oeuvre Complète nº 5, extraídos de estos álbumes).

c.9. Nacimiento de la nueva serie de cuadros: dibujo marzo 1952. Chandigarh. ¹⁴⁴

Los dibujos que LC realiza en la India en marzo de 1952 son continuación de los croquis realizados en el Carnet F24¹⁴⁵. Estos croquis los utilizará en 1953 para el desarrollo de *Taureau IV*.

Sobre el extraño perfil humano, extraído del perfil de la sombra del violín de 1920, se apoyan una o dos cabezas femeninas, con cuernos, que miran hacia arriba. Estas dos cabezas son importantes para entender posteriormente que la cabeza que aparece no es una sola, sino dos fusionadas. Separadas del cuerpo por una línea de horizonte, intentan ligarse a él por una especie de cuello que desciende hacia lo que podrían ser unos dedos entrecruzados y que son la evolución de las acanaladuras del gran vaso verde. Una figura central en forma de proyectil y de la que salen unos cuernos de toro intenta unir las cabezas con el cuerpo y marca un eje central. El perfil humano va evolucionando y asemejándose a otros conocidos que representan en realidad un autorretrato¹⁴⁶.

c.10. Dibujos a color sobre papel negro desarrollando el tema 9.

= Nacimiento todavía inconsciente de la serie "Taureaux". Chandigarh marzo 1952¹⁴⁷

Tercera serie de dibujos que realiza en la India en Marzo de 1952. Se conservan dos de ellos. Compuestos claramente de tres partes, presentan respecto a sus predecesores las siguientes diferencias:

-Anteriormente aparecían dos rostros mirando hacia arriba. Ahora, el rostro superior se ha girado, mirando hacia abajo. El perfil de la cabeza inferior (pintado de azul), coincide con el de la superior, formando una unidad. Además el rostro de perfil superior forma parte de los pechos-alas-cuernos que se van formando en la esquina superior izquierda. La evolución de este cuerno es importante. Se transforma en una figura con una doble lectura: positiva, en unos pechos y si observamos el negativo, en las formas puntiagudas que como alas, aparecen en la serie *Icone* y más tarde forman parte de la obsesión por el perfil de la tienda que aparece en las cubiertas con la concavidad invertida o en las formas puntiagudas del



61 .Dibujo 3148. Marzo 1952. Chandigarh



62 .Croquis 20 abril 1952. El Cairo.

pabellón Philips. Esto relaciona a Ariadne, diosa lunar, con Icône y por tanto con Ivonne. El rostro femenino inferior tiene los cuernos vistos en planta. Sin embargo pinta los cuernos de color rojo mientras que el rostro es azul, igual que un tercer cuerno visto de perfil que anteriormente pertenecía al toro, a aquel cuerpo en forma de proyectil que envolvía todas las figuras del cuadro y que ahora ha quedado reducido a un círculo alrededor del rostro femenino. Sobre los rostros aparecen cuatro ojos vistos frontalmente (los rostros están de perfil), dos abiertos y dos cerrados.

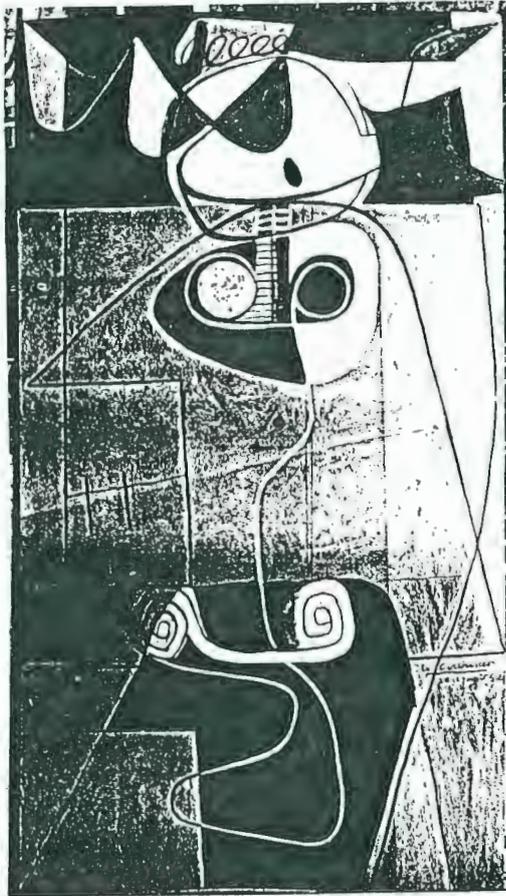
-En la parte central, tangente al nuevo rostro del toro aparece un nuevo círculo, transposición de la botella naranja central de *Nature morte à l'écharpe rouge*, que representa al hocico de la bestia. Los dos círculos rojos, que corresponderían a los orificios nasales, también pueden entenderse como los ojos vistos frontalmente del perfil humano, derivado del perfil del violín de 1920, y que en este momento empieza a parecer el perfil verde de un cuervo. También pueden leerse como los pechos de la figura femenina.

-En la parte inferior, lo que antes eran las acanaladuras del gran vaso verde y que se habían transformado en unas manos, desaparecen. El espacio lo llena una figura roja que recuerda otra vez el perfil de un rostro humano. Unas espirales, evolución de la cabeza y cuerdas del violín, se van desaciendo, crean un estómago y suben formando un eje vertical que acaba formando el cuello de la mujer. Le Corbusier está recreando el mito del Laberinto, el hilo o rayo de Ariane que da luz a Theseo y le permite volver a la superficie.

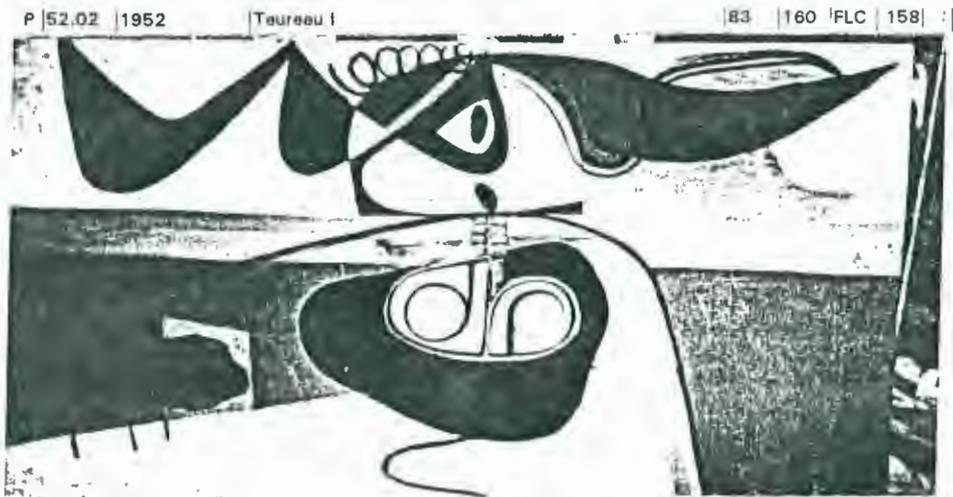
c.11. Sketchbook El Cairo, Hotel Sémiramis. Continuación de 9 y 10, 20-25 Abril 1952¹⁴⁸

Se trata de un croquis del 20 de abril y un gouache del 25. Los croquis de El Cairo fueron realizados la semana siguiente de presentar el proyecto definitivo del Capitol¹⁴⁹ y realizar los estudios de reflejos en el agua del Palacio del Gobernador.

Estos dibujos insisten en las formas ya desarrolladas en los dibujos sobre papel negro. La diferencia más notable es que el formato es horizontal en vez de vertical y no se estudia la parte inferior. El espacio lo llena lo que antes correspondía a las partes superior e intermedia. La figura del toro ya aparece claramente definida. Composición horizontal, bipartita, con una línea de horizonte que divide el cuadro en dos partes desiguales, en proporción áurea. En la superior, de color ocre, aparece una cabeza femenina de perfil con cuernos (la evolución de la oreja de Icône? la pipa?). La frente de la figura femenina ya se ha maclado con el perfil del cuerno del toro (como aparece en las pinturas). A pesar de estar



63 .Pintura "Taureau I Ter", 26-27 abril 1952



64 .Pintura "Taureau I" (horizontal), 1952.



65 .Dibujo 3100. Primera idea mural Cabanon Cap Martin 1952

de perfil aparecen dos ojos (al modo de los perfiles de Picasso), uno de los cuales queda incluido dentro del cuerno. En la inferior, granate, un perfil que podría ser un cuervo con dos ojos. Arriba icône, abajo Corbu. Una fina línea de horizonte los separa claramente. Algo los une, siempre hay un elemento superpuesto que relaciona las partes en conflicto. Los ojos del pájaro son el hocico del toro, a la vez que los pechos de la figura femenina; un gran círculo deformado es tangente a este hocico, y unos cuernos aparecen en la parte superior de toda la composición. Es un toro frontal, que marca un eje de simetría en el cuadro, remarcado por el cuello de la figura femenina.¹⁵⁰

2.2. Nacimiento y desarrollo consciente serie "Taureaux". Abril 1952-Julio 1963

Los croquis de El Cairo son los últimos dibujos 'inconscientes' de un toro. Parece que al volver de El Cairo, el sábado 26 de abril pintó el primer óleo de un toro, lo cual quiere decir que ya era consciente que la figura correspondía a este animal. Esta pintura sabemos que es "Taureau I Ter"¹⁵¹, pues la firma lleva fecha de "26-27 avril 52". Es una pintura que pocos meses después se convertirá en la versión vertical de "Taureau I"; seguramente por esta razón es la versión definitiva la que fue incluida en la lista del "dossier Tate" y no esta primera versión. Sin embargo Le Corbusier reconoce que "Taureau I Ter" es la primera versión "consciente", el nacimiento de la serie, en una carta que dirige a Savina el 20 de agosto de 1954, en respuesta a unas dudas que le había planteado sobre el significado de estas extrañas figuras. Es la primera explicación que hace sobre su origen:

*"Je vous joins inclus, le tableau d'origine (Kodachrome) de 1952 fait un dimanche après midi sur un contreplaqué, en débarquant de l'avion Indes-Caire. C'est la naissance de la série "Taureau" venue au monde sans tambour ni trompette, et sans que je le sache, c'est plus tard que j'ai vu qu'il y avait du taureau dans cette affaire, et des raisons raisonnables"*¹⁵²

12. Cap Martin verano 1952 primera idea para el mural del pasillo en el "Cabanon".¹⁵³

Mural de 4.00 metros de largo que realiza en el pasillo de acceso al Cabanon. Primer mural aplicando el tema del toro. Según el dibujo 3144 parece que para este mural se basa en los cuadros *Taureau I*, en sus versiones horizontal¹⁵⁴ y vertical, pintados anteriormente. En cualquier caso el tema es el mismo que los dibujos de El Cairo¹⁵⁵

Este mural es repintado en 1956. En un croquis hecho este año, escribe: "*naissance "des Taureaux" 10 août 52 Cap Martin mural "Cabanon" repeint en 1956"*¹⁵⁶. Parece ser pues que

IP | 52.08 | 1952

| Taureau I

| 168 | 97 | | | | V



66 .Pintura "Taureau I" (vertical), 1952.



67 .Dibujo 3142. Preparación de "Taureau II" 1952

Le Corbusier consideraba este mural como el comienzo de la serie.

A. PINTURAS DE FORMATO VERTICAL.

a.13. Taureau I (Vertical)¹⁵⁷ , 1952

Segunda versión de "Taureau I Ter". Dividido en dos partes claramente diferenciadas: la inferior por colores cálidos, "tierras", mientras que la superior por colores fríos "azules". Toda la composición está equilibrada a ambos lados de una vertical central, que comienza en la parte inferior, en unas espirales que forman una especie de estómago y va ascendiendo hasta enrollarse en uno de los ojos del cuervo y formar el cuello, transformándose entonces una recta. En la parte superior el rostro femenino, con un ojo que forma parte de los pechos sinusoidales que cuelgan de la parte izquierda de la pintura, es difícilmente reconocible y se encuentra superpuesto al del toro. Este Toro ya presenta la descomposición en signos característica de sus figuras: cuernos, ojos y hocico forman un rostro a tamaño real que nos mira frontalmente.

a.14. Dibujo a lápiz, preparación de "Taureau II".¹⁵⁸

Este dibujo realizado sobre papel "calque" presenta los mismos elementos ya analizados en los dibujos sobre papel negro (10).

a.15. Taureau II, 1952-28¹⁵⁹

La cabeza del toro en la parte superior sufre una interesante transformación. Lo que originalmente eran dos rostros independientes, que en los dibujos sobre papel negro se transforman en dos rostros con un perfil común, ahora se han superpuesto totalmente. Sin embargo siguen apareciendo unos cuernos en planta (rojos) y otro visto de perfil (azul). Si se sigue el recorrido de la línea que forma los cuernos, es fácil darse cuenta que hay dos rostros superpuestos, formados por la misma línea en movimiento, pero girados uno respecto al otro 90°. Es constante que en los toros aparezcan elementos y figuras que están marcando dos direcciones opuestas perpendicularmente, una vertical y otra horizontal; por ejemplo los ojos, que marcan el final del eje vertical, aparecen girados 90° uno respecto del otro: el inferior, completamente negro, horizontal, frente al superior que ocupando el lugar del seno, es



P 153.01 1953 28

Taureau II

102 114 FLC 159 V

68 .Pintura "Taureau II", 1953-28.

vertical. El primer rostro correspondería al antiguo rostro femenino, de perfil y mirando hacia arriba, y al cual se puede asociar indistintamente uno u otro tipo de cuerno. El segundo, mas grande, es un perfil vertical mirando hacia la derecha; queda definido por toda una superficie rayada superpuesta al primer rostro y girado 90°. Este nuevo rostro puede ser una evolución del aparecido en la página 14 del *Poème de l'Angle Droit*, autorretrato de Le Corbusier que deriva de la "*tête de pierre*" utilizada ya varias veces¹⁶⁰. Las direcciones opuestas que marcan estos dos rostros, igual que sucede con sus ojos, es un símbolo de la presencia de dos fuerzas opuestas, de la polaridad presente tanto en el mito como la propia labor de creación de Le Corbusier. Su superposición y giro simboliza la fusión de contrarios, la del hombre con la mujer. Le Corbusier como Teseo-sol que ama a Ivonne como Ariadne -luna. A la izquierda vuelven a aparecer los senos que leídos en negativo son unos cuernos, o lo que es lo mismo, un luna creciente. Aparece una luna llena, símbolo también de la unión de contrarios, del sol con la luna. Todos los personajes que aparecen remiten a la simbología lunar. El toro, las espirales o serpientes, los senos, el círculo blanco que es la luna llena, el mar, la figura femenina (Ariadne, diosa lunar).

En la parte inferior del cuadro, respecto a los dibujos preparatorios, aparece un elemento nuevo: una cola. El perfil del cuervo ahora es el lomo del toro, incluso con una pata que llega hasta la esquina inferior derecha. Aparecen elementos que pertenecen a la pintura *Métamorphose du violon*, como el perfil blanco que originalmente pertenecía al violín en la pintura de 1920. Si se gira 90° el cuadro en el sentido horario, cabalgando sobre la línea que divide las partes media e inferior aparece el típico perfil-autorretrato de Corbu, con un ojo-media luna que originalmente era la boca del perfil humano-pájaro. Esta rotación hace que el autorretrato de Le Corbusier quede girado respecto al rostro del toro. Esta boca-ojo, debido a su autonomía, va adquiriendo en los diferentes cuadros diversos significados.

a.16. Taureau III, "Atlas Chandigarh", 1953.¹⁶¹

Es la primera ocasión en que aparece un subtítulo con explícita referencia a un motivo externo que el del Toro. Seguramente se refiere a la visión de bueyes y vacas sagradas en la planicie de Chandigarh, con lo que reconocería estar pintando no tanto un toro, sino un ser sagrado. Repite los mismos elementos que *Taureau II*, pero eliminando los pequeños detalles del anterior, superponiendo al dibujo grandes zonas de color rojo y amarillo. Recordemos que estos colores, no utilizados en la primera época en los Toros va a utilizarlos frecuentemente. En 1921, en el artículo *Le Purisme*, ya hablaba del rojo asociado a los toros como estándar sensorial primario, color cuya reacción inmediata y puramente física en los sentidos es la de



P 153.06 | 1953

| Taureau III (Atlas Chandigarh)

| 162 | 114 |

| | | V

69 .Pintura "Taureau III (Atlas Chandigarh), 1953



P 153.08 | 1953

| Taureau IV (Androuet)

| 162 | 130 | P.C.

70 .Pintura "Taureau IV" (Androuet), 1953.

excitación. Rojo y amarillo son colores asociados tradicionalmente al mundo de los toros. Inmediatamente por debajo de la mujer, aparece claramente un perfil humano, que por pinturas anteriores se reconoce como un autorretrato. La superposición de la gran mancha blanca y la adición de un ojo cerrado, casi ciego (Le Corbusier era ciego del ojo izquierdo desde 1918), facilita el reconocimiento de que el cuerpo del toro es a la vez el perfil de un pájaro y Le Corbusier.

Un fragmento de este cuadro se utiliza como cartel para la exposición de Le Corbusier en el Museo de Arte Moderno de París, en 1953 y es el que utiliza como modelo en *Le Modulor* para explicar su aplicación en la pintura de esta época.

a.17. Taureau IV, 1953.¹⁶²

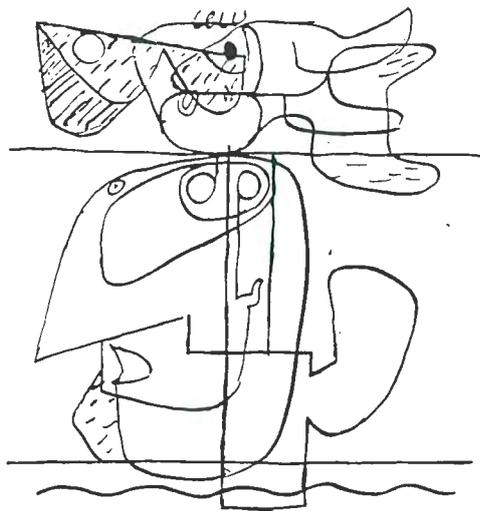
Taureau IV es una de las pinturas más conocidas pues junto a Taureau VIII, contienen la mayoría de elementos característicos de la serie, recuperando incluso alguno de los elementos que originalmente veíamos en los croquis de marzo de 1952 de Chandigarh y que en las tres primeras pinturas ya habían desaparecido. Ésta es la versión que con frecuencia aparece reflejada en otras técnicas, especialmente en las litografías *Unité* y *el Poème de l'angle droit*.

La pintura vuelve a presentar dos zonas, esta vez separadas por una fina línea blanca:

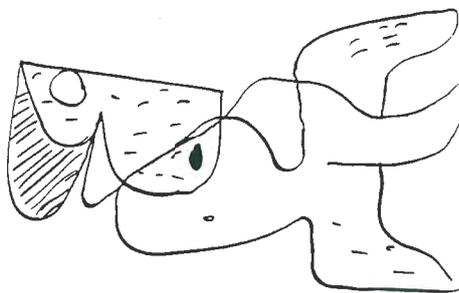
-Una parte superior con dos rostros de perfil femeninos, cada uno con un par de cuernos vistos en planta. Superpuesto y formando parte de estos rostros, se lee el perfil de la piedra, autorretrato de Le Corbusier. Superpuesto a estos diferentes rostros, la figura dual positiva-negativa de los pechos-cuernos-luna que cuelgan.

-Una parte inferior con un gran perfil a la vez humano (Le Corbusier) y pájaro (cuervo) y el perfil que mirando hacia arriba es otro autorretrato, con el ojo que forma parte de la boca del anterior. Las espirales desenrollándose aquí están sustituidas por unos dedos que se tocan, evolución del vaso acanalado.

-Superpuesto a las dos zonas el rostro del toro, formado por todos los elementos de la parte superior mas los dos agujeros, en este caso blancos, que forman el hocico en la parte inferior, o los pechos de las figuras femeninas de la parte superior.



71 . "Poème de l'angle droit": 149



La galère voque
Les voix chantent à bord

72 . "Poème de l'angle droit": 105

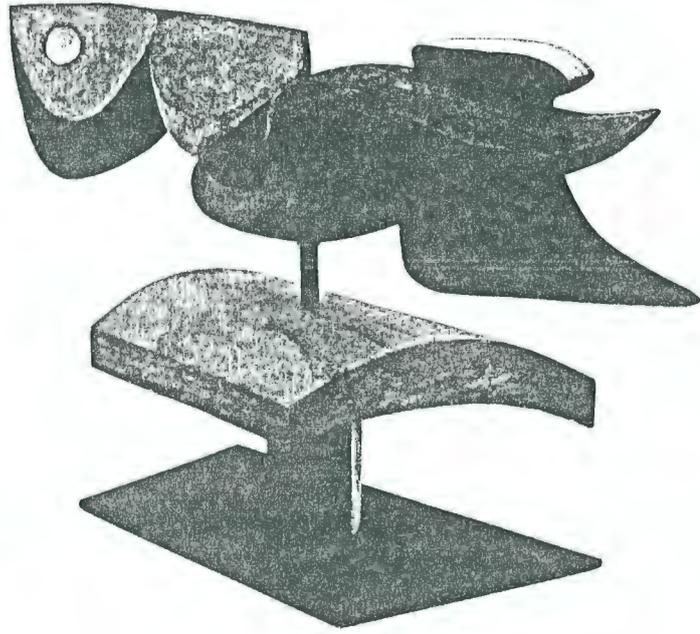
Algunos elementos descienden directamente de los croquis de Chandigarh, de marzo de 1952 y del cuadro *Nature morte à l'écharpe rouge*; por ejemplo, los dos brazos con sus manos que se ven en la parte inferior. Estas manos van a aparecer otra vez en Taureau VIII y de una manera más explícita en otras pinturas de esta serie. Recordemos la importancia de las manos en diversas pinturas y esculturas, especialmente en la serie *lcône*, sus posiciones relativas y composición como elemento que contiene la personalidad del individuo y como signo que expresa el conocimiento manual de las cosas. Es el instrumento que sustituye al ojo. Estas manos están unidas directamente con la cabeza por estas trenzas o espirales por las que Le Corbusier transmite el conocimiento manual a la cabeza y lo transforma en intelectual.

Taureau IV es reproducido en la página n° 149 del *Poème de l'Angle Droit*¹⁶³ y la página 2ª de la serie de litografías *Unité*¹⁶⁴. Ambos dibujos, hechos a línea y sin color, son los utilizados como modelo cada vez que se hace referencia a la serie "Taureaux". Contienen la esencia de lo que es este tema por lo que su lectura es clara. Por debajo de todos los elementos aparecen unas ondulaciones (en las litografías es donde se ven más claramente): es agua y estas figuras flotan sobre ella. Toda la parte superior puede leerse como unas velas al viento, mientras el autorretrato en posición horizontal es la nave. Las velas quedan unidas al casco por una vertical, un mástil, que coincide con las espirales que desenrollándose, formaban el eje-cuello sobre el que se montaban las cabezas femeninas. La línea horizontal que separaba cabezas de cuerpo, ahora es la línea de horizonte. Es el ángulo recto, base de su pensamiento arquitectónico.

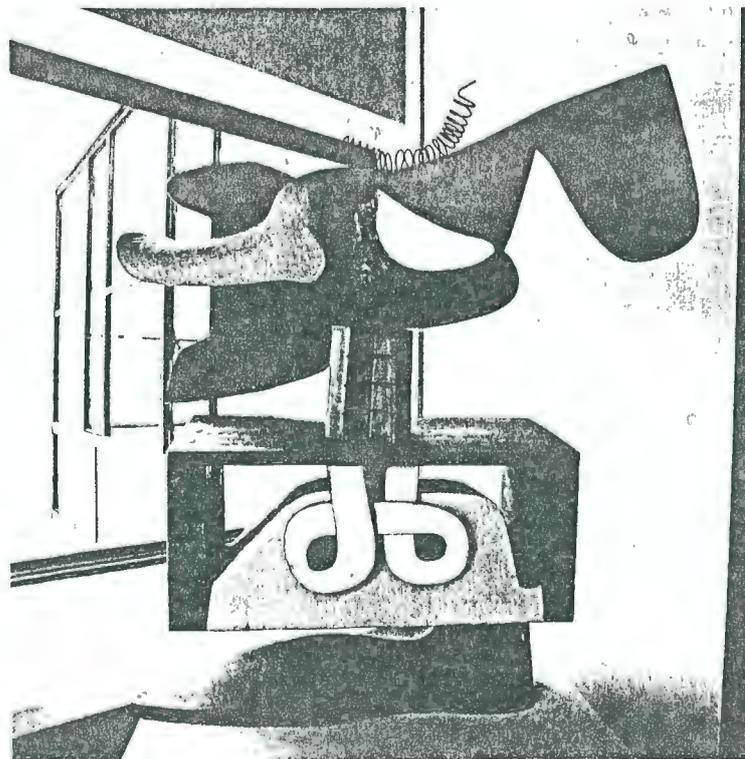
En el capítulo C5 del *Poème*, sección llamada CHAIR¹⁶⁵, el primer dibujo que aparece es la parte superior del toro. El texto dice:

*"La galère vogue
Les voix chantent à bord
Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte haut
et se réfléchit sur
le plan de l'allégresse"*

Ya hemos comentado el texto en los anteriores capítulos¹⁶⁶. Es un texto en el que aparecen las metamorfosis de los tres temas principales. En las cinco páginas que dura la sección aparecen: la cabeza del toro flotando sobre la línea de horizonte con a doble sinusoidal superpuesta; la segunda imagen es el barco con una nube, que ya vimos; que en realidad era la corteza que durante la Guerra se transforma en un Ubu; las manos entrecruzadas de *lcône*; el vaso purista con las múltiples metamorfosis ya sufridas en su



73 .Escultura n. 14 "Eau, ciel et terre, 1954



74 .Escultura n. 36 "La mer" 1963

primera época¹⁶⁷ y finalmente el unicornio.

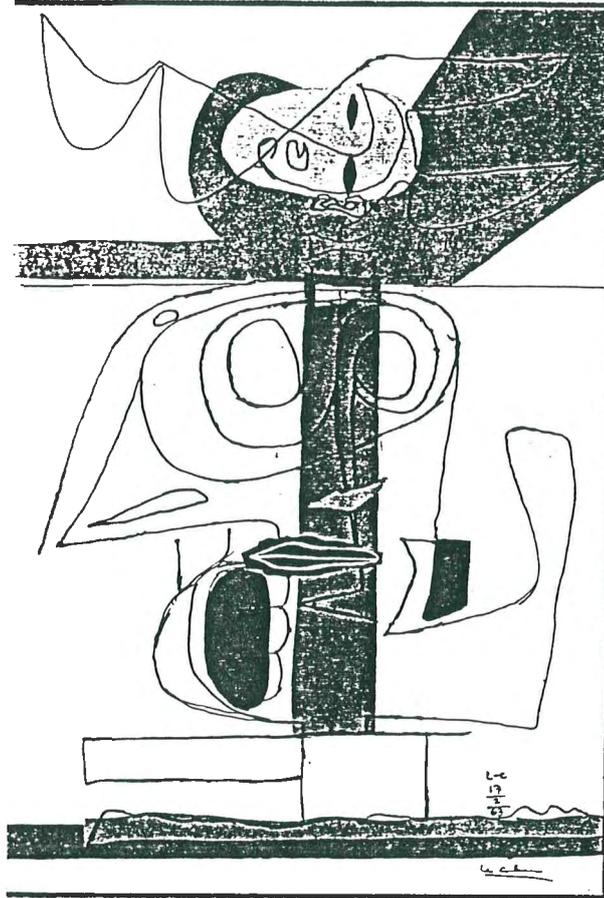
¿Es el toro una galera y la línea de horizonte el mar?. El mar, como el toro es un ser femenino asociado a la luna. Recordemos la importancia de la lluvia en Chandigarh, cómo las cubiertas son grandes paraguas tratados hidráulicamente, o las láminas de agua con las que espera obtener cohesión entre los edificios del Capitolio a partir de los numeros reflejos a diferentes niveles ("*se transporte haut et se réfléchit*"), de las cuales estudia con especial cuidado las del Palacio del Gobernador. Las dos esculturas que realiza Savina sobre este tema tienen títulos especialmente significativos: la primera, de 1954 "Eau, Ciel et Terre" y la segunda, de 1963, "La Mer".

-Esculturas N° 14, EAU, CIEL ET TERRE, 1954 y N° 36, LA MER, 1963

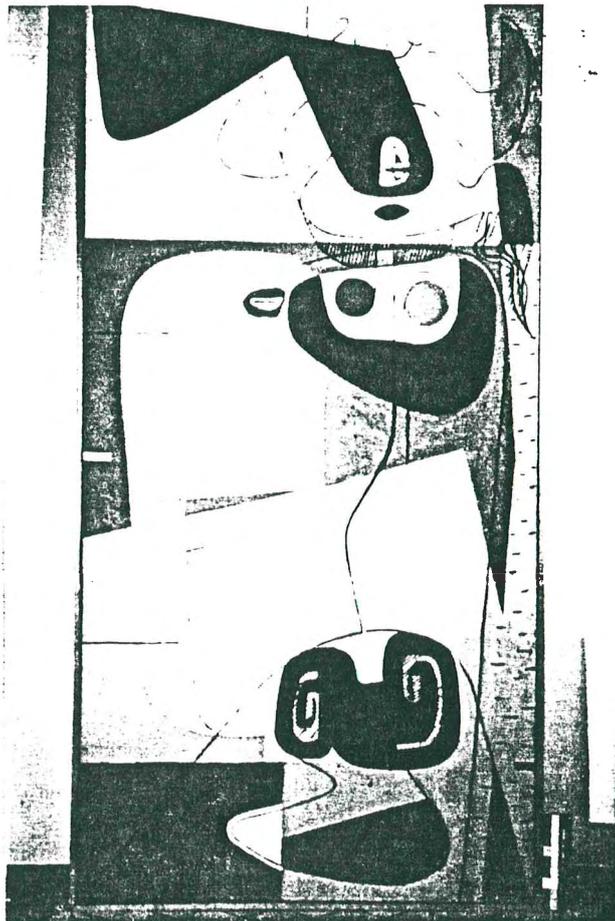
El tema del Toro relacionado con el mar, aún es más claro las esculturas "*Eau, ciel et terre*" de 1954 y "*La Mer*", de 1963. Sobre la primera escultura Savina escribe a Le Corbusier el 5 de abril de 1954: "*Il y a aussi, ces sortes de poissons volants sur ailes d'avions qui viendront après.*"¹⁶⁸. Le Corbusier le contesta el 10 de mayo: "*...le point de départ n'est pas une tête d'oiseau ou de chien et il est inutile d'approcher une telle ressemblance. Au contraire, il faut que l'objet soit sans signification précise*"¹⁶⁹. Sin embargo sobre la misma escultura el 20 agosto Le Corbusier añade: "*Bien sûr, le "Taureau" fout le camp! = différence entre sculpture et peinture (...) "b", est une tête (de femme) finissant en nageoire (poisson) mais affublé d'une corne rouge...*"¹⁷⁰. Desde el momento que Le Corbusier asocia un significado a una de sus figuras, entonces lo que estamos viendo en cualquier momento podrá cambiar: esta figura a la vez es mujer, cuernos, aletas, senos, pelo, velas de un barco o alas de avión, con lecturas en positivo o negativo. En diciembre de 1954, volviendo de la India, describe el aeropuerto de El Cairo:

*"L'aéroport dans la nuit est rempli des vrombissements d'arrivées et de départs. On est parmi de "gros poissons". Pourtant on avait cru voler lorsque l'on réalisa la tentative d'icare. Tout compte fait, on nage, on fait de la navigation aérienne et les immenses avions d'aujourd'hui sont des poissons. Cette incidence sur l'avion n'est pas inutile. Un peintre de tableaux comme je le suis peut en témoigner même sur le plan d'apparence si subtile de l'oeuvre d'art: toute oeuvre créatrice née d'on ne sait quoi ni d'où: on vole, on nage, peu importe".*¹⁷¹

También en otras técnicas realiza la misma asociación de Toro y Mar. En 1956 realiza un esmalte llamado Taureau (La mer)¹⁷². En 1963 un collage y dos litografías. Una, en blanco y negro titulada "*La mer*" con tan solo las cabezas. La otra, en color, presenta el eje vertical



75 .Litografia "Taureau" 1963: 69



P | 54.01 | 1954

| Taureau V

hic [1.2] FLC 161 /

76 .Pintura "Taureau V", 1954.

claramente destacado por una banda roja. Los miembros de gran perfil humano de la parte inferior pueden leerse a la vez como los órganos sexuales de la figura femenina: los ojos como sus senos, la boca como el sexo en posición horizontal. Elementos antagónicos pero complementarios de esta manera se fusionan.

a.18. Taureau V, marzo 1954¹⁷³

Primera pintura con el formato en proporción 2:1. Esta medida la conservará en cinco pinturas más, hasta *Taureau X*. El doble cuadrado es el punto de partida de cualquier estudio sobre el Modulor.

Vuelve a tomar los elementos de *Taureau III*, más estilizados, cambiando tan sólo la relación entre los cuernos. El que antes era horizontal, visto de perfil, ahora es vertical y visto de frente. El doble cuerno que surgía de la cabeza femenina se ha convertido en una cola, en el pelo recogido de una mujer, con forma de cuerno pero apuntando hacia abajo. El cuerno del toro, hecho de materia dura, pulida, invariable asciende. La masa de pelo humano, amorfa, blanda, variable, desciende. Los ojos, que marcan el final del eje vertical, vuelven a aparecer girados 90° uno respecto del otro.

Esta pintura es la que aparece ilustrando, en la *Oeuvre Complète*, el último escrito de Le Corbusier, *Rien n'est transmissible que la pensée*¹⁷⁴. Aparece colgada junto a la escalera de subida a la cubierta, en el muro situado a la derecha de la puerta de entrada al apartamento. Este muro era el lugar donde Le Corbusier colgaba sus pinturas más queridas y las dejaba allí durante un tiempo, con el objeto de probar hasta qué punto la pintura desarrolla un fenómeno espacial.

a.19. Taureau VI, 1954¹⁷⁵

De formato también 2:1, retoma la composición de los croquis de marzo de 1952 sobre papel negro, pero con los elementos mirando hacia la derecha. Un elemento nuevo se añade: una mano abierta, ocupando el sitio de la boca exenta que flotaba por debajo del pico-nariz. El rostro femenino vuelve a tener rasgos humanos. Un solo rostro, visto de perfil, con los ojos frontales. Dos de los cuatro ojos anteriores ahora se han transformado en manchas de color rojo. Las sinusoides, cuernos o lunas, totalmente superpuestas al rostro, juegan con el perfil de la diosa lunar. En los estudios previos se puede seguir la evolución de los cuernos,

P 54.10 | 1954

Taureau VII

195 | 96



78 .Pintura "Taureau VII" 1954.

P 54.04 | 1954

Taureau VI

195 | 96 | FLC | 176



77 .Pintura "Taureau VI" 1954.

P 54.02 | 1954

Taureau VIII

195 | 97 | FLC | 182



79 .Pintura "Taureau VIII" 1954

cómo se van deformando, superponiendo al rostro y finalmente convirtiéndose en las sinusoides. De nuevo vuelve a escoger colores naturales: tierras, ocre, verde, azul ultramar. Son colores estables, constructivos, que dan unidad. En 1964 realiza una versión en Papier Collé¹⁷⁶

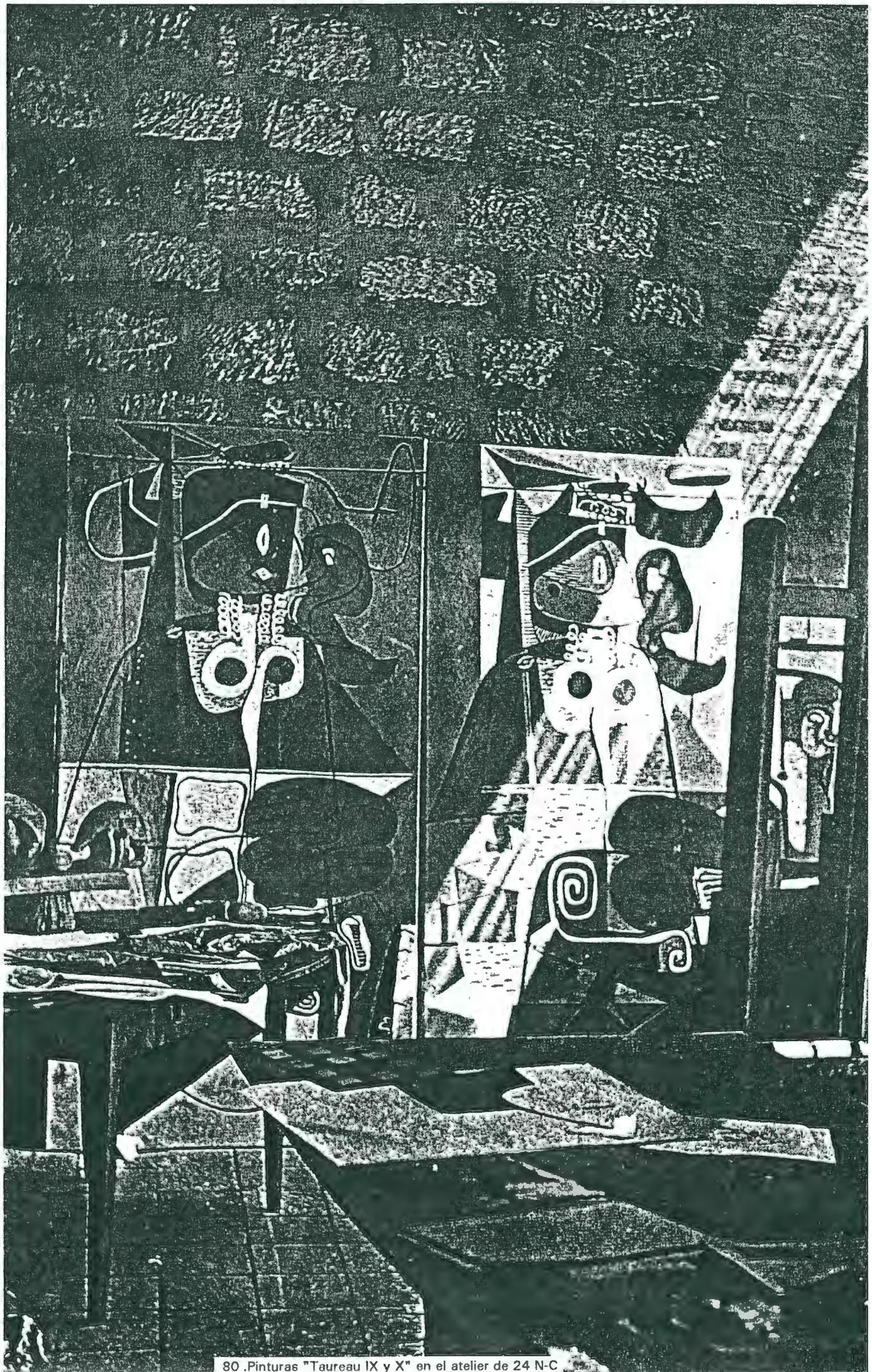
a.20. Taureau VII, Pascua 1954 ¹⁷⁷

Con los mismos elementos que Taureau VI. Variación de posición de la sinusoide, que ha girado especularmente y aparece tangente al rostro femenino. A partir de esta pintura realiza en 1963 *Tareau XIX*, que es la última pintura catalogada.

Utiliza este tema para realizar variaciones en otras técnicas. En 1963 una litografía en color y un esmalte¹⁷⁸. En 1961 como tema de la tercera lámina de la serie de litografía "*Panurge*", titulada "...d'esprit".

a.21. Taureau VIII, 25 abril 1954 ¹⁷⁹

Inscribe a lápiz sobre el marco: *"L'instigateur de ce tableau est la toile 60 fig. Le Corbusier 40 (photo Hervé IV 121 AB) qui provient lui même d'une gouache c.p. issue elle même des tableaux puristes (voir aussi le croquis: photo Hervé I N II 60 (61) Bombay m20/3/52"*. Se está refiriendo al cuadro "*Nature morte à l'écharpe rouge*", de 1940, que proviene de pinturas puristas (no es frecuente ver escrito por el propio Le Corbusier esta denominación de sus primeras pinturas). El croquis de Bombay es el ya comentado en el punto (8). En efecto, esta pintura continua la serie formada por Taureau IV y por tanto contiene los elementos de las tres series de dibujos 'inconscientes' hechos en Chandigarh en marzo de 1952 (puntos 8, 9 y 10). Pocas diferencias lo distinguen de Taureau IV: el cambio al formato 2:1, más estilizado, y la parte superior en la que los dos rostros se oponen por el color utilizado: uno blanco, el otro negro. Un ojo blanco es común a los dos, así como al seno. La cabeza-piedra que se superponía a los rostros ya no se percibe. Tanto en Taureau IV como en Taureau VIII no hay espirales, pero sí una vertical que asciende desde unos manos en la parte inferior. Un pez pintado al comienzo del eje vertical, nos recuerda la posibilidad de que todo está flotando sobre el mar.



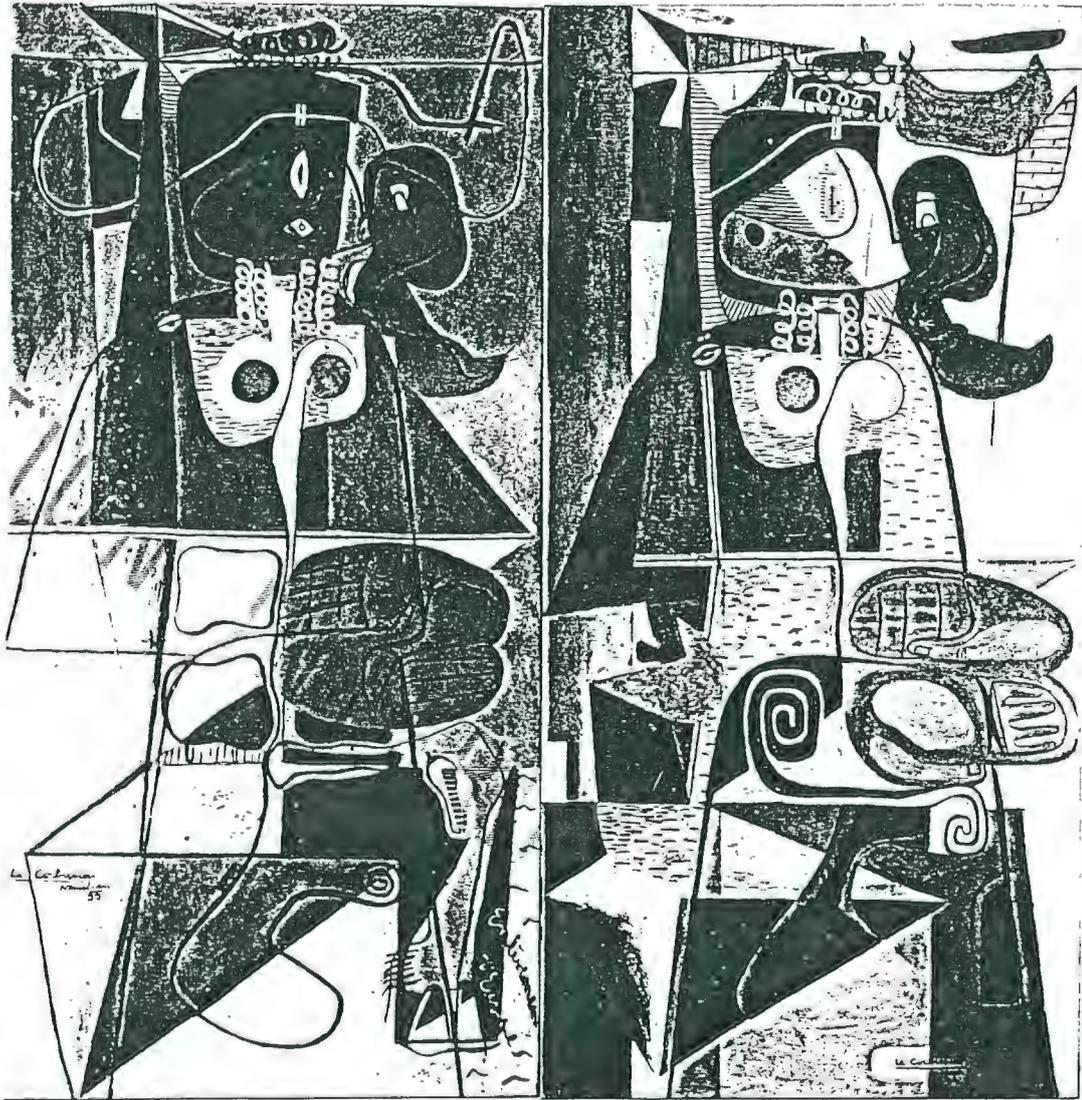
a.22. Taureau IX, Septiembre 54-Enero 55.¹⁸⁰

Pertenece a una nueva serie formada por Taureau IX y Taureau X. Lucien Hervé toma una interesante fotografía en el taller de Le Corbusier, en la que esta pintura está compuesta a la derecha de Taureau X¹⁸¹. Debido a la proporción 2:1 de cada pintura, las dos juntas forman un cuadrado. La línea de horizonte ha descendido, ya no separa las cabezas del cuerpo, sino que pasa por la mitad de la composición, formando dos cuadrados de lado 97 cm. Le Corbusier coloca de una manera 'casual' las obras que tenía en el estudio de manera que las fotografías no son simplemente unos personajes mudos que reproducen una pintura, sino que igual que sucede con estas últimas, nos 'hablan', nos permiten establecer relaciones entre las obras que en aquel momento descansan en el estudio. Sin embargo la relación que surge no es tan casual como en las escenográficas piramidales que monta Picasso cada vez que va a enseñar a sus amigos sus últimas producciones. Cuando Le Corbusier superpone dos telas, coloca una al lado de otra, o aparece una escultura, la relación está ya implícita en la esencia de las propias obras.

Todos los elementos van ganando en autonomía y color, apareciendo elementos nuevos: unos trazados reguladores piramidales superpuestos al Toro, dos manos que se tocan, dos cuernos de color rojo y verde independientes uno del otro. Las sinusoides han desaparecido. Hay un deseo de clarificar la composición desde un punto de vista iconográfico. Los elementos de cada vez son más claros, representados como signos independientes, sin superponerse ni cruzarse, tendencia que se va a acentuar a partir de Taureau XI.

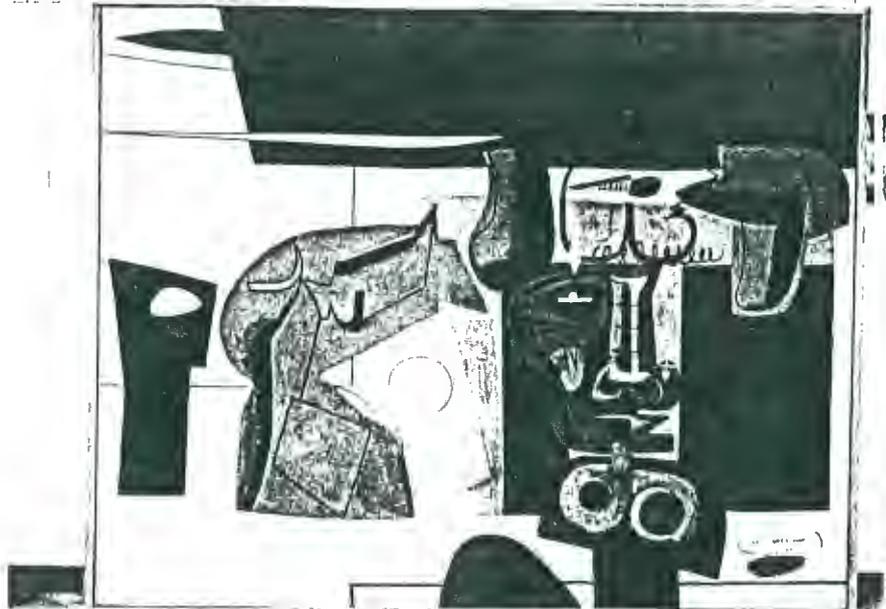
Por primera vez el cuello de la mujer, que pasa de ser una escalera en Taureau I, a unas espirales, haciendo tal vez referencia al laberinto de Cnosos o a las "trenzas" que aparecían en la pintura *"Métamorphose du violon"*, es decir, a las cuerdas del instrumento. En la cultura mediterránea, simboliza algo que sube con dificultad. Vimos en Icône cómo Le Corbusier a menudo utiliza esta forma, que a veces es la evolución de los dedos que se entrecruzan. Sus ojos como ya sucedía en Taureau V, uno horizontal y el otro vertical, marcan el final de la vertical.

En 1964 realiza una litografía¹⁸² en la que sintetiza los elementos que él consideraba esenciales de este tema. El perfil humano-pájaro sobre el que se apoyaba la mujer ha desaparecido. Sólo queda la cabeza de la mujer fusionada con la del toro, como final de las líneas sinusoides que ascienden. Todo ello enmarcado por la doble pirámide reguladora. Otra versión la realiza en un grabado en 1965.¹⁸³



82 Pintura "Taureau X" año nuevo 1955. FLC 164 81 Pintura "Taureau IX" enero 1955. FLC 163

|P| 56.01 1956-55 |Taureau XI |130 |162 |FLC |165|



83 .Pintura "Taureau XI" año nuevo 1956.

b.23. Taureau X, "Enlèvement d'Europe". Año nuevo 1955.¹⁸⁴

La cabeza del toro, negro y completamente independiente del rostro femenino que se le superpone, parece sugerir que el toro se encuentra de espaldas y la mujer cabalga raptada sobre él. Una pata aparece en la esquina inferior derecha, junto a la inscripción "Enlèvement d'Europe". Es la primera referencia a un posible contenido mítico en estas pinturas. A pesar de haber utilizado este Mito en dos acuarelas en 1912,¹⁸⁵ ahora la referencia es mucho más sutil. La figura femenina sería Europa que cabalga sobre el dorso del Toro blanco-Zeus, descendiendo hacia el mar (la gran mancha azul a la izquierda). Sin embargo, las pequeñas diferencias que separan esta pintura de Taureau IX, confirman la autonomía de las formas adoptadas respecto del argumento mitológico que podía servir de punto de partida, pero que en ningún caso condiciona la construcción del cuadro. Taureau X es la última pintura formada por dos cuadrados, con proporción 2:1. Las siguientes con formato horizontal, marcan un cambio de sensibilidad con respecto al tema. Seguirán apareciendo los mismos personajes pero en una relación completamente diferente.

B. PINTURAS DE FORMATO HORIZONTAL.

b.24. Taureau XI, Año nuevo 1956-Navidad 1955.¹⁸⁶

Con esta pintura se produce un cambio importante en la iconografía de la serie. Se pasa al formato apaisado y las figuras se separan, ya no se superponen, mostrando claramente los diferentes protagonistas de la pintura convertidos en signos. Ya no aparece el mariage des lignes, la línea ondulante cuyo principio y fin estaban escondidos y cuyo movimiento formaba complejas figuras. El origen de esta pintura se puede encontrar en el dibujo n° 3543, en el que hay la siguiente inscripción: "d'après Arbalète I/ d'après Odysée/août 55". Se puede entender que el cuadro nace de la metamorfosis de dos anteriores: Arbalète (mitad izquierda) y Odysée (derecha), si bien los elementos de las pinturas originales son difícilmente reconocibles.

Sobre una superficie blanca se colocan tres elementos: a la izquierda el perfil-autorretrato, de color negro, ya conocido por aparecer en color rojo en la página 7 del *Poème de l'angle droit*. A su derecha una figura marrón que puede descender de la guitarra de Arbalète¹⁸⁷, rodeando una luna llena. Ocupando la mitad derecha del cuadro los elementos, ya conocidos, que forman el toro, pero que esta vez se leen independientes: de



84 .Pintura "Taureau XII" febrero 1956.



85 .Pintura "Taureau XIII", mayo 1956

abajo a arriba, los pechos-hocico, la mitad izquierda de la cara de un toro, perfectamente reconocible, el perfil femenino en posición vertical, flanqueado por dos grandes cuernos, a los que se les ha dado volumen. Al fondo un paisaje, el mar y una montaña.

b.25. Taureau XII, Febrero 1956¹⁸⁸

Segundo cuadro apaisado. Ofrece una doble lectura debido a las dos series de elementos que se cruzan formando un ángulo recto. Dos manos que se leen a la izquierda nos dan la clave: una marca el eje vertical, la otra el horizontal. La pintura, por tanto, se puede girar 90°. El eje vertical lo forma el rostro del toro ya conocido por ser el mismo de *Taureau XI*. Más interesante es la figura femenina que esta vez se encuentra en posición horizontal, sobre un eje que divide la composición en dos partes iguales. Ha recuperado, para ello, los croquis 'inconscientes' que desarrolló en Chandigarh en marzo de 1952, en donde aparecía el rostro femenino rodeado por una forma de "proyectil" que formaba el cuerpo del toro. Aquí el rostro, de perfil y mirando hacia arriba (si se ha girado previamente el cuadro 90° en sentido anti-horario), surge de este cuerpo, de color rojo. Rojo también es una luna superpuesta a la mujer, que tiene un cuerno visto de perfil. Si sólo se mira al color rojo, se ve el cuerpo del toro, sus cuernos, y el hocico, amarillo y verde. Si se mira el dibujo, en línea negra, se ve el rostro de la mujer, que surge de un cuerpo que contiene sus pechos.

b.26. Taureau XIII, "Naissance du Minotaure". Mayo 1956, Pentecostés.¹⁸⁹

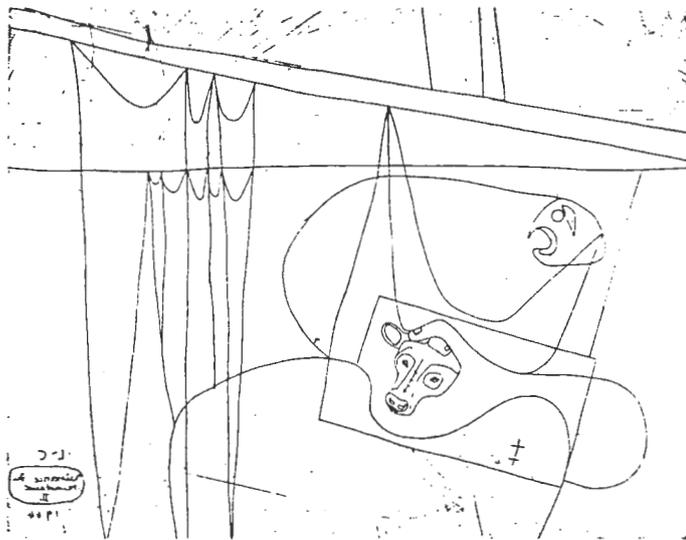
El subtítulo nos da la segunda referencia a un mito mediterráneo. Sin embargo conocer esto no es suficiente. A pesar de estar clasificada como un Toro esta pintura debe estudiarse junto a las que componen la serie *lcône*. Vimos cómo Le Corbusier pinta *lcône 1* en mayo del 55. *lcône 2* en enero del 56 e *lcône 3* en octubre de este mismo año. "*Taureau XIII*" es pintado en mayo del 56 (Pentecostés), por tanto entre el segundo y tercero de la anterior serie. *lcône*, Ivonne representada como una divinidad, es trasladada a la serie "Taureaux" en el papel de Pasifaé, dando a luz al Minotauro. En este cuadro se produce una fusión de las series. Del mismo modo que una figura de un cuadro no tiene sentido extraerla y analizarla separadamente de las demás pues todo el cuadro forma una unidad u cada figura comparte elementos de otra en una multiplicidad significados, este cuadro ya no sabemos si pertenece a una serie u otra. El mismo cuadro puede pertenecer a la vez a diferentes series y adoptar bajo la misma forma diferentes contenidos. Recordemos cómo en la introducción analizábamos el hecho de que varias formas diferentes pueden referirse al

vie que d'une moitié
Et la seconde part vient
à eux et se soude

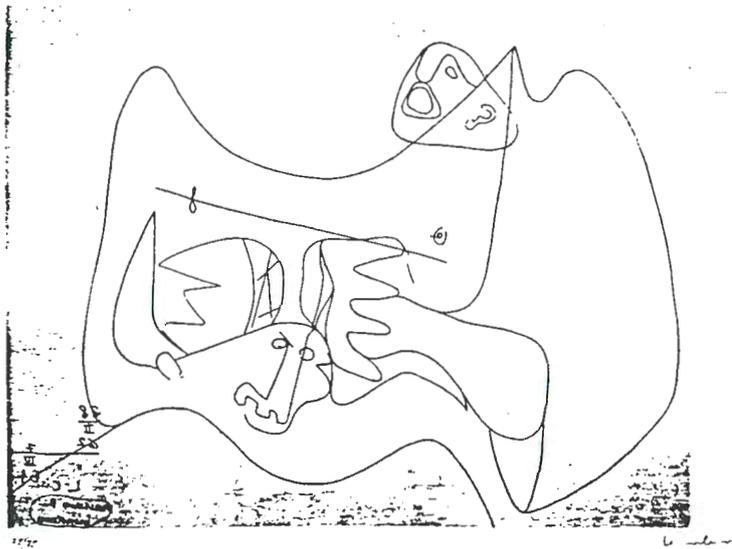


Et bien ou mal leur en prend

86. "Poème de l'angle droit": 99



87. Grabado "Naissance du Minotaure II" 1964



88. Grabado "Naissance du Minotaure" 1962-64

mismo argumento y viceversa, el polimorfismo presente en las figuras y objetos que pueden adoptar formas diferentes.

En el mismo momento que L-C está preparando la pintura "Taureau XIII", del 17 de enero al 11 de febrero de 1956, P. Matisse organiza en New York una exposición bajo el título "*Les Taureaux*". En el catálogo es significativo que L-C incluye el cuadro "*lcône 1*" dentro de esta serie. No es la primera vez que se establece contacto entre *lcône* y un Toro: en 1952, cuando Le Corbusier dibuja en sus sketchbooks el bestiaire, también dibuja a *lcône*. Años antes hemos visto cómo utiliza frecuentemente la "licorne", otra figura mítica femenina. Recordemos a la *Pyréenne*, cómo en Ozón en 1940, se va transformando en un ser con una gran oreja que acaba transformándose en los mismos cuernos que aparecen en los primeros Toros. En 1961, la litografía "*Femme rose*" presenta todos los personajes: Ariadna, Pasifaé y el toro. En el *Centre Le Corbusier*, en Zürich, en la puerta pivotante de salida a la terraza sur, el perfil de una cabeza de toro (sin rasgos) está fusionada con un rostro femenino¹⁹⁰. Su presencia es descrita en las litografías *Unité*, 1953, y en el *Poème de l'Angle Droit*.

En *Taureau XIII*, la figura que llena la pintura es Ivonne. La cabeza se distingue claramente, así como dos grandes brazos, con las manos cruzadas¹⁹¹, los pechos puntiagudos que veíamos en *lcône* y las rodillas. Entre las manos asoma la cabeza del toro. Los pechos no aparecían desde *Taureau IX*. Aquella figura sinusoidal podía leerse en positivo como unos pechos y en negativo como las alas puntiagudas, ("*la tente*") que surgían detrás de *lcône* y a la vez como cuernos-lunas. Ahora se han fusionado las dos lecturas. Incluso unas sinusoides que aparecen en la esquina superior derecha, como una cortina, acaban formando parte del perfil superior de los pechos. Si recordamos que las sinusoides procedían de la evolución de un cuerno del toro, aquí también podremos leer los pechos como cuernos puntiagudos sobre la cabeza del toro que está naciendo¹⁹². Este toro, en realidad el Minotauro, ocupa el lugar que en *lcône 2* ocupaban las manos entrecruzadas. Lo que antes eran unos dedos que formaban una trenza, ahora es la cabeza de la bestia que está naciendo.

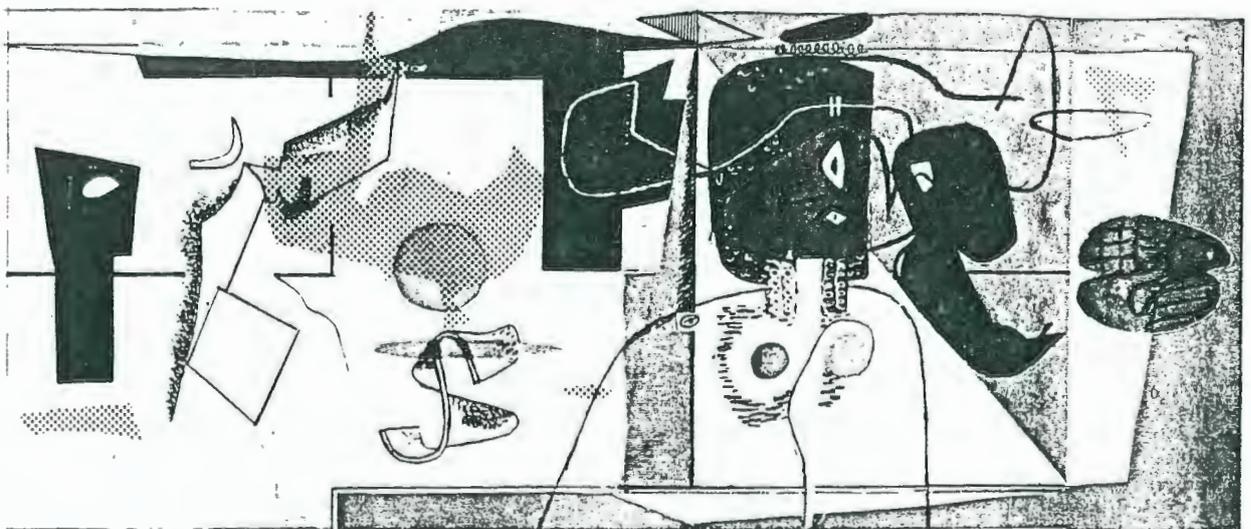
Le Corbusier realiza posteriormente, como era habitual en la década de los sesenta, tres grabados sobre este tema¹⁹³. *Naissance du Minotaure* de 1965¹⁹⁴ es una repetición de la pintura. Sin embargo las otras dos, de 1964¹⁹⁵, ofrecen una interesante síntesis de la misma.

b.27. Taureau XIV. Tapicería " *L' Etrange oiseau et le taureau* ", 1957¹⁹⁶.

Primera de las dos obras que, aunque pertenecen a la serie de "*Taureaux*" no son



89 . "Taureau XIV". Tapicería 1957



90 . "Taureau XIV bis". Estudio para el telón del teatro Bonka Kaikan en Tokio, agosto 1956

pinturas. En el dossier Tate, Le Corbusier la llama "*Taureau XIV*", aunque en ningún momento aparece este nombre como tapicería. En una carta a P. Baudouin, Le Corbusier hace la siguiente descripción: "*Taureau, femme, oiseau, espaces interstellaires et énigmes tissées s'y rencontrent et s'y confondent*".¹⁹⁷

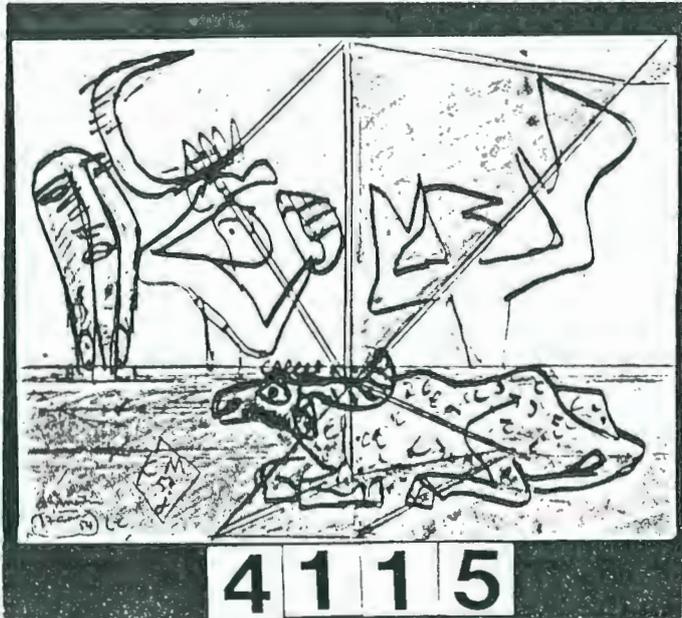
De composición apaisada, contiene los elementos de *Taureau XI* (pero invertidos) más las manos de *Taureau X*. Superpuestos y formando el eje vertical a la izquierda de la composición, la mujer y el toro. La primera, de color blanco, formada por la cara de perfil, pelo, brazo y senos. El toro, marrón, con el rostro ya conocido de las últimas pinturas. Una gruesa línea negra marca el horizonte a la mitad de la pintura (113 cm.) y forma las coordenadas cartesianas junto a la vertical que asciende por el centro del rostro del toro. Un perfil masculino de color rojo, en la mitad de la pintura nos recuerda el típico perfil con que se retrata el propio Le Corbusier. Es "*l'étrange oiseau*", es decir, un cuervo. Realiza una variación de este tapiz en esmalte en 1964.¹⁹⁸

b.27 bis. Taureau XIV bis Telón de escena en el teatro Bonka Kaikan en Tokio, 1956¹⁹⁹

Tapiz de 9.80 x 23.80 es el de mayor tamaño diseñado por Le Corbusier. Dos figuras humanas representadas en la parte inferior dan idea del tamaño del telón. Le Corbusier hizo cuatro proyectos²⁰⁰ que nada tienen que ver con el definitivo. Todos ellos son elaboraciones de versiones ya conocidas, de las que destacan *Je Rêvais* y *La Licorne*. En la composición final los elementos que aparecen ya son conocidos por haber aparecido en obras anteriores: en la mitad derecha está reproducida íntegramente la mitad superior de *Taureau X* por lo que se vuelve a la representación tradicional de la mujer sobre el toro. Las dos manos aparecen a la derecha del telón, marcando una horizontal que recorre todo el telón y lo divide en dos mitades. La mitad izquierda es repetición de la que ya utilizó en *Taureau XI*: su autorretrato, las formas que descendían de *Arbalète*, una montaña de fondo, el sol, unas nubes.

b.28. Taureau XV, 28 enero 1957.²⁰¹

Última pintura de las clasificadas para el dossier Tate y la primera de una nueva serie vertical. Es interesante seguir la evolución de esta pintura desde sus primeros croquis de 1953, hasta las pinturas posteriores, *Taureau XVII* y *Taureau XVIII*, que son una evolución de este tema. En noviembre de 1953 dibuja en un Carnet²⁰² un estudio para la escultura "*L'enfant est là*", ya estudiada como mujer nº 5 en el tema *l'icône*. Tal vez como continuación de este



91 .Dibujo 4115



92 .Pintura "Taureau XV" enero 1957.



93 .Pintura "Taureau XVI" julio 1958.

croquis se producen una serie de metamorfosis.²⁰³ Ivonne se transforma en una figura extraña, sexual, y en lugar de "l'enfant" aparecen dos personajes, uno de los cuales agarra una media luna que ocupa el lugar de unos cuernos sobre la cabeza de la divinidad. En la parte inferior de la composición, la conocida figura del toro-mujer. En la composición final, la pintura está dividida en cuatro cuadrantes, dos cuadrados a la derecha de 81 cm de lado y dos rectángulos a la izquierda de 81x49 cm. Vuelven a aparecer las coordenadas cartesianas. Una vertical formada por dos pirámides invertidas que se tocan por su vértice (aparecían sin invertir en Taureau IX y Taureau X) y la horizontal, línea de horizonte del paisaje, que separa las nuevas figuras en la parte superior, del toro. En la parte superior, sólo se ha conservado uno de los dos personajes que aparecían en los croquis (el de la derecha), de color verde y con los brazos en alto. A su izquierda la figura alargada que originalmente era Ivonne, de color rojo y con una media luna-cuerno superpuesta. En la parte inferior el perfil reconocible del toro, con el rostro femenino superpuesto, por encima de las dos espirales- ojos o pechos, de color verde y rojo.

Un dibujo de 1956 aparecido en *Entre-Deux*²⁰⁴, representa la misma escena pero con un buey, como los que dibujaba en sus viajes a la India, en la parte inferior. El texto que lo acompaña dice:

*"Ceci pourrai exprimer l'Eveil de l'asie
venus de lieux différents, divers
éléments*

*fétiches de pierre
guérries de cuivre
Un buffle meurt
de vieillesse
tranquillement
devant la maison.*

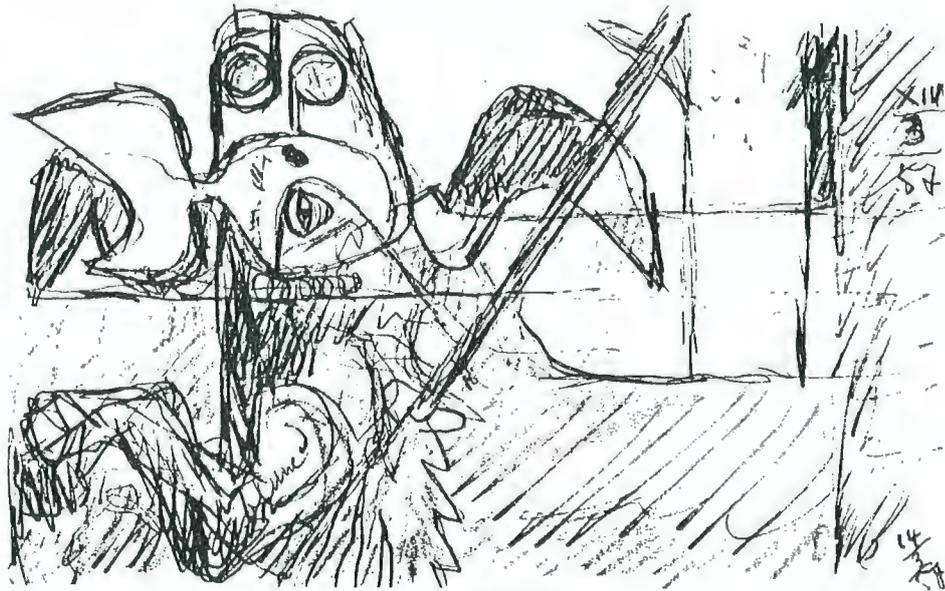
*Dans ma chambre, un soir, à Chandigarh
j'ai fait une grande gouache de
tout cela*

*L'ai donné à Pierre Jeanneret
disant:*

*A l'heure d'un confortable
art abstrait universellement pratiqué,
ne m'en veux pas? de loin, les
présentiments viennent..."*

La escena la componen por tanto tres personajes de Chandigarh, de los que realiza un gouache: fetiches de piedra, guerreros de cobre y un buey muerto de vejez. Le Corbusier pinta la escena de una manera figurativa, como era habitual. Es consciente que esta manera de pintar no es aceptada y no se le reconoce como pintor. El sin embargo, sigue criticando

847
ou vert? // XIII // 3 // 57 // blanc //
14 // 3 // 1 //



94 .Croquis 14 marzo 1957



95 .Pintura "Taureau XVII" septiembre 1958.

el arte abstracto²⁰⁵.

C. PINTURAS DE FORMATO VERTICAL

c.29. Taureau XVI, 14 julio 1958²⁰⁶

Vuelve a ser una composición vertical, con los mismos elementos que los primeros toros, pero más geometrizados. Son los signos que aparecerán en diferentes lugares de Chandigarh: las nubes, la mano abierta, el pájaro "bansi".²⁰⁷ En 1965, Le Corbusier quería hacer una tapicería y un grabado basados en este cuadro²⁰⁸.

c.30. Taureau XVII, Septiembre 1958²⁰⁹

Si se gira *Taureau XV* 180⁰ tendremos esta pintura. Sin embargo es necesario revisar los croquis realizados en marzo de 1957²¹⁰, para entender lo que a pasado. Le Corbusier gira *Taureau XV* y realiza unos croquis, pinta un toro acostado. El toro que yacía en la anterior pintura había muerto de vejez. En uno de los dibujos preparatorios de la litografía²¹¹ aparece este toro atravesado por los trazados reguladores que cruzan en diagonal la pintura. Tal vez es uno de los trazados el que se convierte en una lanza que hiere mortalmente al nuevo toro. En la pintura definitiva, por tanto tenemos dos partes, separadas por la línea de horizonte. La superior, con la cabeza del toro. La inferior, una vez más, con los colores rojo y amarillo. Amarillo tal vez de la arena. Rojo, de la sangre del toro herido. Dos patas del toro, una hacia arriba, la otra doblada hacia abajo, indican que el animal ha caído, que agoniza. Tal vez Le Corbusier, presintiendo que está llegando al final de la serie, mata al Toro, igual que sucede en una corrida o en el mito del Minotauro. En 1963 realiza una litografía en color sobre esta pintura.

c.31. Taureau XVIII, Septiembre 1959²¹²

Ultimo cuadro numerado de la serie. Repite la composición y las figuras de *Taureau XV*, pero eliminando los personajes que aparecían en la parte superior, pintando en su lugar tan sólo unos ojos, y experimentando con una nueva combinación de colores, de la que destaca el naranja, color muy poco utilizado hasta el momento. En 1963 realiza un collage²¹³ sobre este tema.



P 159.02 1959

Taureau XVIII

182 130

96 .Pintura "Taureau XVIII" septiembre 1959



P 163.1

1963

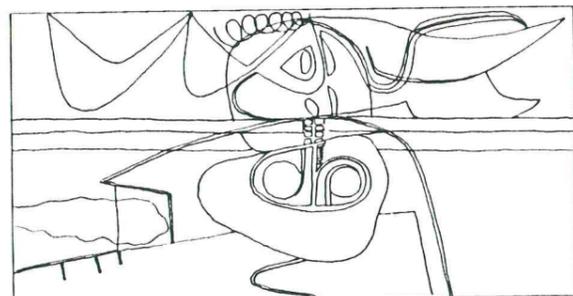
TAUREAU XIX

FLC 258

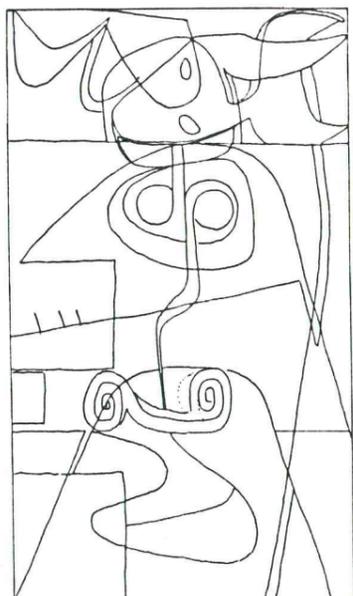
97 .Pintura "Taureau XIX" julio 1963.

c.32. Taureau XIX.²¹⁴

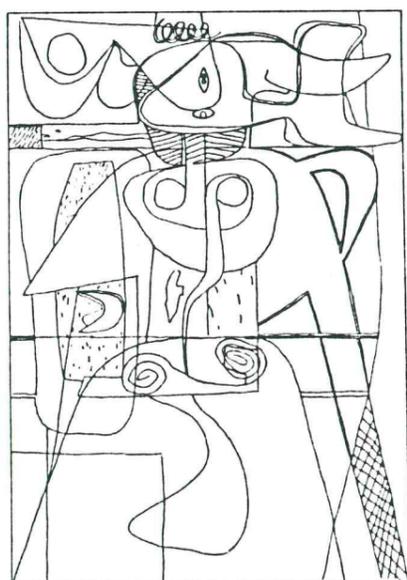
Pintura no numerada sobre la tela, pero sí en el inventario que hizo en su agenda personal. Realizada al cabo de cuatro años de pintar Taureau XVIII, es la última pintura al óleo catalogada en la Fundación. En realidad es una variación del tema Taureau VII. Sin embargo presenta diferencias significativas: aparece una mano en la parte inferior, que pertenece a un brazo que antes era la cola-pata del toro. Lo que antes era el perfil de un pájaro, ahora es mucho más humano, con dos pechos y un ojo pequeño. En general todas las figuras se leen más claramente. la mujer, el toro, el pájaro.



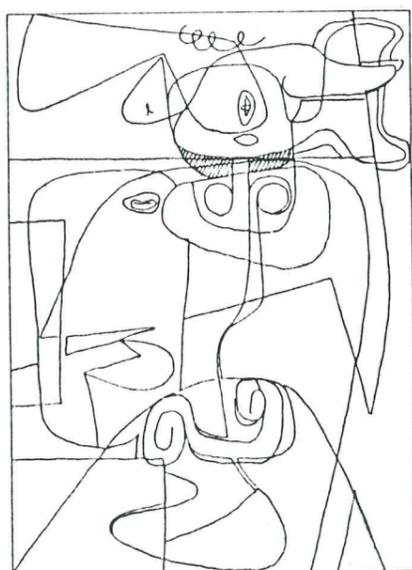
52.02 | 1952 | Taureau I (Horizontal)



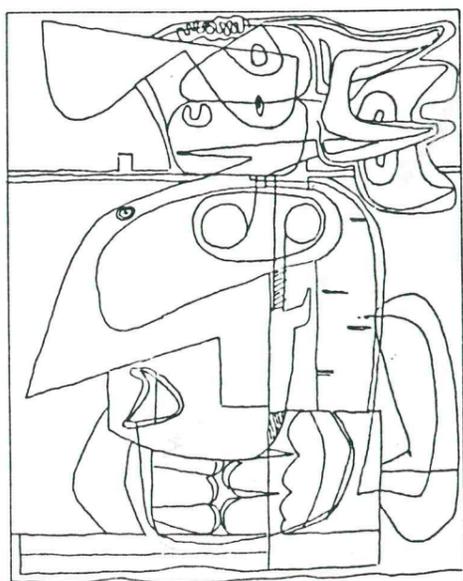
52.08 | 1952 | Taureau I (Vertical)



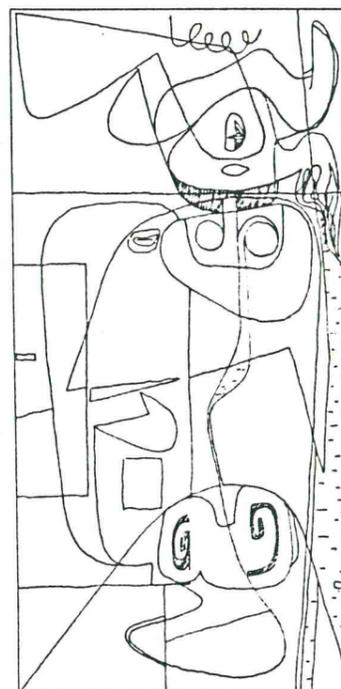
53.01 | 1953-28 | Taureau II



53.06 | 1953 | Taureau III



53.08 | 1953 | Taureau IV (Androuet)



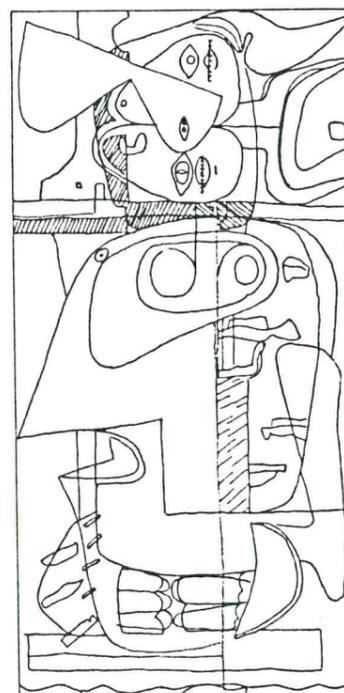
54.01 | 1954 | Taureau V



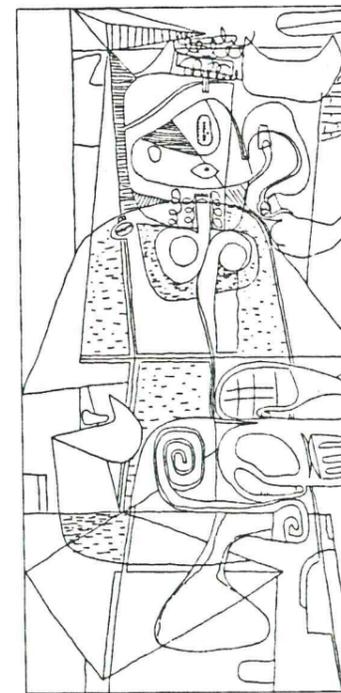
54.04 | 1954 | Taureau VI



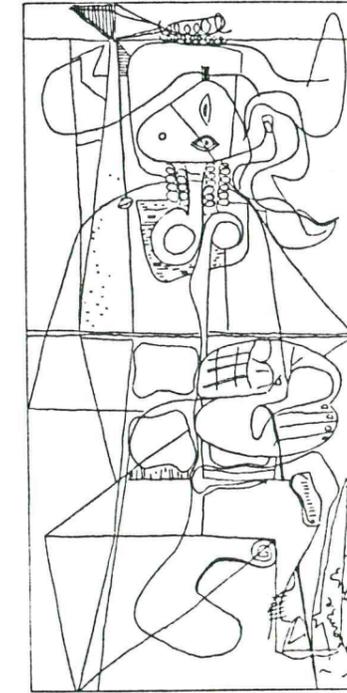
54.10 | 1954 | Taureau VII



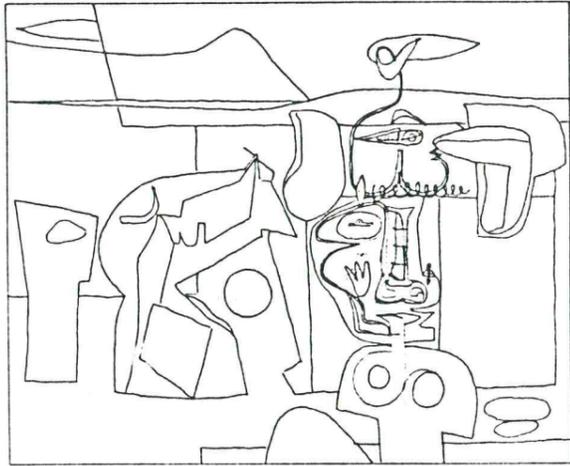
54.02 | 1954 | Taureau VIII



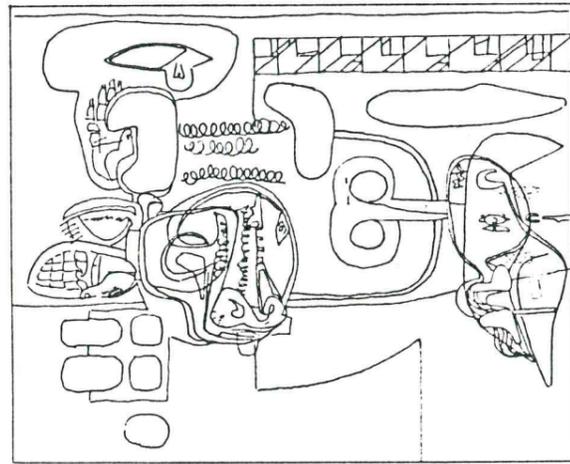
54.03 | 1954-55 | Taureau IX



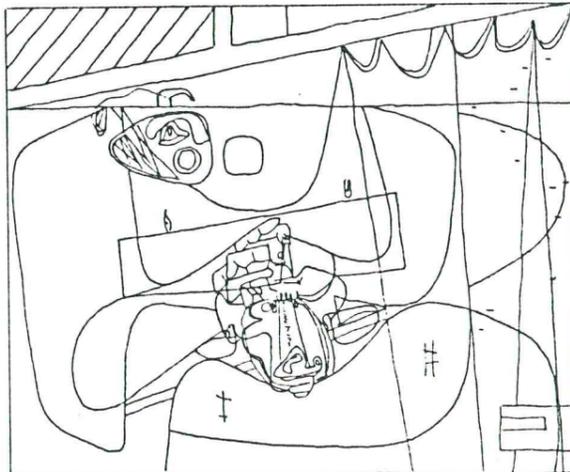
55.02 | 1955 | Taureau X



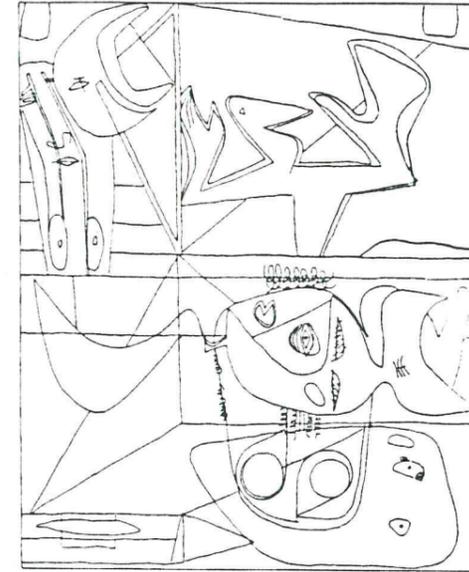
56.01 | 1956-55 | Taureau XI



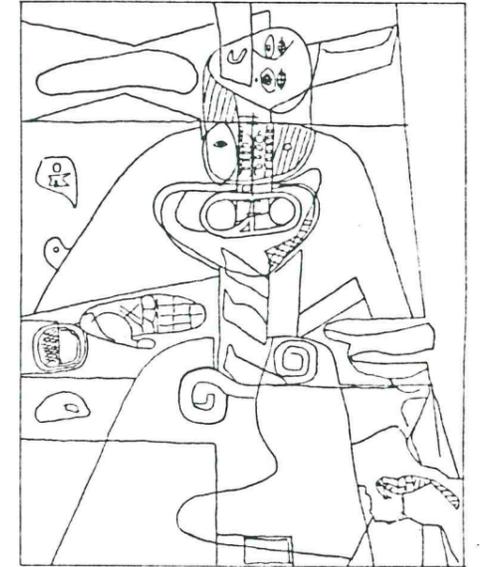
56.05 | 1956 | Taureau XII



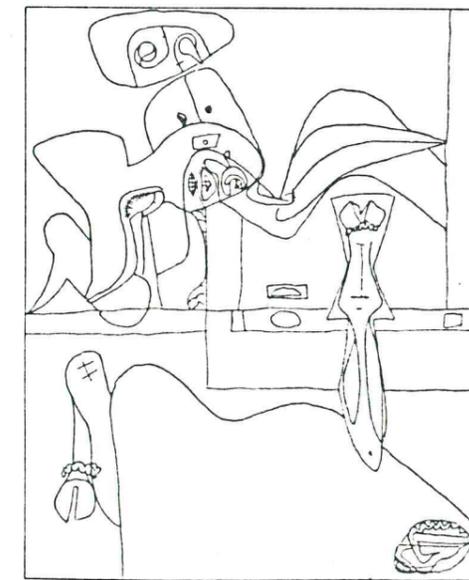
56.03 | 1956 | Taureau XIII



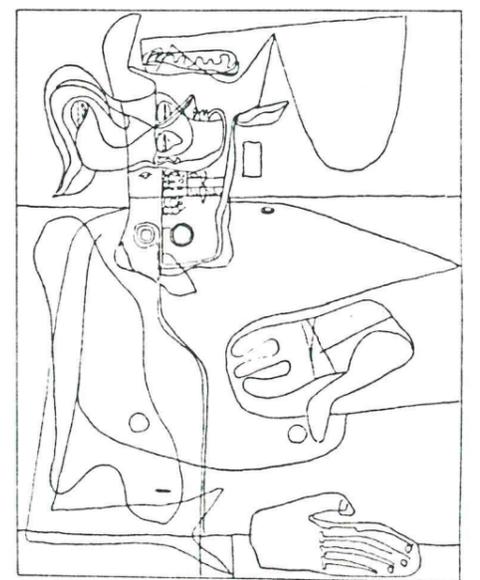
57.02 | 1957 | Taureau XV



58.01 | 1958 | Taureau XVI



58.02 | 1958 | Taureau XVII



63.1 | 1963 | Taureau XIX

EXPOSICIONES 1948-1964

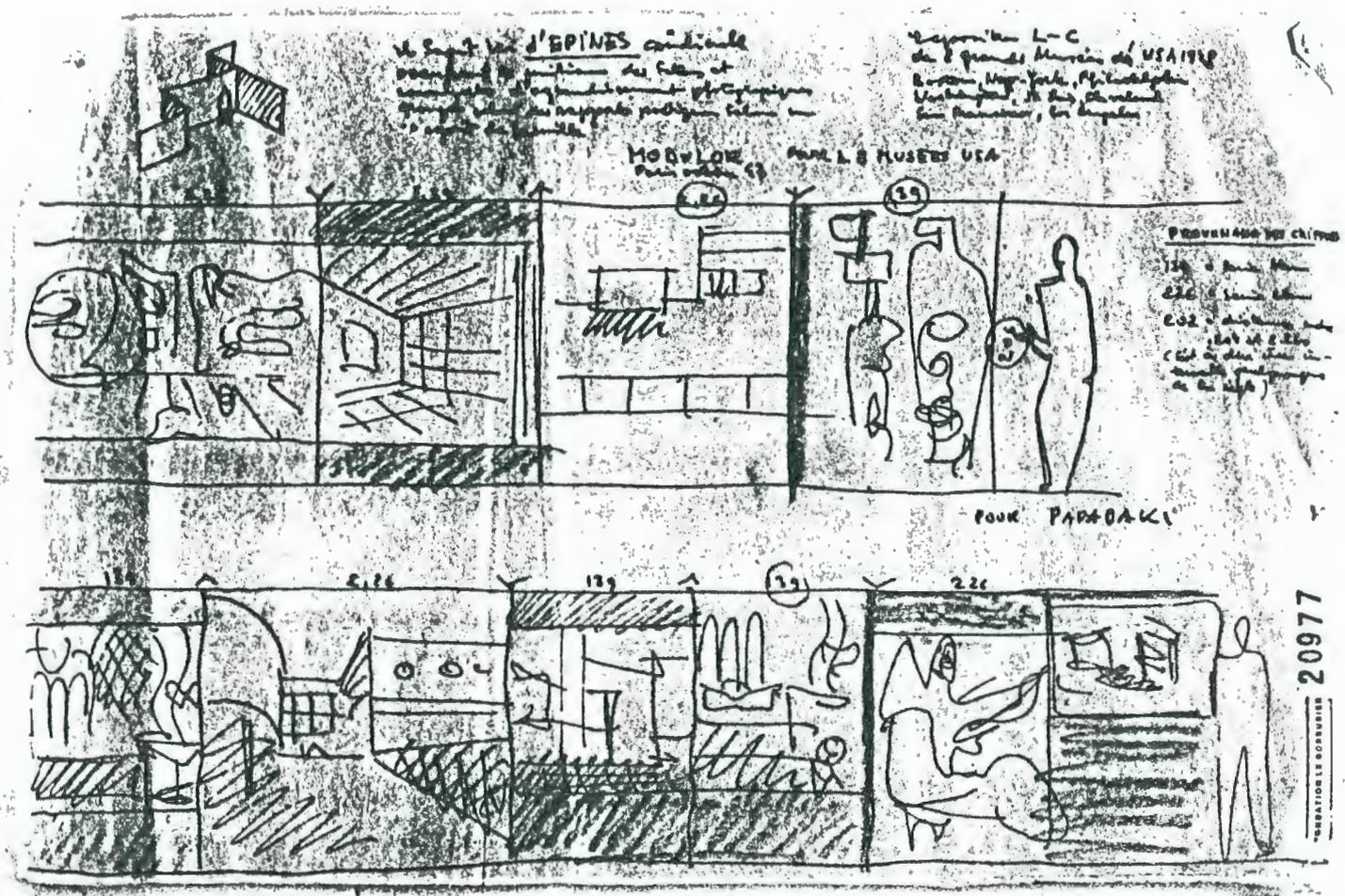
En una carta a Alfred Roth¹, el 7 de mayo de 1955, Le Corbusier escribe:

" Personne n'a voulu faire confiance à ma peinture, qui est la clef même de toute mon existence. Je ne comprends pas que, dans de telles conditions, l'on tienne tellement à exposer mon travail".

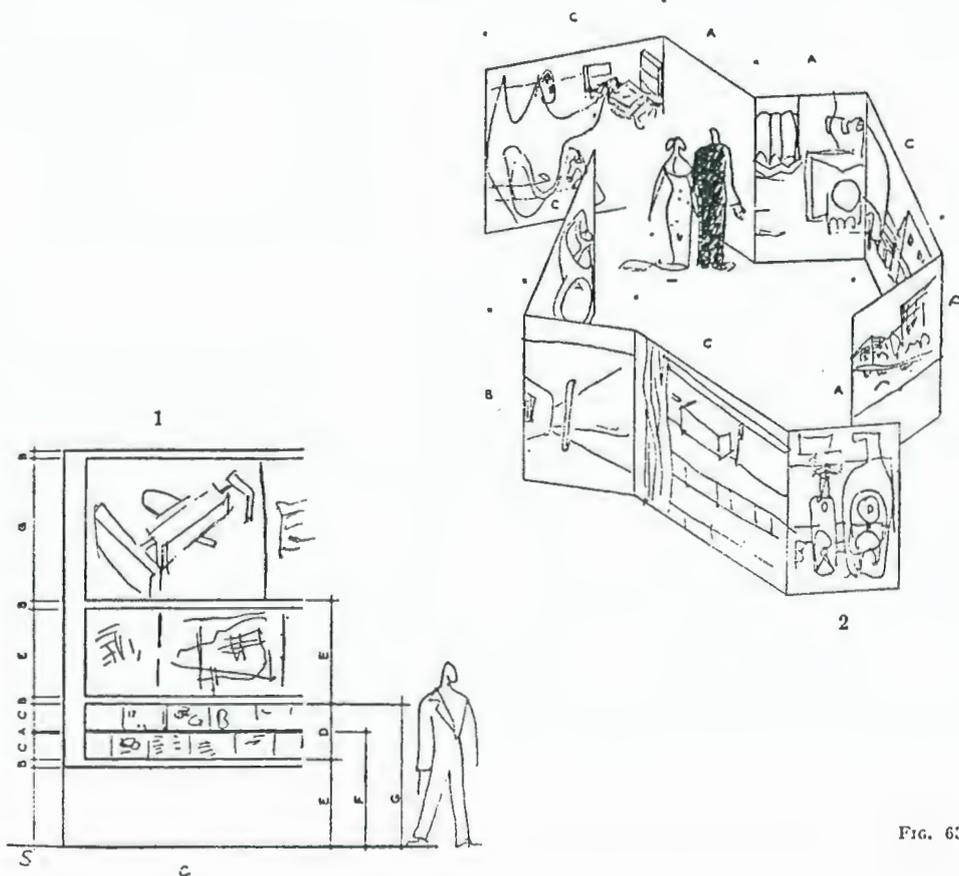
Una vez finalizada la Guerra, las solicitudes para exponer la obra de Le Corbusier se multiplican. Sin embargo, él rechaza organizarlas:

"J'ai n'ai jamais, de ma vie, organisé des expositions sauf deux ou trois manifestations très bien organisées. J'ai toujours refusé des expositions fragmentaires et localisées...Je regrette vivement de ne pas pouvoir accepter de faire une exposition fragmentaire. C'est complètement en dehors de mon programme. Je ne vends pas ma peinture." ²

Tan sólo acepta aquellas exposiciones que pretenden explicar la globalidad de su obra plástica: pintura, escultura, arquitectura, a través de una amplia difusión: tales fueron las exposiciones itinerantes americana 1948-56, europea o "des capitals" 1957-60, las dos retrospectivas del Musée National d'Art Moderne de Paris 1953 y 1962 y la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon en 1956. Recordemos los treinta años de silencio, de 1923 a 1953, en los que Le Corbusier ha mantenido en secreto su investigación plástica. La exposición de París de 1953 supone la vuelta a la actividad pública como pintor. Se muestra el esfuerzo pictórico de treinta y cinco años junto a la obra arquitectónica y escultórica, intentado demostrar que bajo el fenómeno de la "Synthèse des Arts" el 'acontecimiento plástico se realiza en una forma única al servicio de la poesía'. El número especial de la revista *Architecture d'Aujourd'hui* de 1948, es la única ocasión en que Le Corbusier había mostrado claramente relaciones entre su arquitectura, pintura y escultura. Nunca quiso explicar directamente una pintura, pues es la propia obra la que 'habla', imposible de reproducir por tanto por otros medios. Sin embargo llegó un momento en que una obra aislada no tenía sentido y no se podía entender si no era en el contexto de su creación. A partir de 1953 las exposiciones se convertirán en vehículos de excepción para entender en qué consiste esta síntesis en la que se ha convertido su obra plástica. Serán el único medio de poder estudiar la relación entre las tres manifestaciones en este último período según el pensamiento del propio Le Corbusier, por lo que se convierten en documentos importantísimos que es preciso volver a recuperar.



1. Estudio para exposición 8 museos USA según Modulo, Paris octubre 1947.

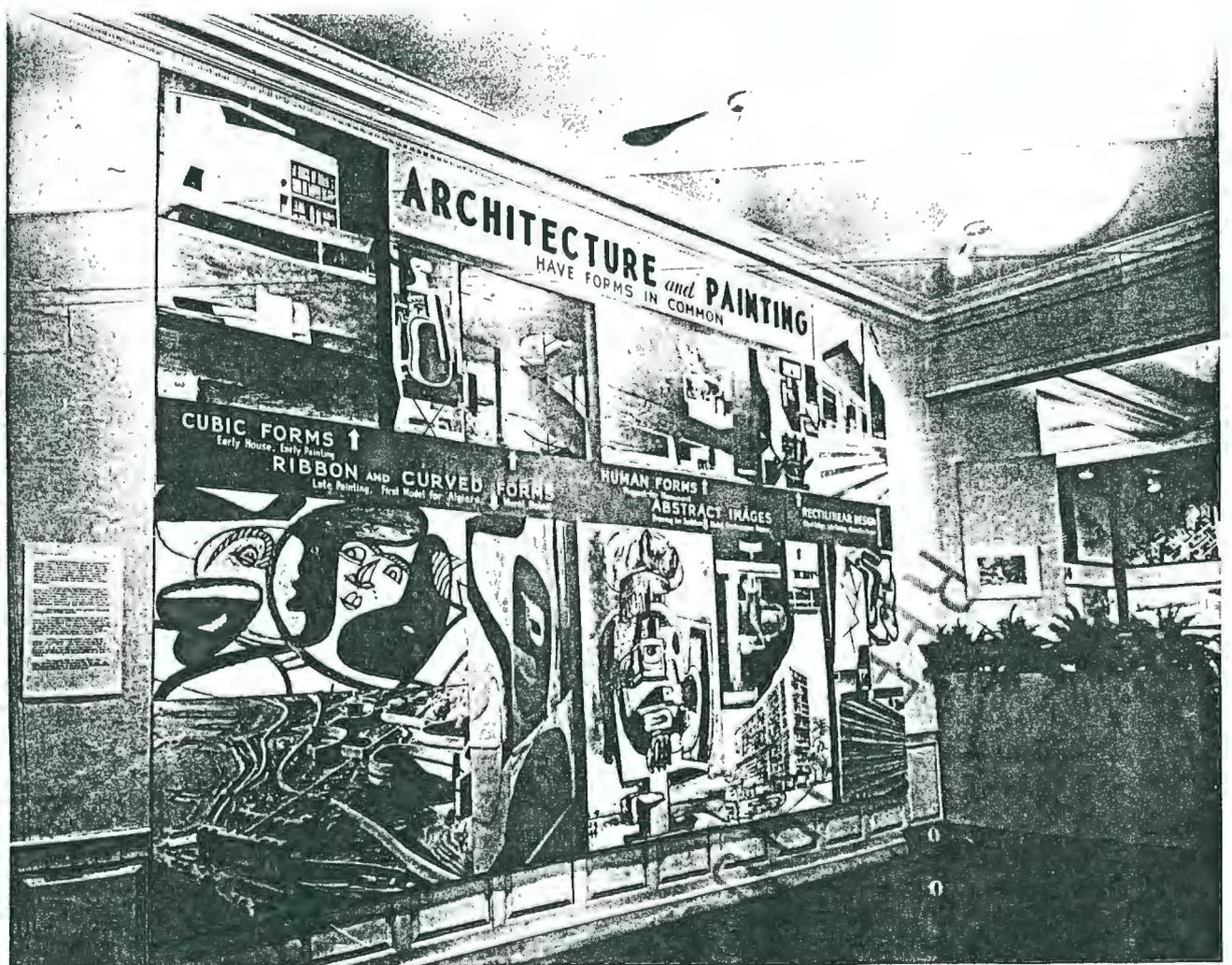


2. Estudio "Epines" para exposición 8 museos USA

Antes de pasar a la exposición de París de 1953, veremos unas ideas formuladas en el Modulator con ocasión de una exposición itinerante por Estados Unidos y que son el embrión de las que desarrollará a partir de 1953 en el resto de las exposiciones. Cuando finaliza la Guerra, con frecuencia la totalidad o parte del material se aprovecha para montar nuevas exposiciones. Preocupado por el reciclaje de este material, para la Exposición Itinerante por Estados Unidos en 1948, idea un sistema móvil que aparece explicado en el primer volumen del Modulator. En este caso Le Corbusier no diseña ninguna exposición pero sí el sistema reutilizable para exponer. Además realiza una cuidada selección del material, como demuestran los numerosos dibujos preparatorios antes de cada envío. Le Corbusier, obsesionado en esta época por la "Synthèse des Arts, sólo encuentra sentido a exponer su material si ello se realiza según una agrupación que explique una "*Sequence Symphonique des Arts Majeurs...montrant la notion symphonique de l'architecte complet et inventif travaillant totalement ou = totalement mobilisé.*"³.

Debido a la mala agrupación del material en las exposiciones organizadas por los museos americanos, en 1953 decide no sólo diseñar los paneles y seleccionar el material a exponer, sino además su colocación. Dibuja cada pintura y cada fotografía de arquitectura seleccionada, sus dimensiones (siempre según el modulator) y la disposición en el tablero. Es en este momento, en el *Musée d'Art Moderne de Paris*,⁴ cuando se expone al público por primera vez esta *Sequence Symphonique des Arts Majeurs*. Además crea un espacio apropiado para sus pinturas dentro de la gran sala del museo, lo que le vale numerosas críticas. De esta manera se establece una interacción entre el espacio arquitectónico, el espectador que realiza su *promenade* por el laberinto de paneles creado por Le Corbusier, y la obra plástica: pintura, hasta entonces una elaboración experimental, escultura y arquitectura. El efecto es similar al producido por una pintura mural, pero a la inversa, es el espacio el que se diseña para aquellas pinturas.

En 1962 crea para Barcelona un nuevo tipo de exposición, sin originales, con reproducciones fotográficas de la totalidad o fragmentos de pinturas, a veces de una escala desmesurada. El material también se utiliza para la inauguración del Visual Arts Center, en 1963. La intención es mostrar lo que ha ocultado hasta entonces, la parte más plástica y creativa de su obra. Esta evolución de las fotografías expuestas es paralela a lo que sucede en pintura, donde el aumento del tamaño de las telas es progresivo, desde los pequeños formatos utilizados durante la guerra hasta las grandes telas de toros que superan los dos metros. En arquitectura este cambio de escala de los proyectos es evidente tanto en la planificación como en el urbanismo de Chandigarh. En 1964 en La Chaux de Fonds vuelve a emplear este material, creando una sorprendente exposición en un espacio laberíntico



3 .Exposición Institute of Contemporary Art. Boston marzo 1948

completamente absorbido por la monumentalidad de las ampliaciones fotográficas en blanco y negro. De nuevo es un retorno al origen, a la impresión de monumentalidad que le produjo la monocromía de la Acrópolis.

1. EXPOSICION ITINERANTE USA 1948-56.

La exposición Itinerante *Le Corbusier* organizada por el *Institute of Contemporary Arts* de Boston, circula por los Estados Unidos de 1948 a 1950. El 25 de mayo de 1950, abandona Boston con destino a Sao Paulo. En 1952 se decidió que viniera a Europa: Berlín, Munich, Viena, Milan, Belgrado, Estocolmo, Amsterdam.⁵

Cuando se solicita a Le Corbusier material para realizar una exposición itinerante por ocho museos de los Estados Unidos, diseña dos sistemas de soportes: unas "épinés", paneles plegables de 206 cms. de altura *"occupant le milieu des salles et recouvertes d'agrandissements photographiques groupés selon des rapports poétiques, selon un "esprit de famille"*⁶ y un muro de demostración. En *Modulor I* explica en qué consisten estos sistemas⁷:

"Exposition d'architecture, peinture et urbanisme. Documentation composée de feuilles imprimées extraites de "l'oeuvre complète de LC" (aux éditions Erlenbach, Zürich) format "à l'italienne" 29x23; d'agrandissements photographiques de dimensions diverses; enfin de tableaux réels. Le nombre des salles n'est pas déterminé, variant d'un musée à l'autre. Par contre, on peut prévoir pour chaque salle un "mur de démonstration" rassemblant des documents de tailles différents; et au milieu de la pièce, un jeu d'épinés (ou paravent), revêtues d'agrandissements photographiques sur les deux faces.

a) Le mur de démonstration: (1)

C= 26,5 - S.r., espace pour les feuillets imprimés et petits documents.

E= 86 - S.b., hauteur de cimaise; hauteur de la série moyenne des documents.

F= 113 - S.r., axe de la documentation des imprimés.

G = 140 - S.b., hauteur des grands documents.

Par ailleurs, en groupant les cotes, on retrouve confirmation de la "Triade" et de la "dualité" des séries du "Modulor".

$E+D+E (86+53.5+86) = 226$ (l'homme -le-bras-levé).

$G+E+G (140+86+140) = 366$ (deux fois l'homme debout).

Cette dernière constatation n'est faite que pour flatter le goût de maintenir en toutes choses l'échelle humaine.

b) Les épinés ou paravents: (2)

B= 206 qui est une dimension flottante ne constituant pas barrière à l'espace.

On l'a choisie délibérément hors du "Modulor", se référant à l'expérience qui vous dit: la hauteur 226 barrerait l'espace.

C=226 - S.r.

A=140 - S.b.



4. Exposición Institute of Contemporary Art. Boston marzo 1948

1.1. Exposición Itinerante. Dossier J. Plaut

Le Corbusier escribe una carta a James Plaut, director del Institute of Modern Art, en Boston, el 1º de noviembre de 1947⁸. Explica cómo ha escogido el tema de la exposición: "*J'ai renoncé à toute apparence technique et j'ai cherché et trouvé le moyen de montrer aux visiteurs exclusivement la fleur et le fruit de mon travail et ceci sous la forme fortement visualisée, attractive, stimulante, diversifiée*". La exposición resultará de "*une diversité indiscutable et, je crois, avec une force de persuasion qui n'a pas encore manifesté de cette manière dans une exposition où interviennent l'architecture et l'urbanisme*". Le envía un cuaderno de 65 páginas con los estudios realizados para la exposición.⁹ El programa se divide en 8 capítulos:¹⁰

1-16 cuadros al óleo

2-30 gouaches

3-"épines" (familias).

"La manifestation la plus sensorielle sera celle des "EPINES" ou "FAMILLES" (26 "FAMILLES").

Ampliaciones fotográficas de obras de pintura, urbanismo, arquitectura, son pegadas a estos paneles. Las EPINES están normalizadas según el Modulor, pueden ser cambiadas según las salas y pueden recibir sobre una cara una, dos o incluso tres FAMILLES, lo que hace para una EPINE un total de 2, 4, 6 FAMILLES a voluntad, según el propio gusto del organizador del museo.

4-muros de demostración (MUROS)

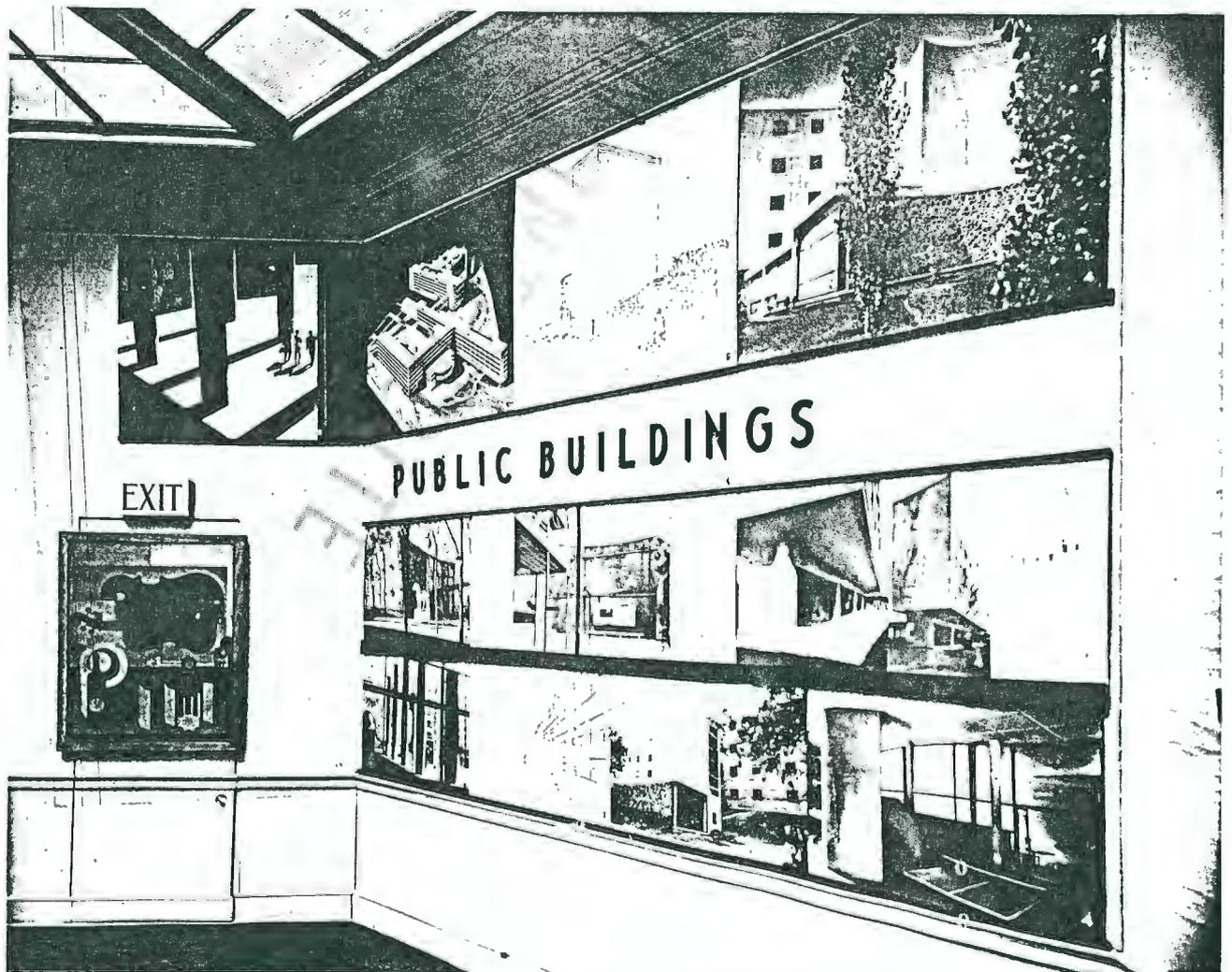
Son previstos 12 muros. El Modulor proporciona las dimensiones. El método es el siguiente: los 4 volúmenes de las Oeuvres Complètes proporcionan 2 paneles inferiores A y A'. Los paneles intermedios B (ampliaciones de 86 cm de altura y los paneles superiores C (ampliaciones de 140 cm de altura) también son ejecutados a partir de las páginas de la Oeuvre Complète. La trama de los clichés confiere un carácter y un aspecto particular a estas dimensiones. Sobre la horizontal las bandas A', B y C podrán, dada la ocasión, ser compensadas por papeles de color: marrón, gris, azul, verde o rojo de anchura variable de manera que componga el panel de una manera armónica. Finalmente, Le Corbusier realiza un estudio preparatorio para 15 muros¹¹

5-marcos especiales.¹²

Programa para los 10 marcos especiales. en los que se expondrían dibujos originales cuya disposición dentro de un marco debía de estar hecha de manera que diera armonía y unidad al conjunto.

6-una vitrina con libros

7-una sala: nacimiento de la ONU



5 .Exposición Institute of Contemporary Art. Boston marzo 1948

8-las esculturas (en vivo o en fotos)

Le Corbusier piensa en no enviar esculturas, sino "fotografías excelentes tomadas con la luz adecuada. Esta demostración podrá estar acompañada del MARCO n° 9 (escultura policromada d'Ozon 1940, etc., etc...), que contiene una quincena o una veintena de maquetas pintadas de esculturas que explicarán bien las investigaciones seguidas".

1.2. Exposición Institute of Contemporary Art. Boston, marzo 1948.

A partir de este momento Le Corbusier ya no interviene más. The Institute of Contemporary Art de Boston es el museo que realiza la primera de las exposiciones programadas. F. S. Wight selecciona de nuevo el material que se le envía y no sigue el orden indicado por Le Corbusier en la realización de los muros.¹³ Al no controlar Le Corbusier exactamente la composición de los paneles, se establecen relaciones a partir de analogías excesivamente formales y el resultado es superficial. En el panel que titulan "*Architecture and painting, have forms in common*", aparecen diferentes relaciones:

-*CUBIC FORMS, early house, early painting*: maqueta de la maison Citrohan encima de La Cheminée, 1918.

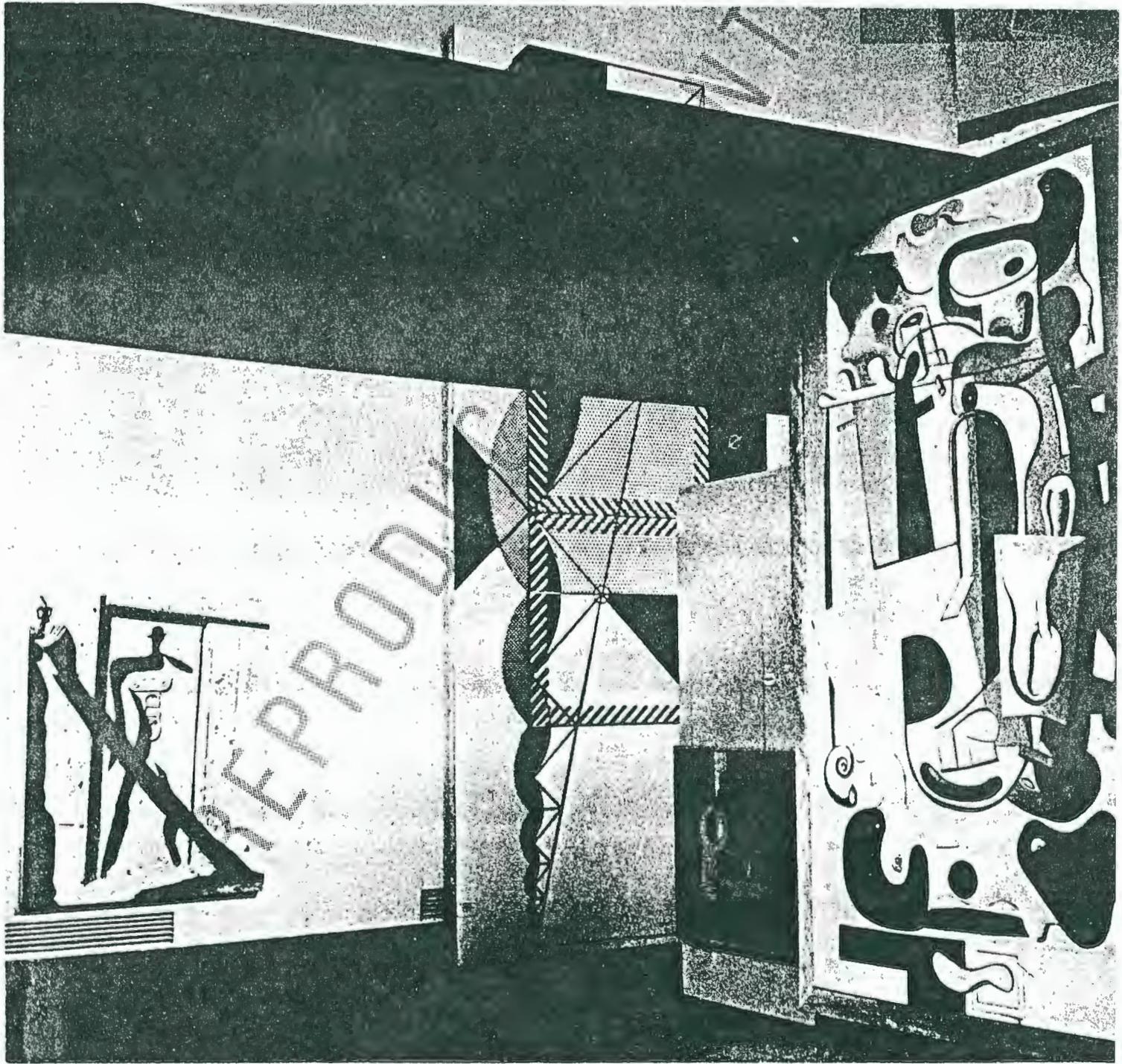
-*RIBBON AND CURVED FORMS, late painting, first model for Algiers, mural detail*: cuadro *Composition, violon, os et St. Sulpice*, 1930, a la izquierda de la escalera de caracol de la villa Savoie; *Figures (2 femmes en buste)*, 1947, encima de la maqueta del plan Obús y a la izquierda de un fragmento de la pintura mural de Vezelay.

-*ABSTRACT IMAGES, drawing for sculpture*: Ubu (Totem), 1944, a la izquierda de la maqueta del Centrosoyuz.

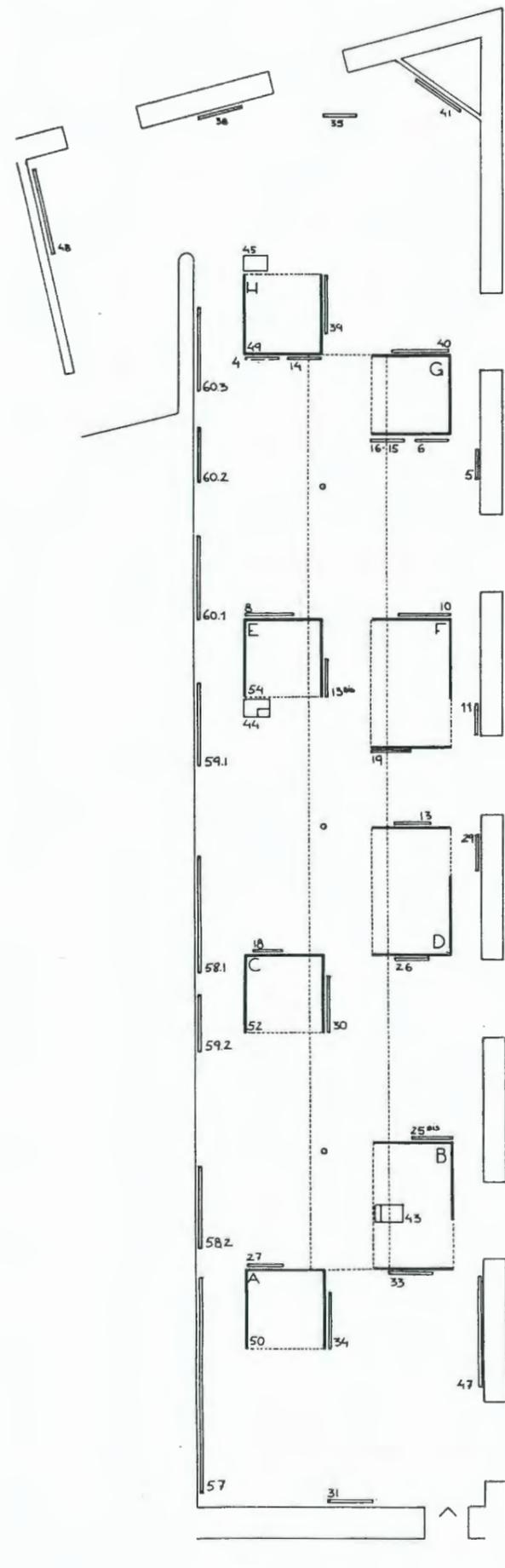
-*RECTILINEAR DESIGN*: Ligne de la Main, 1930, se coloca a la izquierda de la entrada al edificio de la Armée de Salut.

Aparecen pinturas originales en salas de arquitectura, como Public buildings, en la que el cuadro *Bateau, Femme, Cordage*, 1932, se coloca junto al proyecto del Palacio de los Soviets y el cuadro *Nature Morte au violon*, 1920 junto al pabellon des Temps Nouveaux.

En 1956, en una carta a René Jullian¹⁴ escribe: "*Je proposerais d'abandonner les panneaux photographiques de l'Exposition de Boston, 1948 (liste annexe à votre lettre du 18 février) qui sont en caisse à Zurich actuellement=sans goût*". Tal vez lo más significativo del resultado de esta exposición es el libro publicado como catálogo, no traducido a ningún otro idioma: *New World of Space*¹⁵. Sin apenas difusión en Europa, es uno de los raros ejemplos en que muestra el trabajo pictórico de Le Corbusier íntimamente relacionado con su arquitectura



6 .Exposición Musée National d'Art Moderne, Paris noviembre 1953 - enero 1954



MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS 1953

PINTURA

1. La Cheminée, 1918
2. Le bol, 1919
3. Nature Morte à l'oeuf, 1919
4. Guitare clair de lune, 1920
5. Guitare verticale (première version), 1920
6. Violon et boîte à violon (rouge), 1920
7. La bouteille de vin orange, 1922
8. Grande Nature Morte "Indépendants 1922"
9. Nature Morte "Effort Moderne", 1923
10. Nature Morte aux nombreux objets, 1923
11. Violon, verres et bouteilles, 1923
12. Deux bouteilles, 1926
13. La femme au guéridon et au fer à cheval, 1928
- 13.^{bis} Verres et bouteilles avec vermillon¹, 1928
14. Composition avec une poire, 1929
15. Composition avec la lune, 1929
16. Nature Morte avec cafetière et silex, 1929
17. Le masque et la pigne de pin, 1930
18. La lanterne et le petit haricot, 1930
19. Saint Sulpice, 1929-31
20. Lea, 1931
21. Harmonique périlleuse, 1931
22. Perspective animée, 1932
23. La pinasse, La baigneuse, la corde, 1932
24. La charette à bois et les baigneuses, 1935
25. La pêcheuses d'huitres, 1935
- 25.^{bis} Etreinte¹, 1938
26. Totem, 1926-39
27. Deux bouteilles et le coquetier, 1927-39
28. L'horreur surgit, 1940
29. Les mains-Noël 48, 1948
30. Sous un hangar, 1937-48
31. Le grand Ubu, 1949
32. Arioste Simla 11 Nov 1951, 1951
33. Métamorphose "Violon 1920", 1920-52
34. Arcole Simla Novembre 1952, 1952
35. Taureau I, 1952
36. Taureau II, 1928-53
37. Taureau III, 1953
38. Taureau IV-Androuet, 1953
39. Appuyés a la rambarde, 1936-53
40. Arbalète-Londres I, 1953
41. Arbalète-Londres II, 1953
42. Je Révais, 1953

(1). Expuestos pero no figuran en el Catálogo

ESCUPTURAS

43. Ozón, op I, 1947
44. Totem, 1950
45. Femme, 1952

TAPICES

46. Trois femmes sur fond noir, 1948
47. Trois musiciennes sur fond noir, 1952
48. Les "8", 1952

LIBRO ILUSTRADO

- 49-H. Le Poème de l'Angle Droit

ARQUITECTURA Y URBANISMO: MANIFESTACION PLASTICA.

- 50-A UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, 1947-52
1 Façade nord. 2 Un pilotis. 3 La toiture. 4 Statue de Corbusier et J. Savina.
- 51-B ALGER, 1931-42
1 La cité d'affaires au Bastion 15. 2 Première maquette de 1930. 3 La cité d'affaires au Bastion 15. 4 Urbanisme à trois dimensions. 5 Urbanisme à trois dimensions.
- 52-C CHAPELLE DE RONCHAMP
1 Maquette: vue laterale. 2 Maquette: la toiture. 3 Le plan. 4 Maquette: autel en plein air. 5 Les profils.
- 53-D CHANDIGARH - PENJAB, INDE. 1951-53
Construction de la nouvelle capitale.
1 Plan de la ville. 2 Palais du Gouverneur. 3 "La Main Ouverte". 4 Le Capitole. 5 et 5 bis Les Palais du Capitole. 6 Palais de la Haute-Cour. 7. Fragments du Secretariat.
- 54-E MARSEILLE. UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE MICHELET.
1 La Maternelle sur le toit. 2 La culture physique sur le toit. 3 L'Angle Nord-Ouest. 4 Projet d'aménagement dominant le Vieux-Port.
- 55-F PLAN DE PARIS
1 Pavillon des Temps Nouveaux à l'Exposition Internationale de 1937 à Paris; vue d'avion des aménagements proposés. 2 Création de nouvelles perspectives architecturales. 3 La grande plastique urbanistique: les reliefs et les canaux de circulation confirment le plan.
- 56-G SIÈGE DES NATIONS UNIES SUR L'EAST RIVER A NEW-YORK. 1946-47
Création de la maquette
1 La maquette "23 A" vue de l'East River. 2 La maquette "23 A" vue de la 1^{re} Avenue. 3 Profil général des bâtiments. 4 Le gratte-ciel harmonieux et raisonnable. 5 Les nouvelles formes harmonieuses et raisonnables du gratte-ciel et de l'habitation. 6 Sculpture.

FOTOGRAFIAS DE PINTURAS MURALES

57. Bibliothèque du Pavillon suisse de la Cité Universitaire à Paris, 1948
58. Peintures murales à Cap-Martin.
1 Sous les pilotis, 1938. 2 Au bar, 1939. 3 Chambre d'amis, 1939.
59. 1 Peinture à Vezelay, 1935. 2 Peinture à Cap-Martin, 1939
60. Le "Modulor".
1 Projet de peinture murale, 1951. 2 Relief en creux dans le béton armé de l'unité d'habitation de Marseille-Michelet. 3 Tracé définitif du "modulor", 1951 par Justin Serralta et Maisonnier.

a través de una publicación. Sin embargo parece que Le Corbusier no intervino directamente en la preparación del libro por lo que se puede sospechar que a pesar de su importancia, el libro es un reflejo de lo que mostraba la exposición. En cualquier caso tanto el libro como la exposición es la primera ocasión en que se intentan establecer públicamente relaciones entre pintura, escultura y arquitectura. No va a ser hasta 1953 con la exposición en el Musée National d'Art Moderne de París en que estas relaciones se van a establecer claramente controladas por el propio Le Corbusier.

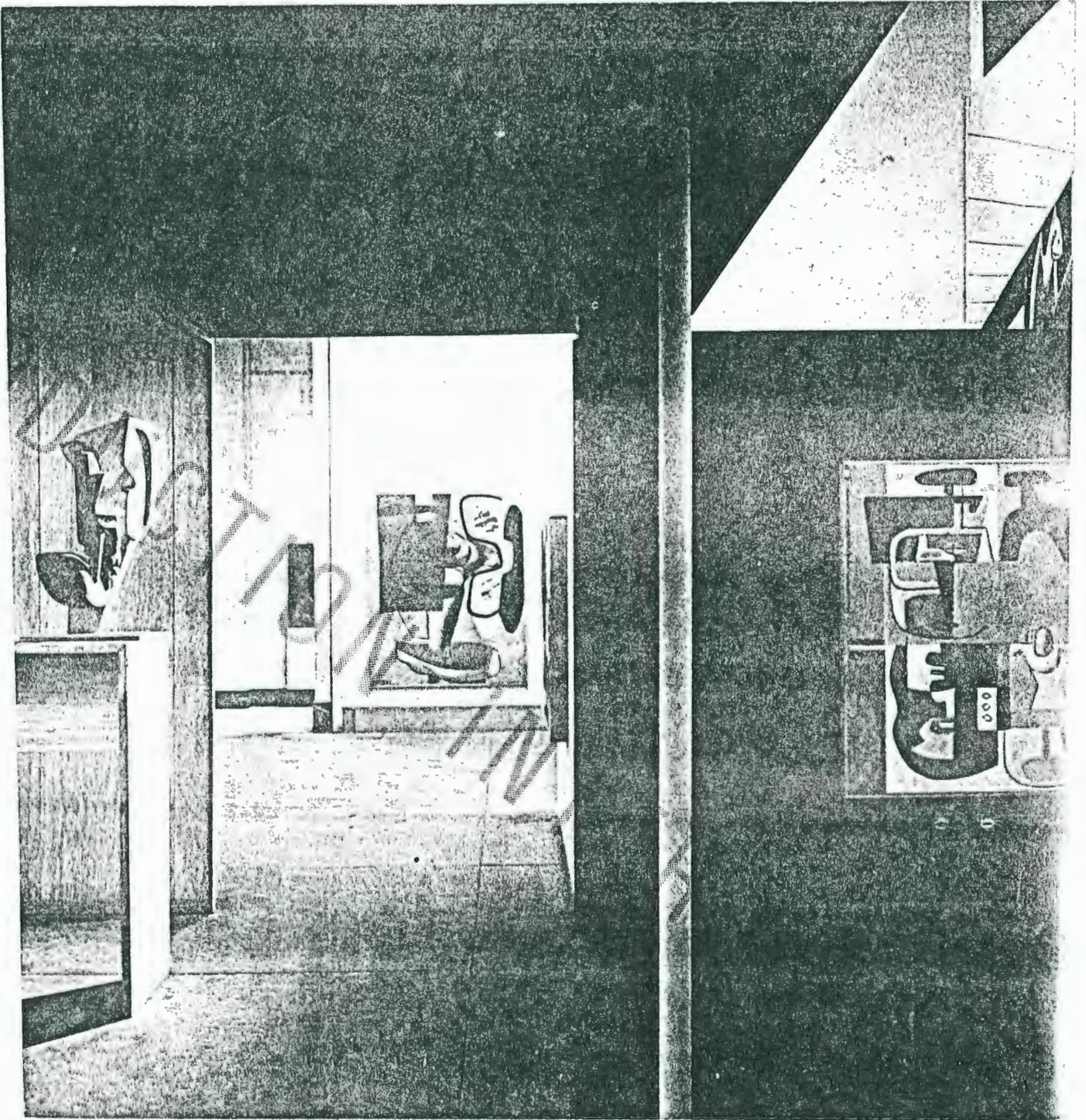
2. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS, noviembre 1953 - enero 1954¹⁶

Al igual que va a suceder en 1956 en Lyon, Le Corbusier, además de diseñar la exposición, decide personalmente controlar la colocación de las fotografías y pinturas en los paneles. La que presenta la exposición es esa labor secreta, la pintura, íntimamente ligada a la arquitectura a través de un fenómeno que llama *"Synthèse des Arts"*: *"Unité indissoluble de l'évènement poétique manifesté dans une création inlassable sur le plan des choses visuelles"*. En el artículo *Oeuvre Plastique*¹⁷, comenta la intención con la que ha diseñado estas dos exposiciones:

"Ces deux expositions ont montré le travail indissociable de Le Corbusier que l'on peut ressembler sur ce vocable: "Peinture, architecture, sculpture, sont un unique phénomène de nature plastique au service des recherches poétiques ou capables de déclencher le moment poétique...une unité règne ou du moins une tendance à l'unité. La fleur, le fruit ou la raison d'être finale de ces entreprises est d'emouvoir."

La exposición la formarán cinco contenedores cúbicos de 226 cms de lado y dos contenedores de 226x366x226, todo ello dispuesto formando un pasillo. Las pinturas se cuelgan en los muros de la sala y en el exterior de los contenedores, reservándose el interior para las ampliaciones fotográficas sobre obra arquitectónica. La transformación de la sala del museo da lugar a polémica, que es descrita en el libro *"Modulor 2"* bajo el título *"Tout près de l'Homme"* (transformation d'une salle inhumaine):

"Tout près de l'homme, telle est la valeur foncière du Modulor. Au Musée National d'Art Moderne à Paris, qui est un palais inhumain, la salle mise à disposition pour mon exposition de peinture, en novembre 1953 - janvier 1954, est, elle aussi, inhumaine. Les grands peintres: Matisse, Braque, Picasso, Léger et les sculpteurs Laurens, Moore, etc..., y ont été aloindris par l'équivoque des dimensions. J'ai essayé d'échapper à cette mésaventure en reprenant de...l'échelle humaine. On m'applaudit, mais d'autres m'en ont voulu. Je livre cette question, qui est une question de fait, à l'appréciation du lecteur: il est des dimensions qui sont fausses..., pourquoi, comment? Peut-être peut-on le



7 .Exposición MNAM, Paris 1953. Pasillo central

démontrer; en tout cas on le ressent. Il est des architectures dimensionnées pour des puces ou pour des girafes, on ne sait pas exactement! En tout cas pas pour des hommes. Il en est d'insignes, tel l'intérieur de Saint-Pierre de Rome, ou de décourageantes, telle la salle du Musée National d'Art Moderne à Paris dont on s'occupe ici. Les oeuvres d'art licites y sont molestées, perdant leur relation véritable avec nous autres, les hommes, qui sommes, en définitive, leurs seuls destinataires.

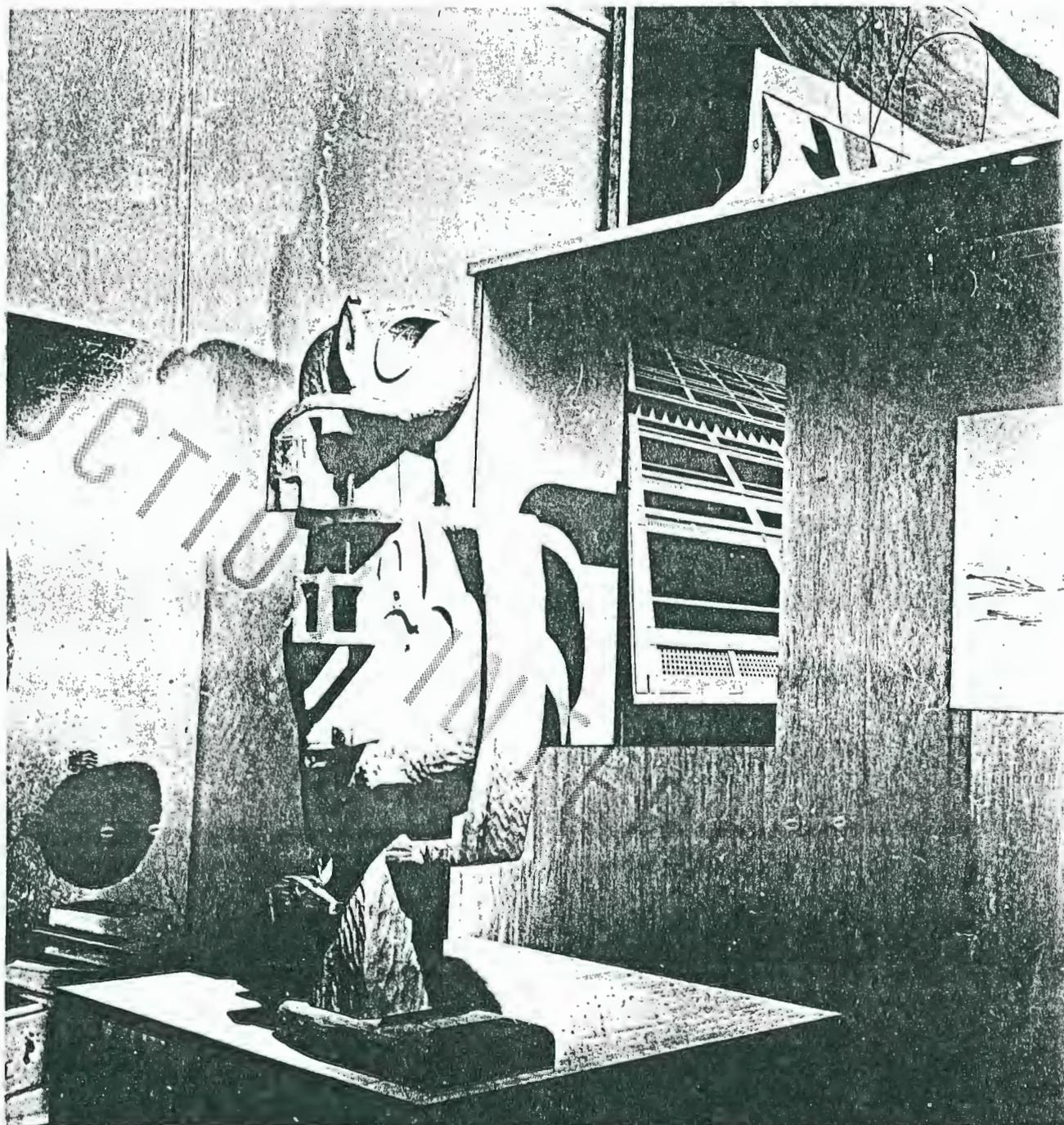
Il s'agissait donc, pour cette exposition au Musée National d'Art Moderne, de rétablir par une initiative efficace un contact entre spectateurs et oeuvres (tableaux, sculptures, documents photographiques). Ce contact vint d'une troisième présence: l'introduction de volumes (contenants ou recevants à l'échelle humaine. On risqua, dans cette salle démesurément haute, la cote 226 en combinant des volumes de cette hauteur, développant des surfaces intérieures et extérieures favorables à l'accrochage des tableaux et à la disposition des statues ou des documents. Mon ami Fernand Léger me déclara le jour de l'ouverture: "C'est malheureux que tu aies foutu en l'air une si belle salle!" Je suis architecte, entraîné au maniement de l'espace. J'ai peut-être tué cette salle; ne l'avais-je pas prémédité?... Mon exposition passée, tout fut remis en l'état antérieur.

Le cliché (fig. 154) montre la maquette de cette transformation; diverses photographies l'accompagnent. L'unique commentaire c'est que les oeuvres exposées, sculptures ou tableaux, sont apparues dans leurs réelles dimensions. Partant de là, elles pouvaient, si elles en avaient la puissance, rayonner et provoquer l'émotion poétique."¹⁸

Comienza a pensar en una exposición monocroma, asociando inconscientemente el blanco y negro al efecto de monumentalidad que le produjo la Acrópolis en 1911. Anota en el Carnet G29¹⁹, en Cap Martin en julio del 53: "box 226/226 tout noir // tout blanc/ très peu des tableaux // (trés peu) des dessins // mais cadres en tranches profondes // et photos urb blquant...grand effet monochrome".

La disposición final es la siguiente: al entrar en el muro de la izquierda, se colocan ocho ampliaciones fotográficas de pinturas murales. En el centro de la sala, un falso tablero flota formando un pasillo de 26,16 metros de longitud por 1,40 metros de anchura. A su izquierda cuatro contenedores cúbicos de 2,26 metros de arista, los tres primeros orientados hacia el espectador, el último girado 180 grados, escondiendo el contenido. A la derecha, tres contenedores de 2,26 por 3,66 metros de base y 2,26 de altura, girados 90 grados respecto al recorrido del espectador. Sólo veremos su interior si entramos por su izquierda. Entonces podremos atravesarlos, pues disponen de una salida a su derecha. El último cubo, de 2,26, también girado hacia la izquierda. En el interior los paneles se dejan de madera vista, en el exterior se aplacan de colores. En el interior siempre arquitectura, en el exterior, siempre pintura:

"Du dedans au dehors...Tout est dans l'intention, dans le germe. Rien n'est vu, apprécié, aimé que ce qui est si bien, si beau, que du dehors on pénètre au coeur même de la chose par l'examen, la recherche, l'exploration. Ayant parcouru un chemin multiple, on trouve alors le coeur de la chose"²⁰.



8 .Exposición MNAM, Paris 1953. Escultura Totem y contenedor de la Unité de Marsella

En el interior, ampliaciones fotográficas de arquitectura, es decir representación en superficie de lo que en realidad tiene volumen; en el exterior cuadros, creando espacio a partir de lo que físicamente es superficial. Ya vimos en la introducción que tanto en las pinturas como en las fotografías los objetos representados se mueven libremente jugando a crear tangencias con el marco que los aprisiona. En esta exposición se repite este juego pero extendiéndose al espacio. Pinturas y fotografías se colocan rozando el límite de los tableros, pero siempre dentro de la caja que limita su disposición. ¿Donde se colocan las esculturas, único elemento que su representación corresponde con su realidad física? Pues casi tocando los cubos, justo en la línea que separa interior de exterior. Serán los elementos que establezcan el diálogo entre exterior e interior, entre pintura y arquitectura. Recordemos que la escultura es lo que le ha servido de puente a partir de 1945 para experimentar espacialmente las formas acústicas que más tarde aplica en arquitectura. El interior de los contenedores sólo contiene arquitectura...excepto el último, aquel girado 180°, y orientado hacia la salida. Evidentemente en 1953 sólo podía contener *Le Poème de l'Angle Droit* (año de su publicación). Es el guión, lo que nos da la 'clave para jugar' ²¹.

Entramos y a la izquierda, en el comienzo del pasillo *Le Grand Ubu*, 1949, último de la serie de formas acústicas que cierra la etapa de guerra y postguerra. Al fondo, en el extremo opuesto de este pasillo y junto a la salida, *Taureau I*, 1952, anuncio de la nueva etapa de revisión, de metamorfosis²² que ya se están produciendo tanto en pintura como en arquitectura:

*"Le choc immédiat: les tableaux les plus récents + en contrast quelques oeuvres puristes (tableaux dessins)." Añade: "attention! Tenir compte pour exposer très peu de pièces, mais les meilleurs".*²³

De frente, en el contenedor "B", encontramos el cuadro más importante de aquel momento, *Métamorphose "Violon 1920"*, 1952-20, clave sobre el origen de la serie "*Taureaux*". Si nos asomamos al pasillo de la izquierda, una escena parecida: apoyados en la pared toda la serie de pinturas murales, para "*livrer la bataille du mur*".²⁴ Empezando por la más espectacular del Pabellón Suizo, 1948, las de Cap-Martin, Vezelay de los años '30 y terminando por lo que simboliza el futuro: las nueva serie del Modulor. Al final, colgado en la pared del fondo de nuevo un toro: *Taureau IV*, 1953. En el pasillo de la derecha, algo parecido: toda la evolución del tema de la música. Colgados del muro de fachada de la sala un tapiz *Trois musiciennes sur fond noir*, 1952, y las pinturas *Les Mains* (retrato de Ivonne, de nuevo la mujer es la excepción), 1948, *Violon, verres et bouteilles*, 1925, *Guitare verticale*, 1920 y finalizando en la pared de fondo con *Arbalète-Londres II, (Guitariste 53)* 1953.

En el primer cubo "A", dedicado a la Unité de Marsella, encontramos tres fotos: la



9 .Exposición MNAM, Paris 1953. Pasillo central



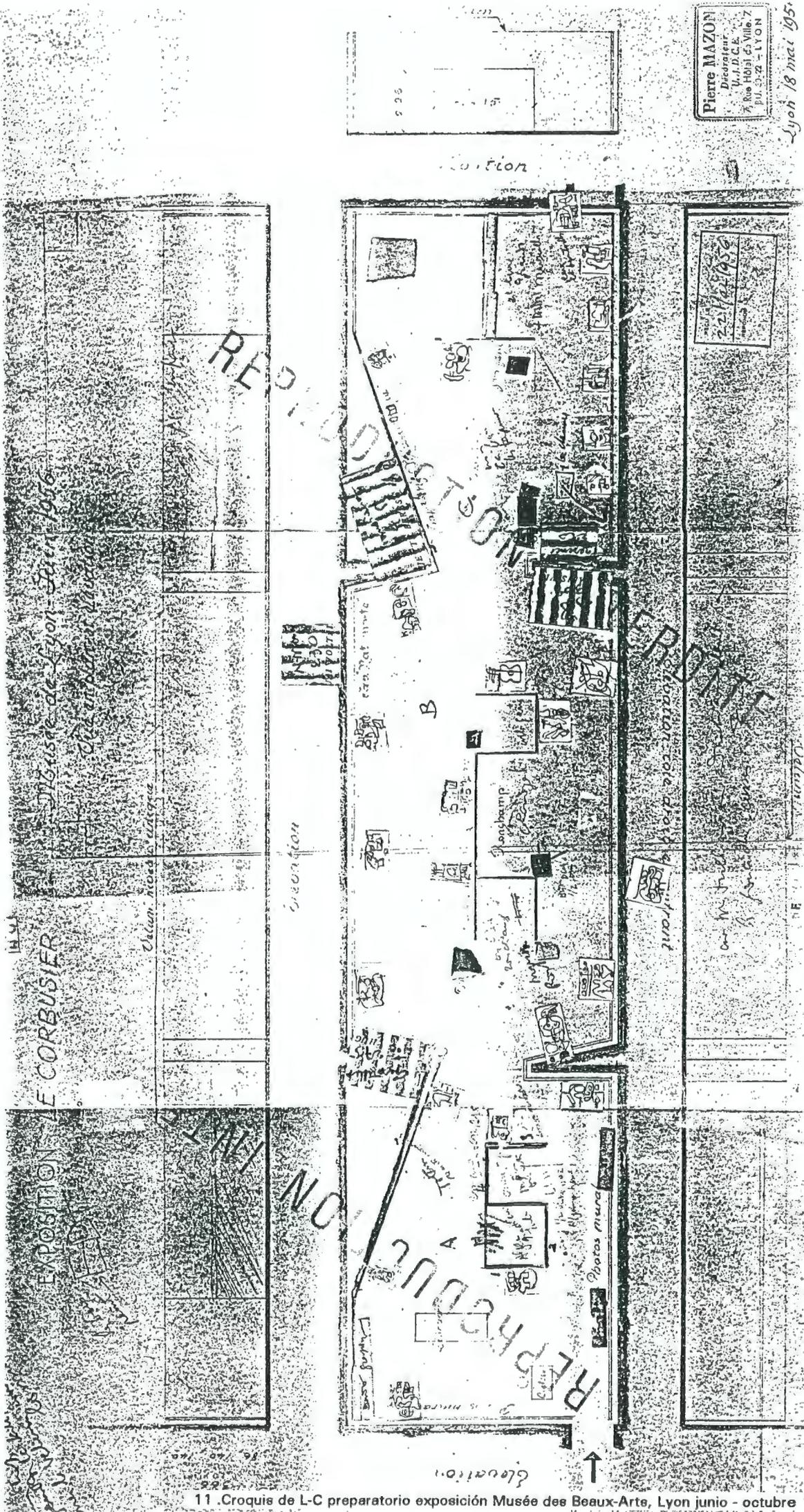
10 .Exposición MNAM, Paris 1953.
Escultura n. 4, Ubu y contenedor Argel

cubierta²⁵, la fachada norte²⁶ y una escultura, la llamada n° 7^{bis}, que aparece fotografiada en una playa²⁷. Es una escultura inspirada en la pintura de 1929 *Femme au corselet*, origen de la primera serie de pinturas en la que el modelo es Ivonne. Tan sólo en dos contenedores aparecen dos fotografías de esculturas junto a las fotografías de arquitectura. La segunda aparece en el contenedor "G", el dedicado al proyecto de la ONU, el que más le preocupaba en aquel momento²⁸: podemos ver la maqueta de la propuesta "23A", el perfil de los edificios, y una fotografía de una escultura, *Ozón op.I*, delante de un fragmento de un cuadro, unas manos entrecruzadas, colgado en el muro de piedra del taller en su apartamento 24 N-C. La fotografía entera aparece en el volumen 5 de su *Oeuvre Complète*²⁹, encabezando el artículo "Plastique et Poétique", y entonces descubrimos que se trata de nuevo de la pintura "Les Mains", 1948; de nuevo Ivonne. Por tanto, dos excepciones a la regla interior=arquitectura, exterior=pintura, que al igual que la excepción del cubo dedicado al *Poème de l'Angle Droit*, la produce Ivonne, lo cual da una idea de la importancia que ha llegado a adquirir en la obra de Le Corbusier.

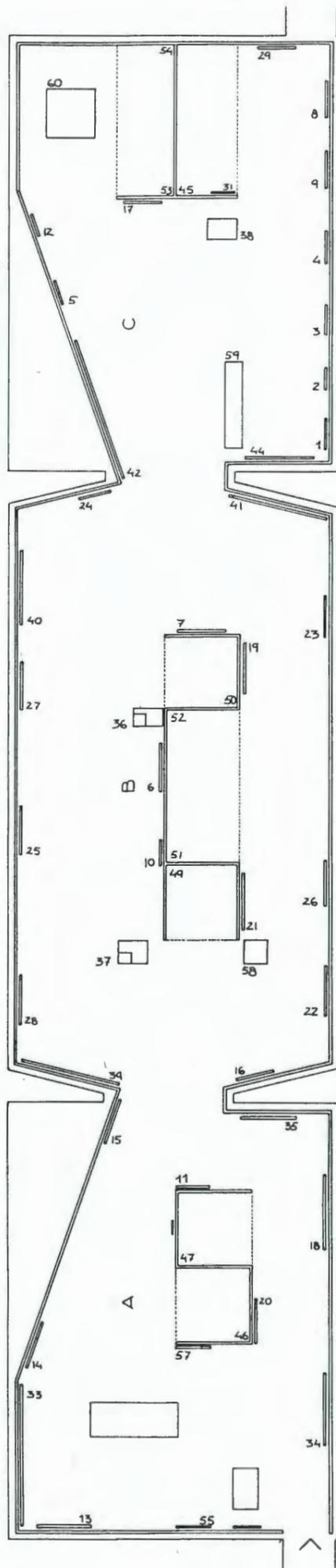
Relacionándose con el último cubo, el del *Poème de l'Angle Droit* (última litografía producida) encontramos la escultura *Femme*, 1953, (última escultura). Escultura compuesta de elementos móviles y al igual que el *Poème*, dedicada a Ivonne, clave de su creación.

En contenedor "B" está dedicado a los diferentes proyectos para Argel. Es uno de los receptáculos que contiene una escultura sobre una peana: *Ozón op. I*, 1947. Esta escultura es el origen de la colaboración con Savina y el primer modelo de la serie "Ubu". Se trata de "un objet médium pour mettre en rapport avec les lointains de la sensation et de la sensibilité pour ouvrir l'espace"³⁰. Una de las fotos publicadas sobre la exposición³¹, que más llama la atención nos muestra la escultura delante de una fotografía de la maqueta del plan Obús: "Et le milieu s'intègre en une plastique qui en est comme le réceptacle acoustique"³². Es una de las raras ocasiones que de una manera explícita nos enseña una relación clara entre arquitectura-urbanismo y escultura.

En el cubo "E" vuelve a suceder lo mismo: la escultura "Totem", 1950 apoyada en el segundo receptáculo dedicado a la *Unité de Marsella*³³. Enseña tres fotos: El gimnasio sobre la cubierta³⁴, el ángulo nord-oeste³⁵ y el proyecto de ordenación del Vieux-Port. La escultura está basada en un dibujo hecho en Vézelay en 1942, del cual escribe: "réclame horizon des terres ou murailles d'architecture. Horizon infini où vont s'enfoncer les ondes irradiées, murailles d'architecture disposés pour faire écho, pour rendre vivant ce phénomène acoustique temps-espace"³⁶. Le Corbusier escribe a Savina en 1951 sobre esta escultura: "fort, nourri; il y a du coeur et de l'estomac là dedans; je parle de la présence du sculpteur. C'est rude (comme je



11. Croquis de L-C preparatorio exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octubre 1956



MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LYON 1956

PINTURA

1. La Cheminée, 1918
2. Le bol, 1919
3. Nature Morte à l'oeuf, 1919
4. Guitare verticale (deuxième version), 1920
5. La bouteille de vin orange, 1922
6. Nature Morte aux nombreux objets, 1923
7. Grande Nature Morte "Indépendants 1922"
8. Le Livre
9. Verres et bouteilles, 1928
10. Composition avec la lune, 1929
11. Composition avec une poire, 1929
12. La lanterne et le petit haricot, 1930
13. La pêcheuses d'huîtres, 1935
14. Totem, 1926-39
15. Sous un hangar, 1937-48
16. Les mains-Noël 48, 1948
17. Le grand Ubu, 1949
18. Arioste Simla 11 Nov 1951, 1951
19. Métamorphose "Violon 1920", 1920-52
20. Arcole Simla Novembre 1952, 1952
21. Appuyés à la rambarde, 1936-53
22. Je Rêvais, 1953
23. Arbalète-Londres-I, 1953
24. Taureau VI
25. Taureau XI
26. Icône II
27. Taureau XII
28. Taureau XIII
29. Saint-Sulpice

EMAUX

30. Trois Musiciennes
31. Taureau.
32. Taureau

FOTOGRAFIAS DE PINTURAS MURALES PEINTURES MURALES À CAP-MARTIN:

33. Sous les pilotis, 1938
34. Au Bar, 1938
35. A l'entrée, 1938

ESCULTURAS

36. Ozón, op I, 1947
37. Totem, 1947
38. Femme, 1953

TAPICERIAS D'AUBUSSON

39. Gentillesse
40. Nature Morte.
41. Les "8", 1952
42. Les Musiciennes
44. Présence, 1951

LIBRO ILUSTRADO

45. Le Poème de l'Angle Droit

ARQUITECTURA Y URBANISMO: MANIFESTACION PLASTICA.

46. ALGER, 1931-42
 1. La cité d'affaires au Bastion 15.
 2. Urbanisme à trois dimensions.
 3. La cité d'affaires au Bastion
47. NEW-YORK. SIÈGE DES NATIONS UNIES SUR L'EAST RIVER. 1946-47. Création de la maquette "23 A"
 1. Les nouvelles formes harmonieuses et raisonnables du gratte - ciel et de l'habitation.
 2. La maquette "23 A"
 3. Profil général des bâtiments

49. CHAPELLE DE RONCHAMP

1. Maquette: vue laterale.
2. Le plan
3. Les profils.
4. Pour les cérémonies de plein air.
5. L'intérieur.
6. Prise de lumière extérieur.
7. Le mur lumineux à l'intérieur.
8. La porte en émail, extérieur.
9. La porte en émail, intérieur
10. Fragment d'une porte de béton

50. PLAN DE PARIS

1. "Paris, plan 1937" à l'Exposition Internationale 1937
2. Le Nouveau Centre d'affaires de Paris.
3. La grande plastique urbanistique: les reliefs et les canaux de circulation confirment le plan.
4. Aux approches de Paris: 5 Unités d'Habitation à construire à Meaux; amorce d'une "Cité Linéaire Industrielle" avec conditions d'habitation; démarrage de l'urbanisation rationnelle de Paris.

51. INDE. CHANDIGARH

1. Plan de la nouvelle capitale actuellement en construction au pied de l'Himalaya.
2. Plan du Capitot comportant le Parlement, le Palais du Gouvernement, le Palais des Ministères, le Palais de justice, le monument de "la Main-Ouverte".
3. Le Palais du Gouvernement: projet de 1952.
4. et 5. Profils des Palais du Capitot.
6. Exécution du Palais de Justice: façade principale.
7. Façade principale et hall d'entrée.
8. Hall d'entrée: vue d l'extérieur.
9. Hall d'entrée à l'intérieur.
10. Tapisserie de l'une des petites Cours.

52. INDE. LA VILLE D'AHMEDABAD. LES DIVERSES CONSTRUCTIONS.

1. Ossature de béton armé du "Musée de la Connaissance".
2. AMOA. Bâtiment des boureaux de l'Association des "Milowners": vue de l'extérieur (fragment).
3. Vue de l'extérieur (fragment)

53. UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE-MICHELET 1947-52.

1. Façade nord.
2. Un pilotis.
3. Façade ouest et l'escalier de secours.
4. Façade ouest (silhouette)
5. Toiture, dépendance de la Maternelle.
6. Départ de l'escalier de secours.
7. Brise-soleil de la crèche.

54. UNITE D'HABITATION DE RÉZÉ-LÈS-NANTES.

1. Figuration du Modulor dans le béton de la tour des ascenseurs.
2. Pose du bloc commémoratif coulé dans le béton.

55. SCULPTURE SUR FOND DE MER DE SAVINA ET L-C

56. LE MODULOR.

MAQUETTES D'ARCHITECTURE

58. Maquette de la Chapelle de Ronchamp, 1951-1955
59. Maquette de la toiture de l'Unité d'Habitation de Marseille, 1947.
60. Maquette du Couvent des Dominicains, La tourette, près de Lyon, 1955.

*vous l'avais écrit d'après les photos)...³⁷. Savina escribe: "Corbu m'avait dit un jour: ne pensez pas que vous pourriez tirer de ça une sculpture charpentée comme un navire? "Le Totem" était le fruit de la combinaison de trois tableaux"³⁸. Es la primera experiencia tridimensional de collage, de aprovechar estudios anteriores para ensamblarlos y obtener nuevas relaciones que conducirán a un ensayo de "monumentalidad", sin correspondencia con la dimensión de la obra.³⁹ *C'est rude...comme un navire...monumentalidad*. La relación establecida con la Unité de Marsella queda clara.*

Esta exposición es la primera importante donde muestra el conjunto de su obra creadora, desde que dejara de exponer en 1923. Para él es una recapitulación sobre el pasado y una reflexión hacia el futuro. Rompiendo su silencio, es el anuncio de un cambio de actitud; a partir de ahora está decidido a vender su obra:

"L'expo Musée Nat. d'Art Moderne représente une étape. J'ai rompu le silence depuis 1923. Je sors ma peinture, je dessierais qu'elle ne rentre pas. Elle peut aller dans toutes les expositions imaginables mais je m'en fous. Je voudrais qu'un marchand désormais la prenne en charge..."⁴⁰

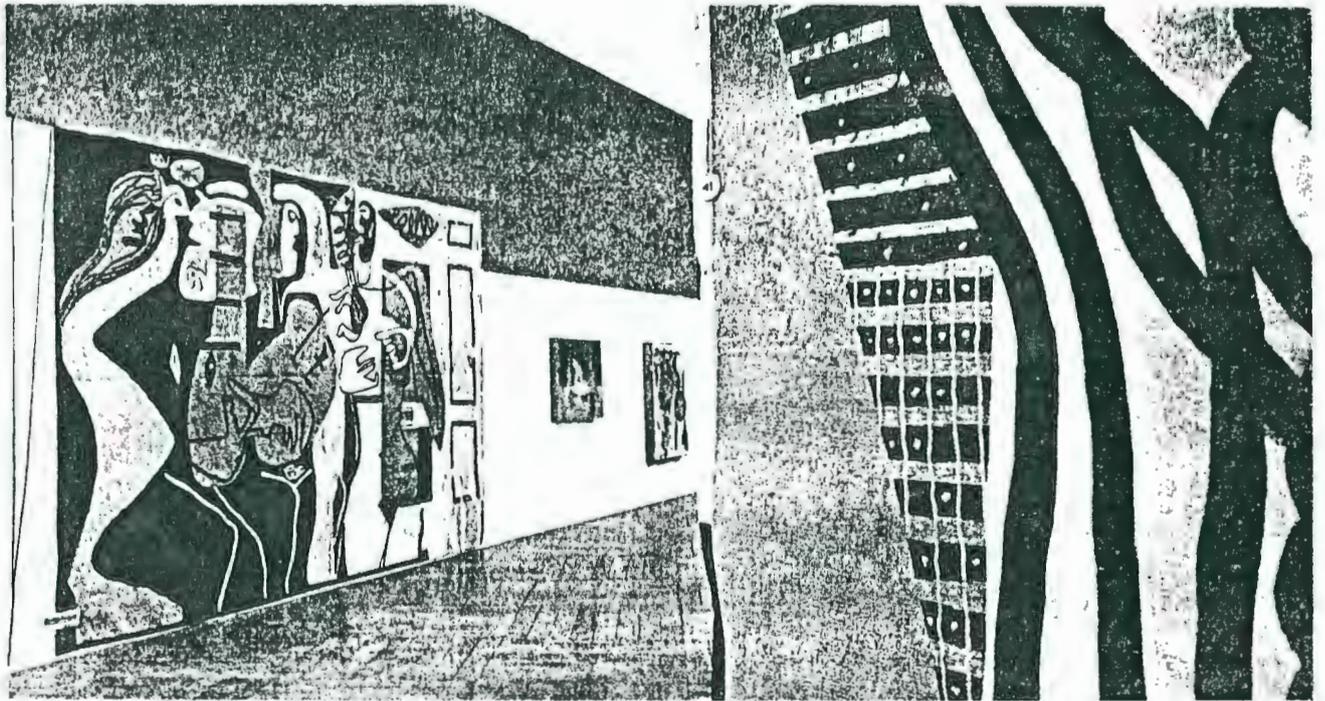
En el catálogo de la exposición escribe "*J'étais né pour regarder...*", donde de manera autobiográfica recuerda lo que ha sido su vida artística. El escrito muestra a Le Corbusier en el papel de genio, profeta o santo cuyas ideas son perseguidas y rechazadas por el mundo. Este papel seguramente es lo que provocó críticas negativas importantes, como la de Christian Zervos, publicada en Cahiers d'Art 1, 1954, la cual tuvo una importante repercusión en el reconocimiento de su actividad como pintor:

"(...) avec son style de réclame et de prospectus, a pu faire vaguement illusion chez les hommes peu instruits des véritables conditions de l'art (...) Jamais peintre n'a ignoré plus que lui la vérité plastique, n'a moins percé les secrets de l'art ni n'en a davantage méconnu les principes, jamais artiste n'a moins entendu la composition d'un tableau ni n'a moins connu la matière qu'il manie (...) La distinction propre de Le Corbusier ce n'est pas dans les facultés plastiques qui dévient et divaguent sans cesse. En lui s'en rencontre une autre, celle de l'architecture, où, malgré des errements assez graves, il mérite d'être considéré."

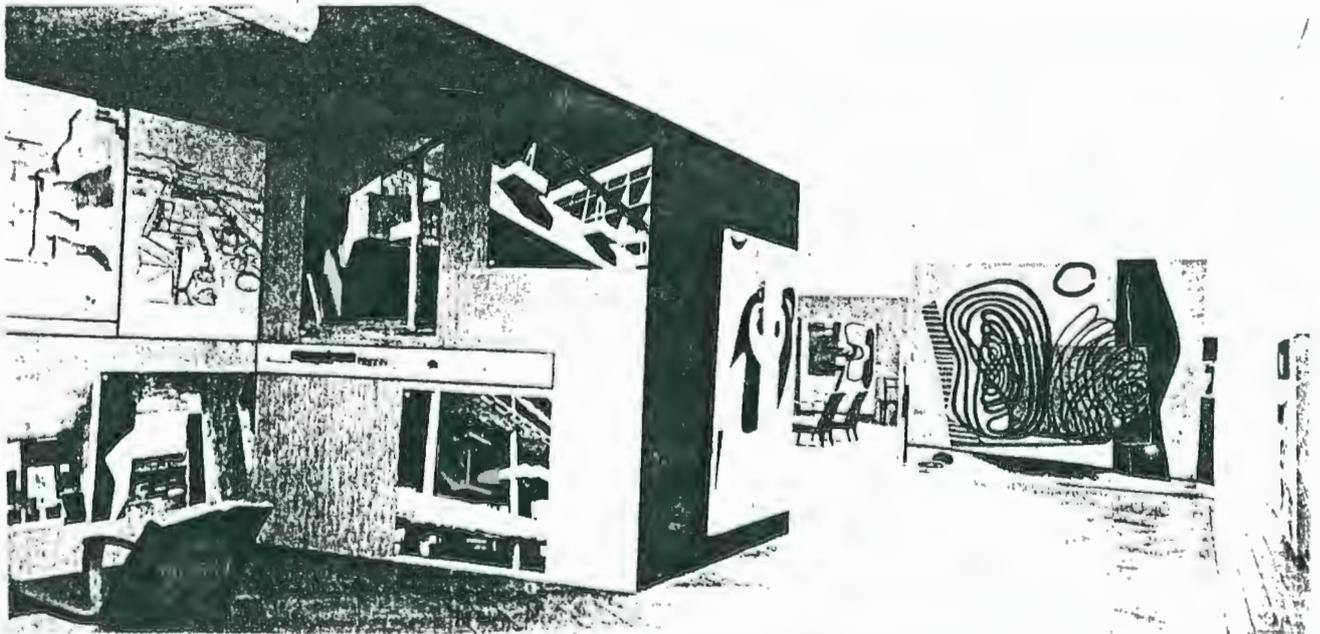
3. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON, 23 junio- 28 octubre 1956

La introducción que realiza para el volumen 6 de su Oeuvre Complète, la dedica a esta exposición:

"Ici, la manifestation portait aussi bien sur l'architecture et l'urbanisme



12 .Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octobre 1956



13 .Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octobre 1956

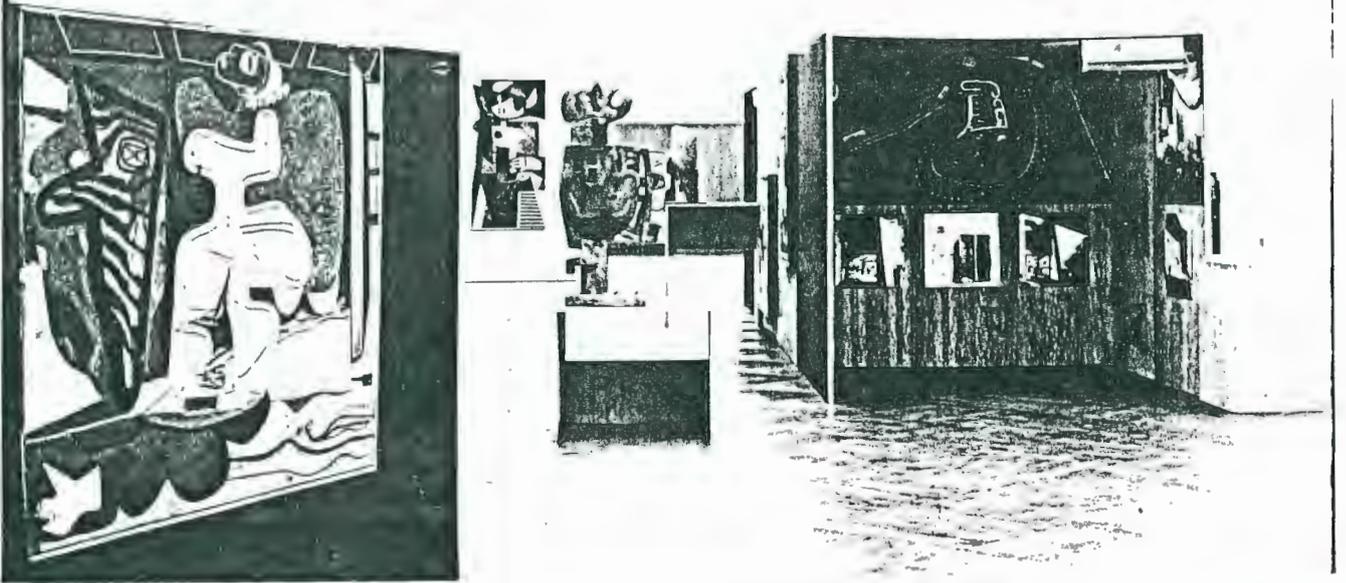
que sur la peinture et même la sculpture, et l'ensemble ne pouvait exister que sous un commun dénominateur: l'événement plastique et plus encore: l'événement poétique. La graine avait été plantée il y a longtemps déjà depuis cinquante années, mais l'aveu libre et joyeux ne fut possible que récemment. Car en notre siècle il n'est pas permis aux yeux des "organiseurs du travail" d'être un "touche à tout": il faut être spécialisé. Il ne reste plus dans le cas présent qu'à décider si s'occuper du phénomène poétique manifesté par le volume, la couleur et le rythme est un fait d'unité ou un geste de d'éparpillement. Si architecture, sculpture, peinture, c'est-à-dire volume, dessin et couleur sont disparates ou synchrones. Synchrones et symphoniques. Et si une vie est admissible consacrée non pas à la glorification d'un W.-C., d'un bidet ou d'un robinet (le fameux "fonctionnalisme", mot qui ne fut jamais inventé ici), mais à toucher des êtres inconnus, au long de la route, par le moyen de ce qu'on appelle communément "art". Le dictionnaire dit que l'art est "la manière de faire". En architecture, en peinture, en sculpture, la question est d'apprécier comment une maison, un tableau, une statue sont faits pouvant être aussi mal faits que bien faits. Et toute la question est là -dedans et rien d'autre...Evidemment le problème est, à travers les complexités, d'atteindre à la simplicité."⁴¹

El 10 octubre 1955 Le Corbusier contesta a una carta de René Jullian, conservador del musée de Beaux Arts de Lyon, aceptando el encargo de una exposición.⁴² El material se recogerá procedente de diversas exposiciones anteriores⁴³. Se escogen unos paneles en madera contrachapada de Africa naturales. De manera parecida a la exposición de París en 1953, los paneles formarán unos contenedores, según medidas "modulor" marcando un recorrido a través de tres salas. Algunos estarán pintados en colores en su cara exterior, cambiando el color para cada sala⁴⁴, de la misma manera que reparte el color por la superficie de una pintura para provocar una reacción psicológica y un recuerdo en el espectador. Tal y como sucedía en Pessac, el encuentro de diferentes colores en las aristas provoca "*une suppression du volume (poids) et amplifie le déploiement des surfaces (extension)...La conduite concertée des sensations physiologiques de volume, des surfaces, des contours et des couleurs, peut conduire à un lyrisme intense*".⁴⁵ La diferencia fundamental con la exposición de Paris es que el recorrido es de ida y vuelta y los cubos ya no son exentos, sino que forman grupos, quedando a veces indeterminado lo que es interior o exterior.

La exposición de nuevo va a estar formada por "*Photographies d'architecture et d'urbanisme: Inutile de faire une autre chose que d'employer les parfaites photographies du Musée National d'Art Moderne, 1953, dont j'ai dirigé la fabrication personnellement...Je proposerais d'abandonner les panneaux photographiques de l'Exposition de Boston, 1948 (liste annexe à votre lettre du 18 février) qui sont en caisse à Zurich actuellement=sans goût*".⁴⁶ Es un hecho puramente visual: "*Phrases de livres: je ne suis pas Ezechiel et je n'aime pas beaucoup papifier. Cette expo est oeuvre plastique. Ça se regarde, ça ne se lit pas.*"⁴⁷

La exposición se divide en tres salas comunicadas. Nuevamente el techo es

6692



14 .Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octobre 1956

6688



15 Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octobre 1956

demasiado alto (9.42 metros) por lo que se decide bajarlo hasta 3.66. Una tela traslúcida iluminada desde arriba dará una luz difusa a toda la exposición. Los muros quedan completamente aplacados de paneles de madera de 3.66 metros de altura, divididos en dos mitades pintadas de diferentes colores: 1.83+1.83. Los contenedores que se reparten en medio de la sala, de 226 metros de altura quedan divididos en dos alturas: un zócalo de 0.86, más 1.40. Entre la tela traslúcida y los cubos otra vez 1.40. Estas medidas, extraídas del Modulor, permitirán una correcta disposición de las obras y permitirán establecer relaciones entre las mismas.

Respecto a la exposición de París de 1953, Le Corbusier añade las pinturas más recientes, las que corresponden a la serie *Taureaux* y un *l'icône*⁴⁸, pero en su conjunto expone muchas menos. Va reduciendo la lista de lo que considera esencial. Las esculturas son las mismas al igual que los contenedores de arquitectura. Sin embargo aparecen por vez primera maquetas: Ronchamp, la Tourette y el techo de la Unité de Marsella-Michelet. Especialmente significativa es la posición de ésta última: en la sala "C", enfrente de seis pinturas puristas, especialmente de la primera, *La Cheminée*, 1918. Recordemos la comparación que establece Le Corbusier "...*Volume décisif: l'Acropole. Mon premier tableau peint en 1918, "la cheminée", c'est l'Acropole. Mon unité d'habitation de Marseille? c'est le prolongement.*"⁴⁹

Los contenedores de fotografías de arquitectura forman grupos. En la sala A, Argel forma grupo con la ONU con dos cubos de 226. En la sala B, Ronchamp, Chandigarh y París. Chandigarh ocupa un contenedor de longitud doble a los otros dos: 226x452x226. Ronchamp es el único proyecto cuyo cubo emboca directamente a la entrada. El resto se orienta hacia los muros laterales de la sala. Finalmente en la sala C, Marsella-Nantes y el Poème de l'Angle Droit, también en contenedores dobles.

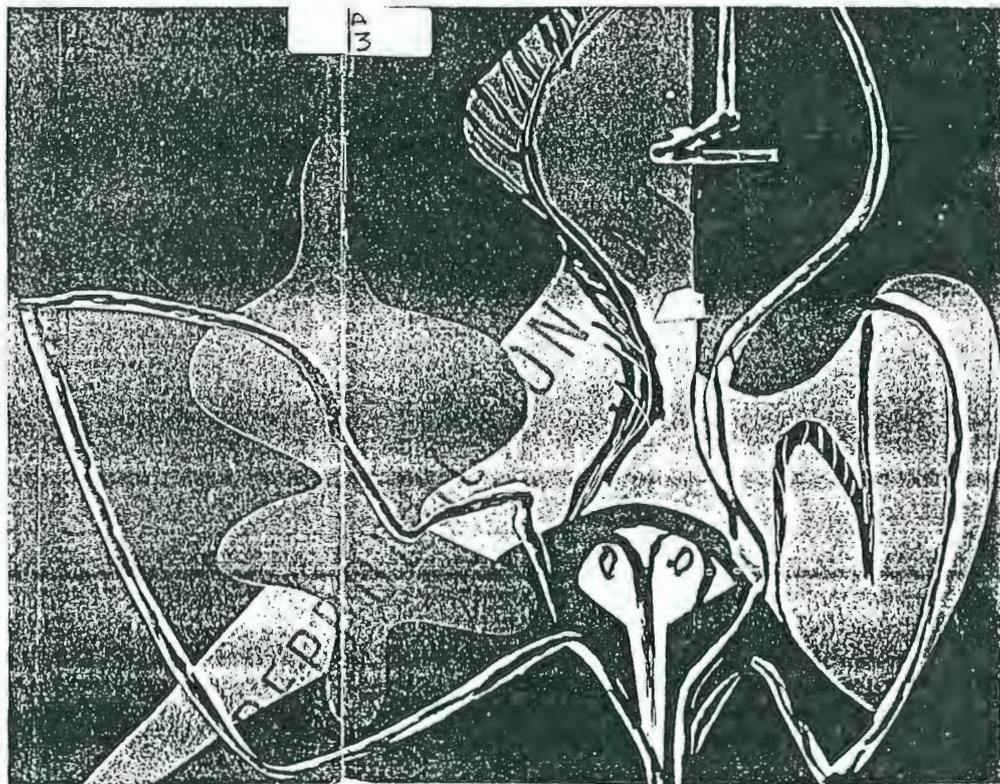
La dualidad arquitectura en el interior y pintura en el exterior de la exposición de París aquí no está tan clara. Los contenedores comparten divisiones: En la sala A, una disposición en "S" hace que el exterior de Argel sirva de interior de la ONU. Lo mismo sucede con la pareja Marsella-ONU y con Ronchamp-Chandigarh-París. Tan sólo un cambio de textura o color nos da alguna pista de que nos encontramos en el interior o en el exterior.

Sin embargo hay elementos claramente dispuestos: al entrar, de frente, encontramos la fotografía de Le Corbusier apoyado en la pared de la Unité junto a la figura del "Fantôme" del Modulor. Las primeras pinturas puristas están en la pared de la sala C, sirviendo de telón de fondo a la maqueta del techo de la Unité de Marsella; los *Taureaux* en la B, en la pared izquierda, rodeando a Chandigarh, y las últimas formas acústicas, la serie "Simla", junto a

LES TAUREAUX

- 1. TAUREAU I 1952 77 x 38
- 2. TAUREAU I bis 1952 38 x 77
- 3. TAUREAU II 1952 77 x 38
- *4. TAUREAU III 1953 77 x 38
(Cal. Tate Gallery, London)
- *5. TAUREAU IV 1953 77 x 51
(Private collection Tokyo, Japan)
- 6. TAUREAU V 1953 77 x 38
- *7. TAUREAU VI 1953 77 x 38
(Musée National d'Art Moderne, Paris)
- 8. TAUREAU VII 1954 77 x 38
- 9. TAUREAU VIII 1954 77 x 38
- 10. TAUREAU IX 1954-55 77 x 38
- 11. TAUREAU X 1955 77 x 38
- 12. JE REVAIS 1954 38 x 77
- 13. ICONE I 1955 64 x 51

* not exhibited



patricia matisse & Pierre Matisse

Fabrizio - Sergio Luzzati de Sica - 1952-55
 Louis & Estro Kizis

Mivola Papadeki
 Orestes Papadakis
 Thomas Bouchard
 Kurt Saltzman

Le Corbusier
 Les "Taureaux"

recent paintings 1952-55

jan. 17th - feb. 11th 1956

pierre matisse gallery new york

FONDATION LE CORBUSIER
 10, Square du Docteur-Blanche
 PARIS-16* 288-41-53

Argel. Las pinturas murales y los tapices se encuentran repartidos por los diferentes muros, como un elemento más que forma parte de la "*Synthèse des Art*", sin importar la técnica con la que están hechos.

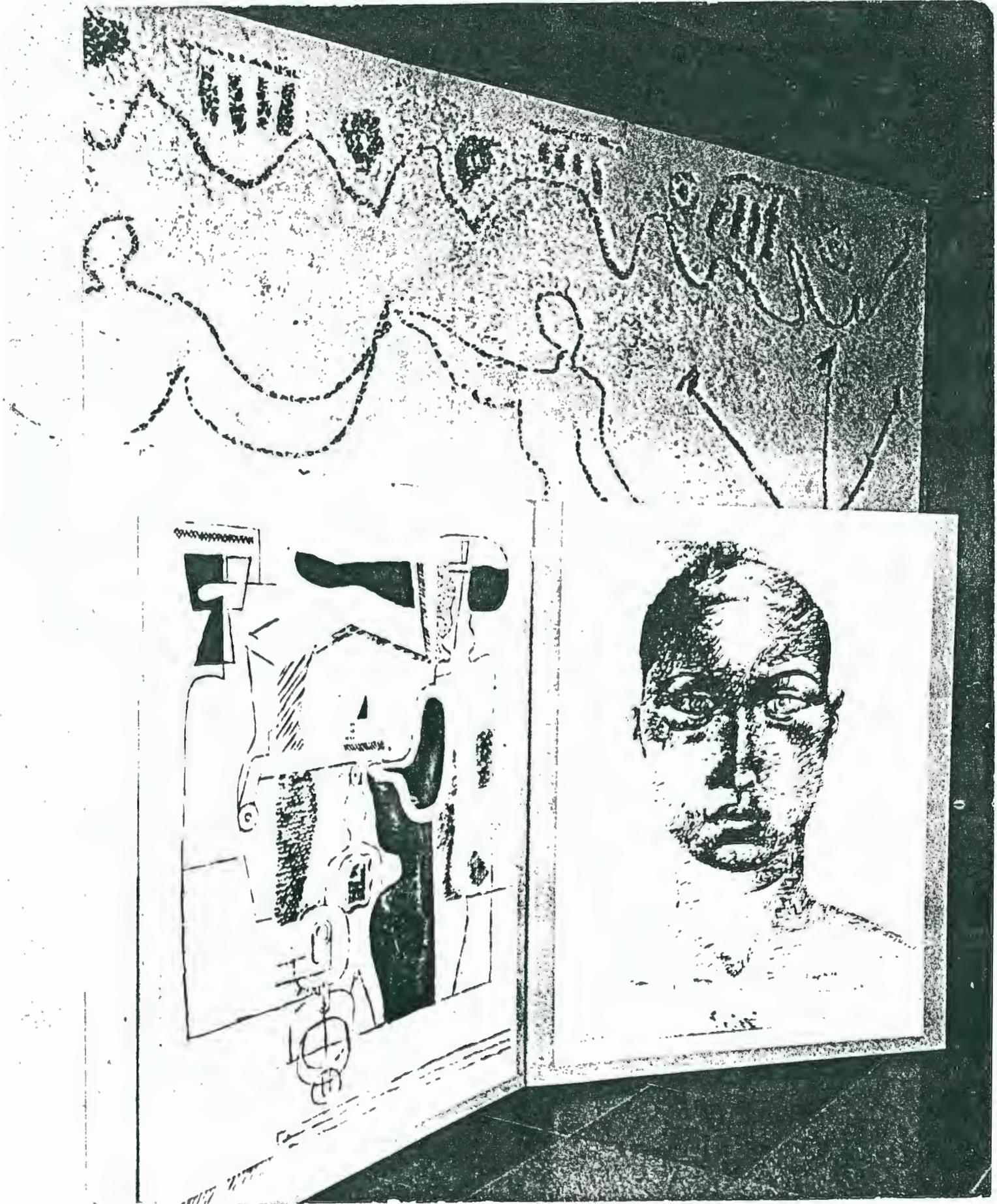
4. EXPOSICIÓN "LES TAUREAUX". Pierre Matisse Gallery, New York. 1956, Enero 17- febrero 11

Pierre Matisse, hijo de Henry Matisse y 'marchand' de Le Corbusier en Estados Unidos, organiza en 1956 una exposición bajo el título: "*Le Corbusier. Les Taureaux. Recent paintings 1952-55*". Es la única exposición (si exceptuamos las "Puristas") en que Le Corbusier permite una exposición parcial dedicada solamente a una serie de pinturas. Las pinturas expuestas son los diez primeros toros, el cuadro *Je Rêvais*, 1954 e *l'icône 1*, 1955⁵⁰.

Tal vez lo más destacable es que L-C incluye los cuadros "Je Rêvais" e "l'icône 1". Es el único lugar en que de una manera explícita incluye dentro de la serie "Taureaux" a "l'icône", o sea, Ivonne. En 1961 anotará en sus carnets: "...*Ces "Taureaux"= totale et intime confession Corbu-Yvonne, ma femme présente, malade, mourante, morte = les Taureaux !!*"⁵¹.

Si comparamos la crítica de Zervos en Cahiers d'Art n° 1 de 1954 con la aparecida en la revista Arts en febrero de 1956 en Estados Unidos, parece que allí se le aceptaron más ampliamente sus últimas pinturas: "*He enjoys and control the counterpoint of irregular against regular shapes, linear networks against patterns of colored planes and right angles against curves, but he never loses an overall structural lucidity which one is tempted to call architectonic. The pictorial mastery, however, is only part of the pleasure, for these canvases sparkle with a delicious humor and verve. None of the fearful drama of the bull ring is here, but rather a mood of carnival gaiety and pageantry which has the contagious cheer of exposition murals. And not least is the brilliantly decorative way the master signs and dates his canvases*"

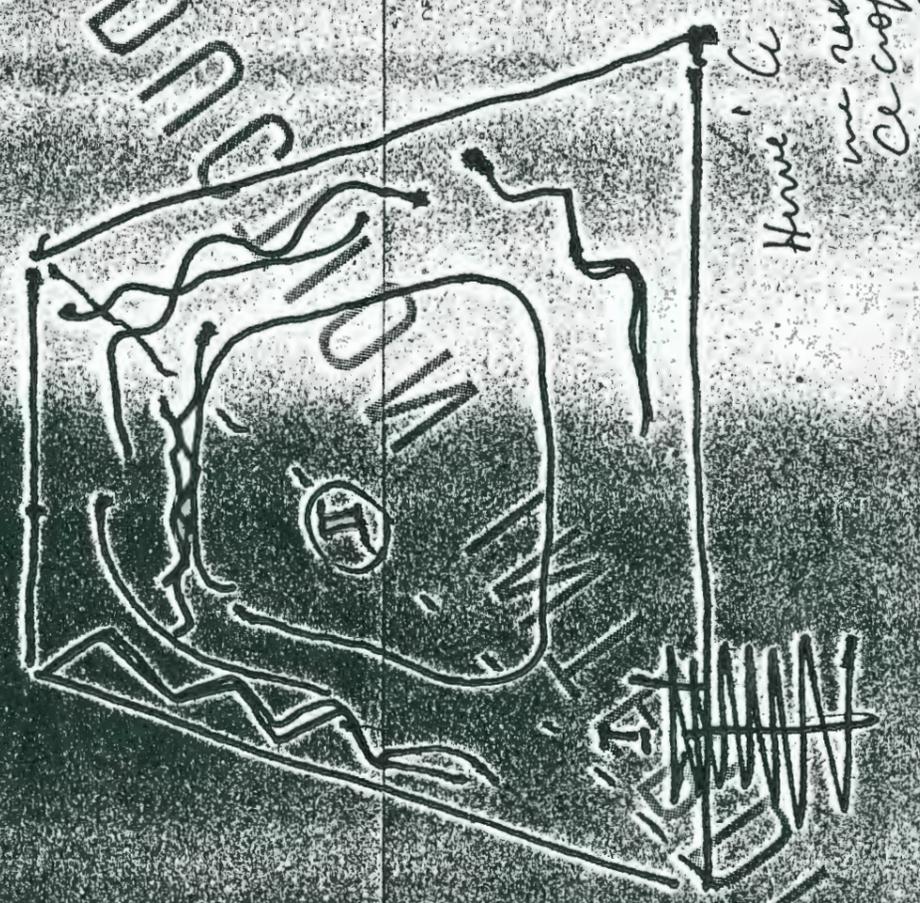
En cuanto a la disposición de los cuadros en las salas no tiene ningún interés pues en esta ocasión Le Corbusier no realiza croquis de distribución de las obras⁵².



17 .Exposición de pintura L-C. Barcelona noviembre - diciembre 1962

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE CATALUÑA Y BALEARES
Plaza Nueva n.º 5 - BARCELONA (2)

LE CORBUSIER



Hervé le 13/6/62
une revue concernant
le croquis de Barcelon
mon expo de peinture



EXPOSICIÓN DE PINTURA LE CORBUSIER. BARCELONA 1962
60 ampliaciones fotográficas de su obra.

PINTURA

Lea
Nature morte aux nombreux objets 1923
L'étrange oiseau et le taureau
Mural Badivici expuesto en MNAM Paris
La Cheminée
Pintura mural en Vezelay
Totem 1932-33 (Adieu Von)
Taureau III
Taureau IV
Taureau VII
Taureau IX
Taureau XI
Carton para tapiz Marie Cuttoli, 1936
Armonique Perilleuse, 1931
Guitare Verticale, 1920
Composition avec la Lune, 1929
Nature morte à la Fourchette, 1929
Ozón 1940-43
La pecheuse d'huitres 1935
Icône III 1955
Mural Pabellón Suizo
Ozón 1940
Bouteilles et verre 1922
Nature morte aux nombreux objets 1923-40
Taureau XIII

DIBUJO

Dibujo catedral Chartres 1916
2º dibujo violon-bouteille-verre 27x21 1920 (Trazados reg)
17 agosto 1916. Dibujo sobre Fontaine, La grande Pitié et la Grande Tentation
Dibujo 27x21 de Josephine Baker, Sao Paulo 1929
Dibujo estudio Lea?
1º dibujo MOMA, NY-1920 sobre Nature Morte
Dibujo NM, 1924
Dibujo Vezelay 1925-39

ESCUPTURA

Escultura Totem en terraza apartamento
Femme, 1940

ARQUITECTURA

Foto pabellón L'Esprit Nouveau: las letras gigantes
Nantes, fachada
Sala interior pabellón EN, sala de exposición
Palacio Justicia Chandigarh y lago (reflejo)
EN, vista exterior
Comedor N-C, con el cuadro purista
Plan de Chandigarh
La Roche 1922, fotografía con la sala de exposiciones a la izquierda
Vestíbulo La Roche,
La Tourette, esquina
Sala MAM Expo París
ONU
Modulor en Unité (con LC)
Puerta Ronchamp
Plan Obús maqueta
Plan Obús, planta
Interior Ronchamp, puerta a la derecha

5. BARCELONA. EXPOSICIÓN DE PINTURA LE CORBUSIER.

60 AMPLIACIONES FOTOGRÁFICAS DE SU OBRA. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

17 noviembre al 9 de diciembre 1962.

En 1962 la señora Orriols, del Museo de Arte Moderno de Barcelona y Manuel de Solá-Morales, presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares solicitan a Le Corbusier que organice una exposición de pintura para inaugurar la nueva sede del Colegio de Arquitectos. En aquel momento los principales pinturas se encuentran en la exposición del Musée National d'Art Moderne, en la exposición noviembre 1962 - enero 1963. Sin embargo, es sorprendente cómo Le Corbusier está interesado en la exposición. Quiere explicar por los hechos, *"qu'un homme animé de capacités visuelles était tout naturellement capable de pratiquer des arts qui ne sont séparés par aucune frontière: l'urbanisme et l'architecture (sciences indissociables), la peinture, la sculpture"*.

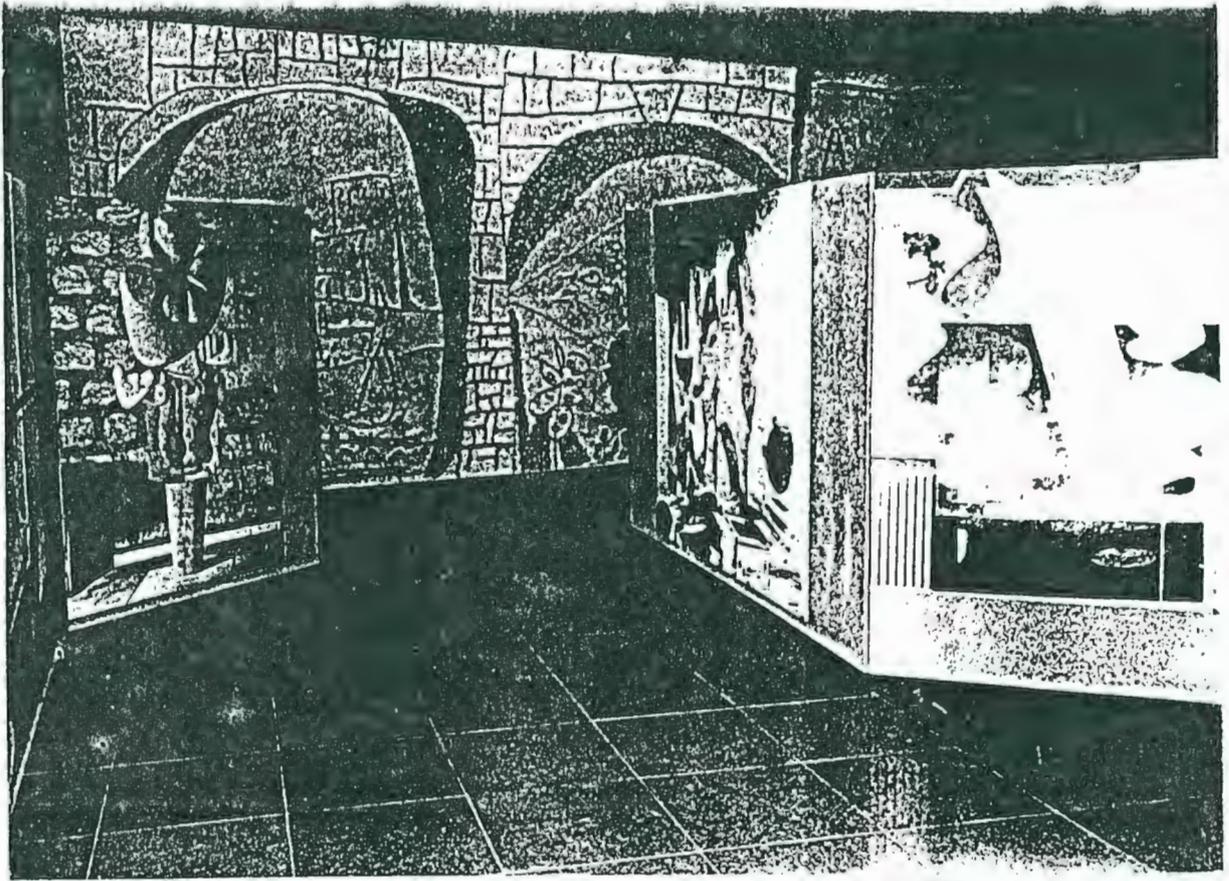
La elección de LC es una exposición con 68 fotográficas ampliadas a 2,26 metros de altura:

"j'ai eu l'idée de ressembler pour vous, choisis parmi vingt mille clichés, une cinquantaine de documents photographiques et de les opposer ou harmoniser ensemble.

Mais de quelle manière? Non pas par de petites photographies que l'on regarde en fronçant le front, mais par des agrandissements, parfois au-delà de la grandeur naturelle, (peinture et sculpture) donnant soit des ensembles soit des fragments, et d'une dimension absorbant le champ visuel d'un spectateur. J'ai choisi la mesure de 2m 26, fruit du double carré '113 113' (...)

..J'ai donc rassemblé pour votre exposition de Barcelone, des agrandissements photographiques d' "urbanismes", d' "architectures", de "tableaux", de "peintures murales", de "dessins", de "sculptures", hors de leurs dimensions: "transposés".⁵³

Fragmentos y conjuntos de las pinturas y esculturas son mostradas a partir de fotografías ampliadas más allá del tamaño natural de las obras, adquiriendo una dimensión que absorbe el campo visual del observador. Después de una defensa de la policromía y el color, finaliza: *"Cette "Exposition de Peinture Le Corbusier" s'étend donc à la sculpture, à l'architecture, à l'urbanisme, judicieusement choisis. Elle est monochrome. 'A VOUS, DE JUGER!'⁶⁴*. Podemos entender que la monocromía en la paleta de Le Corbusier es el uso del blanco y el negro, colores 'prohibidos' hasta 1926, por ser colores fuertes, activos, alejados del mundo suave y equilibrado de los tonos ocre y tierras. En 1937 con la visión del Guernica de Picasso descubre la monumentalidad que se puede conseguir con un efecto monocromo. Realiza el mural Badovici en Cap Martin. En cualquier caso en las últimas exposiciones



19|Exposición de pintura L-C. Barcelona noviembre - diciembre 1962



20 .Exposición L-C organizada con ocasión de la inauguración del Visual Arts Center, Harvard, junio 1963

'transpone' la realidad, la pintura. De la misma manera que el primer mural fotográfico del Pabellón Suizo Le Corbusier intenta que no sea simplemente un documento sino una obra artística, con estas fotografías de Barcelona intenta no hacer una reproducción de las pinturas sino una obra en sí misma sin referencia directa a la técnica con la que están hechos sus cuadros, tamaños o colores.

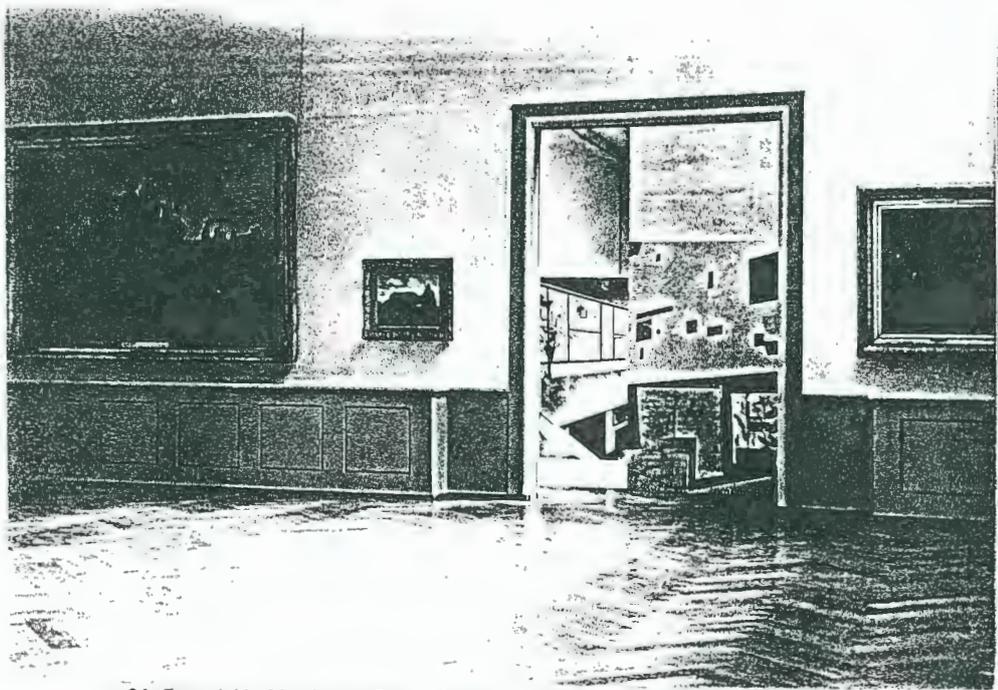
La exposición, que ocupa la planta baja y el vestíbulo de la sala Picasso, se monta sobre los paneles móviles llamados por Le Corbusier "Epines", diseñados para la exposición itinerante americana de 1948, y explicada en el primer volumen del Modulor. De la exposición se encarga Javier Busquets como representante del Colegio de Arquitectos y Georges Candilis como intermediario de Le Corbusier. Existe un intercambio de correspondencia no demasiado amistoso entre Javier Busquets y Le Corbusier⁵⁵. Parece que la idea de exponer "sólo" fotografías no fue bien recibida, pues se esperaban originales. En el COACB no entendieron la actitud de Le Corbusier y éste tampoco la de los catalanes. Lo cierto es que Le Corbusier preparó un nuevo tipo de exposición que fué el utilizado para la inauguración del Visual Arts Center,⁵⁶ en junio 1963 y para la exposición de La Chaux de Fonds de junio de 1964. Le Corbusier seleccionó cuidadosamente las fotografías como atestiguan los dibujos preparatorios de la exposición⁵⁷ y excepcionalmente escribió una introducción para el catálogo. El 17 de diciembre de 1962, LC escribe a Busquets solicitando de nuevo imágenes del resultado de la exposición y señala: "*C'est un nouveau type d'exposition que j'ai crée du temps du Modulor (1947) et c'est la première réalisation de ce genre avec des agrandissements photographiques*".⁵⁸

6. VISUAL ARTS CENTER. HARVARD UNIVERSITY.

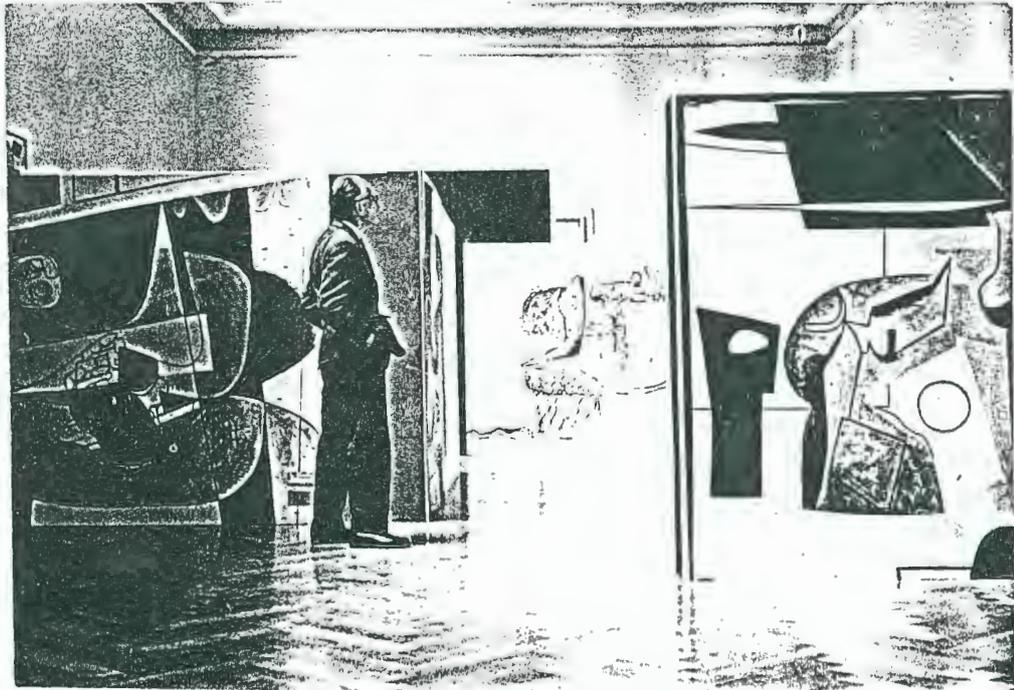
"LE CORBUSIER, PAINTINGS, DRAWINGS AND PRINTS". Junio-Agosto 1963.

El material utilizado en la exposición de Barcelona se vende a la universidad de Harvard, para la inauguración del nuevo Centro de Artes Visuales. En la *Oeuvre Complète*⁵⁹ explica: "*elle comprit 10 peintures, 12 aquarelles et dessins, 55 lithos, une tapisserie, ainsi qu'un choix de publications de Le Corbusier, toutes faisant partie de collections américaines, ainsi qu'une collection de fresques photographiques conçues par L-C et exécutés par le Colegio Oficial de Arquitectos, Barcelone.*"

El 19 de junio de 1964 Le Corbusier escribe acerca del sentido de escoger ampliaciones fotográficas de pinturas y esculturas: "*Cette exposition a été faite exclusivement (sauf trois tableaux originaux) avec cinquante-huit agrandissements photographiques faits*



21 .Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964



22 .Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964

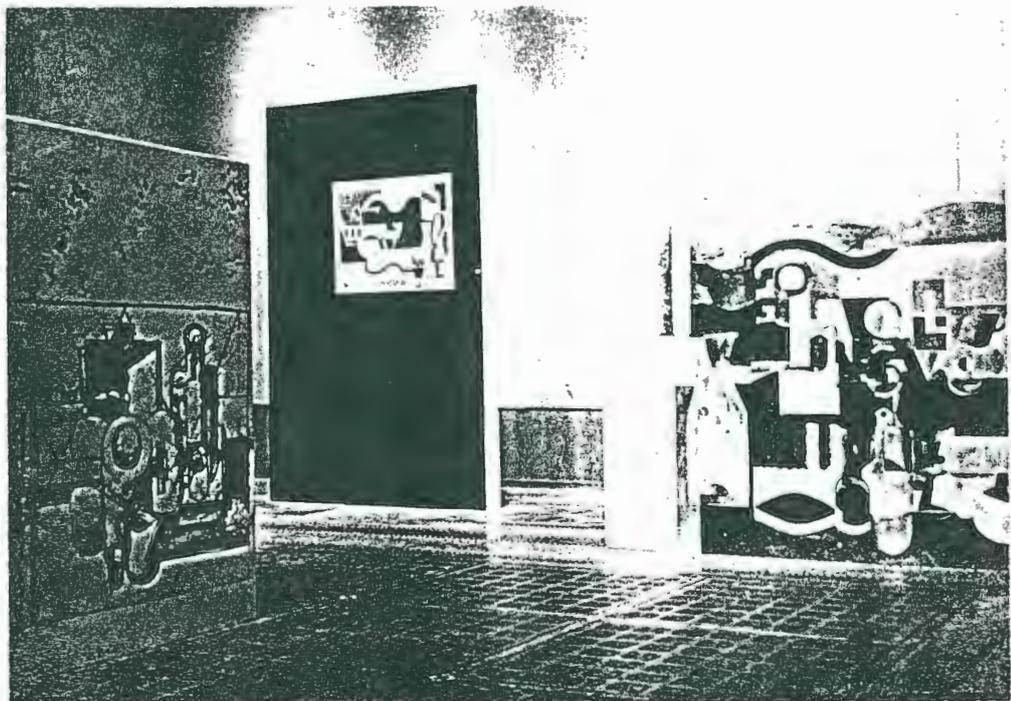
*d'après mes oeuvres: tableaux, sculptures, groupements; pas d'architecture spécialement, de façon à ne faire apparaître que le côté plastique et créatif*⁶⁰

7. MUSÉE DES BEAUX ARTS DE LA CHAUX-DE-FONDS. "DE LEOPOLD ROBERT À LE CORBUSIER".

13 junio- 30 agosto 1964.

Paul Seylaz, conservador del Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, solicita a Le Corbusier que participe en la exposición sobre artistas de La Chaux-de-Fonds, con motivo de la celebración del centenario del museo. Le Corbusier en principio no está de acuerdo en exponer su obra de una manera fragmentaria, pero en este caso hace una excepción⁶¹, pues cree que es el lugar adecuado para experimentar con las ampliaciones fotográficas. Finalmente la exposición se lleva a cabo con siete de las ampliaciones fotográficas utilizadas en la inauguración del Carpenter Center y varios originales: *"Je suis content de voir que l'on peut faire une Exposition de Peintures sans tableaux, à l'exception de quelques uns authentiques"*.⁶²

Con ampliaciones fotográficas gigantes, llevando arquitectura y pintura a una medida común, la exposición intenta demostrar por última vez que *"il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls. L'événement plastique s'accomplit dans une "FORME UNE" au service de la poésie"*. La idea de Le Corbusier de presentar obras originales en el marco monumental de una transposición fotográfica crea una nueva estética de exposición. Así como en París había creado un pasillo con un techo a 2,26 metros de altura para adaptar el espacio de la sala a las pinturas o en Lyon, baja todo el techo con una tela translúcida colocada a 3,66, en La Chaux-de-Fonds es la pintura la que se adapta al gran espacio a través de las ampliaciones fotográficas, adquiriendo la misma monumentalidad que el espacio en la cual se exhibe. Paul Seylaz comenta el efecto causado al visitante por la exposición: 'crea un ambiente que se impone con fuerza al visitante y le obliga, en blanco y negro, a conocer y participar en la *règle du jeu*. La ampliación gigante es una visión a la vez esencial y complementaria de la obra original. Impone una lectura inmediata de su estructura y a veces la revelación de lo más secreto, de la grafología. Los paneles no se disponen sobre los muros de la sala, sino que ellos mismos constituyen muros formando una nueva disposición arquitectónica. Esta disposición ofrece perspectivas sorprendentes, descubrimientos, chocs...y atención forzada. La obra original, fijada a un punto en un sistema de circulación ortogonal, aislada más o menos de la precedente, toma toda significación y toda elocuencia'.⁶³



23 .Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964



24 .Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964

En 1932 escribía "Monochromie totale ou polychromie multiple"⁶⁴. La monocromía es su elección para la reproducción gráfica de la arquitectura, mientras que el color para la pintura. La policromía arquitectónica es un fenómeno sensorial; sólo tiene sentido cuando nuestros sentidos la perciben directamente, cuando recorremos el espacio arquitectónico. La reproducción de la arquitectura siempre la realizará en fotografías monocromas que es lo que permite percibir nítidamente el juego de volúmenes bajo la luz. Pero qué es lo que le empuja a presentar su pintura en el marco monumental de una transposición fotográfica monocroma? Recordemos que estos últimos años son años de revisión, de búsqueda de los orígenes de su formación. Vuelve a releer libros que habían influido en su juventud⁶⁵, realiza un inventario de su pintura, clasifica los sketchbooks y relee el manuscrito de *Le Voyage d'Orient* para que sea publicado. Uno de los párrafos más emotivos es el recuerdo de la Acrópolis:

*"Mais pourtant j'écris avec des yeux qui ont vu l'Acropole et je m'en irai joyeux.
Oh !
Lumière !
Marbre !
Monochromie !".*⁶⁶



25 .Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964

ANEXOS

*"These oils, watercolors, lithographs, drawings and sculptures are too little known, too little studied, for us to appreciate them fully, as yet, as works of art, but their importance as laboratories of form is manifest. They throw a penetrating light on the aesthetic mechanisms of his architectural creation, and, in those barren periods when he had no chance to build, they lead us on the next achievement in construction, anticipating its innovations"*¹

Desde que Reyner Banham escribiera este texto, en 1953, prácticamente nada ha cambiado. A pesar de su importancia, la obra plástica de Le Corbusier sigue siendo poco conocida y muy poco estudiada. La causa de este descuido hay que buscarla en la actitud introvertida del propio Le Corbusier. La pintura era un laboratorio experimental y no necesitaba enseñarle a nadie sus secretos y mucho menos explicarlos. Esto, unido a ciertas críticas muy negativas hacia su pintura² ha hecho que hasta 1987 no se hubieran publicado más que pequeños catálogos de las diferentes exposiciones, colecciones o venta de cuadros³. Con motivo del centenario aparecen los dibujos y collages de la colección Ahrenberg⁴, la colección privada de Heidi Weber en Zürich⁵ y el magnífico catálogo del Museo Correr de Venecia⁶ el cual sin embargo, sólo ofrece 166 obras entre dibujos, pinturas, collages, esculturas.

Hasta ahora los estudios que se han hecho sobre obra plástica en su mayoría sólo tratan el período Purista. De ellos destaca la Tesis Doctoral de Danièle Pauly: *Les Dessins de Le Corbusier 1918-28*⁷. Otros estudios hacen referencia a la etapa de formación del joven Jeanneret, los cuales ofrecen importantes datos para entender la evolución de su pensamiento: la Tesis hecha por Mary Patricia Sekler *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret. 1902-08*⁸ y la Tesis de Paul V. Turner *The Education of Le Corbusier*⁹. El último grupo lo podemos clasificar como análisis iconográficos: la Tesis Doctoral de Richard A. Moore *Le Corbusier and the Mecanique Spirituelle*¹⁰, la Tesis de Master de D. Becket-Chary *A study of the Le Corbusier's Poème de l'Angle Droit*¹¹ y los estudios de la puerta de la Asamblea de Chandigarh y el mural del Pabellón Suizo por Mogens Krustrop. El libro *Le Corbusier*, de S. von Moos ofrece algunos puntos de vista interesantes en la relación pintura y arquitectura.

El principal problema de cualquier investigación sobre obra plástica en la Fundación Le Corbusier, es que actualmente aún no dispone de un catálogo razonado de pintura. Tan sólo se han publicado catálogos muy parciales de pintura, escultura, tapices, litografías y grabados. Mme. Françoise de Franclieu durante años estuvo elaborando un catálogo de la

pintura, pero las dificultades eran enormes, pues muchas pinturas están en colecciones privadas, imposibles de reproducir, o están ilocalizables y por tanto el catálogo está parado. La biblioteca de la Fundación tiene clasificadas unas 400 pinturas de las cuales dispone de copias de casi 300. Muchas reproducciones en la fototeca no son de buena calidad¹², existen errores de clasificación y ausencias notables. También es importante el fondo del resto de la obra plástica: 107 collages, 23 esmaltes, 32 tapicerías, 44 esculturas, 220 litografías, 16 grabados y casi 6500 dibujos, los cuales son imprescindibles para entender la pintura. Además, ha sido necesario estudiar la colección de Heidi Weber¹³, muy importante por la cantidad y calidad de obra plástica de los años '50 y '60, así como la colección Nivola¹⁴, las cuales no se encuentran completamente clasificadas ni reproducidas en la FLC. Tampoco se encuentran clasificadas las pinturas murales. En cuanto a las litografías, importantes por ser la técnica utilizada los últimos años de su vida como síntesis de sus temas, si bien existen las originales, no se encuentran publicadas (excepto el *Poème de l'Angle Droit*) en ediciones que alcancen un público más amplio y tan sólo hay 40 (de 220) reproducidas en la fototeca. También de gran importancia son los Carnets, ya publicados en cuatro tomos, si bien no están publicados los cuadernos llamados de gran formato, de los cuales forman parte los dos carnets llamados álbumes negros o Nivola, que con dibujos realizados entre 1950 y 1954 son los que contienen la génesis de Chandigarh. Otro de estos cuadernos es el realizado en El Cairo en 1952, justo en el momento del nacimiento consciente de la serie "Taureaux".¹⁵

Respecto al fichero sobre obra plástica existente en la Fundación, es de difícil consulta. Existen las obras clasificadas cronológicamente y por técnicas junto a reproducciones fotográficas de algunas de ellas, pero no existen ficheros informáticos¹⁶ que me permitan relacionar las obras por temas, los temas independientemente de la técnica utilizada, buscar una obra por orden alfabético, etc. Por tanto la **primera** actividad ha sido elaborar un pequeño catálogo personal de la pintura y posteriormente realizar una clasificación de los temas desarrollados en las diferentes técnicas. Para el catálogo de pintura he obtenido copias de las 300 reproducciones existentes en la Fundación y he completado muchas de las pinturas que me faltaban a partir de fotos de antiguos catálogos, revistas o del archivo fotográfico de Lucien Hervé, fotógrafo de Le Corbusier¹⁷. Ha sido necesaria una clasificación temática no sólo de esta pintura sino de las diferentes técnicas utilizadas, algunas no contempladas en la Fundación como la pintura mural, para obtener una visión global y poder situar cada serie estudiada en un contexto más amplio. Por ello ha sido de gran utilidad una primera clasificación en la que he utilizado un sistema RDBMS (sistema de administración de base de datos relacionales), para obtener un fichero interactivo que me permitiera acceder, clasificar y relacionar campos (técnica, fecha, título, altura, longitud, clave FLC, si existe o no reproducción). Con ello he obtenido diferentes listados: la pintura clasificada por orden

cronológico, por orden alfabético, por la clave dada por la FLC, pinturas de las cuales existe reproducción y pinturas de las que no se tiene ninguna imagen.

El **segundo** trabajo ha sido recopilar todos los artículos escritos sobre obra plástica. Un cierto número de ellos nunca fueron publicados, por lo que han tenido que recuperarse de los archivos de la Fundación e incluso a veces transcribir los manuscritos, como es el caso de *L'Espace Indicible* y *Entre-Deux*.

No existe una buena biografía sobre Le Corbusier. Tan sólo se conocen datos sobre su juventud que él mismo 'dictó' a Maximilien Gauthier para el libro *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme* en 1948. Para poder restablecer el entorno que acompaña al origen de las pinturas ha sido necesario consultar la correspondencia, documentos, sketchbooks, agendas y testimonios de amigos y colaboradores relativos a cada período estudiado.

Finalmente es en los dibujos donde se encuentran las verdaderas claves de cada cuadro. Revisar el voluminoso fichero de casi 6.500 dibujos ha sido necesario para encontrar las series completas preparatorias de cada pintura. Los dossiers originales con las clasificaciones de Le Corbusier se deshicieron al inventariar y reclasificar los documentos. Uno de estos dossiers, preparado por Le Corbusier para la Tate Gallery, explicaba la génesis y la evolución de la serie "Taureaux", pero también quedó deshecho. Gracias a un guión manuscrito encontrado ha podido ser reconstruido. La misma actitud de respecto hacia las clasificaciones originales ha sido empleada en las otras dos series analizadas: *lcône* y *Ubu*.

El catálogo, las clasificaciones y gran parte de los documentos manejados quedan subyacentes en el trabajo que se muestra, pues como ya he comentado el objeto de la Tesis no es un trabajo de archivista. Sin embargo, una pequeña selección de este material se va a mostrar en estos anexos:

- Las notas que complementan la lectura de las partes teórica y práctica de la Tesis.
- Una selección de tres textos: *L'Espace Indicible*, *Le Poème de l'Angle Droit* y *Entre-Deux*. El primero y el último son transcripciones de manuscritos no publicados y fundamentales para el entendimiento de la obra artística de Le Corbusier; su relación con la Tesis es recíproca: gracias a ella es más fácil 'descifrarlos', de la misma manera que ellos actúan como guión para el entendimiento de la Tesis.
- Los listados por orden cronológico de pintura, pinturas murales, escultura, tapices, litografías, grabados, y collages son simplemente una ayuda a posibles investigaciones, pero como ya he indicado anteriormente, es con la organización de esta información en una base

de datos cómo realmente se descubre la utilidad y flexibilidad de estos listados.

-La bibliografía que se presenta es la única que existe hasta el momento en la que se han seleccionado los escritos de Le Corbusier sobre obra plástica, publicados en libros, revistas o artículos así como escritos no publicados, en forma de manuscritos o litografías, los principales catálogos de exposiciones, venta y colecciones así como la discografía, filmografía y ficheros y archivos documentales existentes en la Fundación referentes a este tema. Una selección de escritos de otros autores sirve como orientación bibliográfica para quien esté interesado en conocer otros puntos de vista existentes sobre este tema.

-Por último un índice de ilustraciones así como su procedencia. La mayoría del material gráfico y documentos empleados son inéditos, por lo que su procedencia son los archivos de la FLC. En el caso de haber empleado una reproducción publicada, se cita su procedencia.

En definitiva creo que el material seleccionado es suficiente para cubrir el objetivo principal de este trabajo: ver cómo la relación de Le Corbusier con la pintura es fundamental para entender el proceso creativo de su obra.

INTRODUCCION

1. Dessiner 1965

Escribo en el texto *Tapisseries Muralnomad*: "C'est dans la pratique des arts plastiques (phénomène de "création pure") que j'ai trouvé la sève intellectuelle de mon urbanisme et de mon architecture.(...) Le fond de ma recherche a son secret dans la pratique ininterrompue des arts plastiques désintéressés. C'est là qu'il faut trouver la source de ma liberté d'esprit, et de mes possibilités d'évolution. *Tapisseries, dessins, tableaux, sculptures, livres, maisons, et plans de villes ne sont, en ce qui me concerne personnellement, qu'une seule manifestation d'une harmonie stimulante au sein d'une nouvelle société machiniste*"

2. *Le Corbusier Parle* 1967:43, 44

Le Corbusier había dejado de exponer en 1923; cada mañana pintaba en su apartamento pero nadie sabía exactamente qué hacía; los Camets nunca los enseñó a la gente de su estudio; hasta 1964 no inventaría su pintura.

Su taller se convierte en un laboratorio secreto y personal de experimentación, de búsqueda de las verdades formales absolutas. Este laboratorio, situado en su apartamento de la calle *Nugesser-et-Coli*, es llamado "l'atelier de la recherche patiente". Nadie tiene acceso a él, no necesita enseñarle a nadie sus secretos y mucho menos explicarlos. No sólo nunca explicará un cuadro, sino que tampoco divulgará sus escritos sobre pintura, que aunque numerosos, (no los recopilará ni publicará como libro, excepto los textos Puristas escritos con Ozenfant *Après le Cubisme* y *La Peinture Moderne*) no adquirirán la misma difusión que los textos sobre arquitectura y urbanismo. Durante veinte años prepara el gran libro teórico sobre su obra plástica, 'L'espace indicible', pero apenas llega a esbozar un esquema de lo que podría haber sido.

3. Ver la crítica de Christian Zervos con motivo de la exposición en el Musée National d'Art Moderne de 1953, publicada en *Cahiers d'Art* 1, 1954: "...avec son style de réclame et de prospectus, a pu faire vaguement illusion chez les hommes peu instruits des véritables conditions de l'art...Jamais peintre n'a ignoré plus que lui la vérité plastique, n'a moins percé les secrets de l'art ni n'en a davantage méconnu les principes..."

4. 'Pourquoi suis-je assez peu connu comme peintre? Comme expliquer le silence total autour de mes recherches et créations? C'est très simple. Mon frère compositeur a 90 cm de papier à musique écrit; de musique composé sans être joué. Il n'a pas risqué les saloperies, les engueulades qui font partie de la création. J'en sais quelque chose pour mon architecture. J'ai fait comme mon frère, pour la peinture, cessant d'exposer pendant trente années. Résultat: pas de piste à suivre. On ignore, tout simplement. La tour d'ivoire ne mène à rien. Je n'ai jamais eu de marchand de tableaux. Ce n'est pas regrettable, c'est une chance, car j'ai travaillé pour moi, pour moi seul avec moi comme juge.' (*Le Corbusier Parle* 1967:43, 44)

5. "Unité"

6. "La seule atmosphère pour une création artistique c'est la régularité, la modestie, la continuité, la persévérance." (*Mise au point* 1965:14)

7. Le Corbusier explicará que hay dos movimientos alternativos: 'por un lado, la transferencia de los acontecimientos exteriores en el interior de la consciencia y por otro la construcción de la obra con todo lo que el rigor de la ciencia puede aportar de concentración, de concisión, de depuración. Entre estos dos movimientos, imprevisiblemente y viva como un relámpago ocurre el nacimiento de la obra, explosión incontrolada, espontánea, misteriosa, que la lenta construcción y la lenta puesta a punto la transportarán al estado de acontecimiento pictórico.' (*Le Corbusier, Peinture*, 1935)

8. Dessiner, 1965

9. Léida en 1985 en la UER de Strasbourg y sin publicar

10. Leída en 1973 en Harvard y publicada por Garland en 1977

11. Tesis in Fine Arts también leída en Harvard en 1971 y publicada por Garland en 1977

12. *Le Corbusier and the Mecanique Spirituelle: An investigation into Le Corbusier's Architectural Symbolism and its background in Beaux-Arts Dessin*, Tesis in Philosophy, University of Maryland 1979. Publicada parcialmente como *Le Corbusier: Myth and meta architecture. The late period (1947-1965)*, catálogo de la exposición *Le Corbusier: Images and Symbols*, 1977 y en un artículo de la revista *Oppositions* 19/20 1980, "Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965".

13. M Phil. Thesis in History and Philosophy of Architecture. Cambridge University, 1980

14. Picasso decía: "no es suficiente conocer las obras de un artista. Es necesario saber cuándo las hace, porqué, cómo y en qué circunstancia". (Brassaï, *Conversations avec Picasso*: 122)

15. Actualmente, el poco material que queda autobiográfico, como las cartas personales con su mujer Ivonne y miembros de su familia, se considera material confidencial y no accesible a investigación.

16. C4: 1038, Cap Martin 15/8/63

17. "Je n'ai jamais cessé de dessiner et de peindre cherchant, où je pouvais les trouver, les secrets de la forme. Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches" (*Dessiner*, 1965)

18. "La poésie n'a pas de formule, pas d'attitude, ni d'aspect fixes. A circonstances toujours variables, à prémisses toujours diverses, elle n'est, à chaque fois, qu'une parole neuve, imprévisible." Le Corbusier, "De la peinture", 1935, en *Oeuvre Plastique*, 1938

"Rien ne se passe ici! Qui vous l'a dit? Je téléphonais, la plume entre les doigts, j'écoutais, discutais, inscrivais... D'ou vint cette image (comme tant d'autres parfois)? Je n'en sais rien! Ceci pour qui prétent tout expliquer, ignorant qu'au "pourquoi?" il n'y a pas toujours réponse." (Entre-Deux, 1957/64)

Según testimonio de Pierre Baudouin, utiliza un dibujo realizado en una papel de carnicería en el curso de una conversación telefónica para la tapicería "Les Huit", 1952. En la FLC, este tipo de dibujos están clasificados como "Dessins Automatiques"

19. "Je dessine depuis toujours. Paysages, architectures, verres et bouteilles de bistrot, vessies pour lanternes, coquillages, pierres, os de boucherie, galets, petites femmes, bestiaire, telles sont les étapes, les clefs...
En art, c'est le thème qui peut être ou demeurer secret, on ne se révéler qu'à celui qui aura chercché, découvert, inventé la piste..." (LC-Dessiner, 1965)

20. "Le tableau partira, sera aimé ou detesté, compris ou pas, que voulez-vous que ça me fasse? (que ça puisse me faire)" (LC-Ronchamp 1957)

21. *Dessiner*, 1965

22. OC 5:225

23. "Taureau I Ter" que es la pintura hecha en abril de 1952 al volver de El Cairo si bien en una carta a Savina la reconoce como su primer toro, en el dossier *at* es el mural del Cabanon el que pas a ser la primera obra de esta serie, ocultando la primera.

24. Modulor 2: 293

25. Veremos en el tema del Color, en la "pintura mural", como el horror que siente durante la guerra por la posibilidad de haber perdido las pinturas murales de la villa Badovici en Cap Martin, le induce a pensar en una pintura mural que sea transportable. En 1949 nace la tapicería "Muralnomad".

26. Es conocido que el comienzo de su enemistad con Ozenfant provenía de la confusión que produjeron los seudónimos Le Corbusier-Saugnier en los primeros números de L'Esprit Nouveau; se creyó que correspondían a una sola persona, a Jeanneret, mientras él se mostraba satisfecho con esta nueva situación. Otro ejemplo lo tenemos en las fotografías aparecidas en la misma revista, que raramente no eran retocadas, borrando los elementos no respondían a sus ideas (por ejemplo los frontones clásicos que coronaban los silos canadienses). Incluso toda la justificación racional y funcional de sus descubrimientos, como los cinco puntos de arquitectura, más tarde se ve claramente que no era más que una justificación delante del público de algo que para él significaba el acercamiento a la Verdad Absoluta.

27. "Le Corbusier revit son enfance, sa jeunesse, son aventure" y "Le Corbusier vit ses combats, le monde, son architecture, sa poésie"

28. *Dessiner*, 1965.

29. "Le Purisme", EN 4, 1921: 386

30. LC-OZ, *La peinture moderne*, 1925: 166

31. Escribe en 1950 un artículo en la revista Art d'Aujourd'hui, llamado "Purismo" para clarar algunas cuestiones poémicas en torno a su abandono: "Le mot 'purisme' a été créé par Ozenfant vers 1918 pour qualifier ses recherches picturales...Je n'aime pas personnellement ce terme de 'purisme': j'ai moins encore l'idée de baptiser un mouvement...J'ai toujours considéré ma peinture comme une manifestation de plein équilibre plastique et intellectuel entre architecture - urbanisme et arts plus particulièrement désintéressés, peinture et sculpture. Je n'ai jamais pu dissocier un événement (plastique) qui accapare la totalité de ma préoccupation."

Le Corbusier rompió definitivamente con Ozenfant y no volvió a hablarle. Parece que la polémica sobrevino a un cambio de fecha en uno de los cuadros de Ozenfant: "Une rectification, elle aussi arrive à point, après trente années: On relève, par exemple, dans le n° 7 de l' 'Esprit Nouveau': Nature Morte 1918 (Ozenfant) (violon) et une autre nature morte 1920 (Jeanneret); cette dernière a été peinte avant la première, les deux en 1920. Puis, nature morte 1919 (Ozenfant), date vraie novembre 1920. Tous les tableaux Jeanneret sont datés 1920 (sauf un), afin de bien témoigner devant...la postérité, que Ozenfant inventait, et que, douze mois plus tard, Jeanneret suivait..." En el texto original del artículo (U3 8) añade un párrafo, que no aparece en el publicado: "Découvrant la fraude cinq années plus tard, étant d'ailleurs séparé d'Ozenfant (comme cela arrive) je lui écrivis mon indignation "Comment, alors que nous luttons, la main dans la main, comme des désespérés pour faire vivre "L'Esprit Nouveau", vous, au N° 7 déjà, vous prépariez cette sinistre imposture..." - Réponse: "Jamais vous ne ferez admettre à un lecteur de L'Esprit Nouveau", que vous et moi étant directeurs, vous ayez laissé passer une telle chose..."

La misma historia la vuelve a repetir con todo detalle en una larga carta enviada a V. BOSSON, (ver archivos FLC U2 (14)), estudiante sueca en París que realiza entre 1962 y 1964 una Tesis Doctoral sobre Purismo.

A pesar de todos los datos aportados por cada uno de los personajes, Françoise de Francliou me comenta, en una entrevista mantenida el 1 de febrero de 1994, que tanto Le Corbusier como Ozenfant aportan muchas mentiras en este conflicto por lo que es difícil conocer exactamente la verdad de lo que sucedió.

32. *Le Corbusier, Oeuvre Plastique*, en la colección "L'Architecture Vivante" dirigida por Jean Badovici. Paris: Ed. Albert Morancé, 1938.

En el libro aparece el artículo ilustrado por 32 croquis al lápiz y pluma, la mayoría tomados de sus carnet de viaje; los planos del pabellón de Temps Nouveaux, y cuatro dibujos à la pointe d'argent. La segunda parte del libro muestra 29 pinturas, de las cuales tan sólo 5 son puristas. Seis fotografías del pabellón, 1 plan de Paris 1937, y cuatro litografías en color.

33. "Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en gésine", en *La Bête noire* n° 4 , 1935: p. 18

34. Publicado en *Transistion*, n° 25 Fall 1936.

35. Esta es la razón por la que este mismo artículo aparece en otras publicaciones sin imágenes ni leyenda, tan sólo con el texto ("The Indicible Space", en *New World of Space* 1948). De la misma manera en las litografías *Unité*, cuyo texto no llegó a escribir anota: "*Mon intention est, pour sa terminaison, de souligner l'unité de l'ouvrage, sa richesse par un texte parfaitement indépendant "des images"*"

36. Esta es la razón por la que en 1950 acepta el proyecto de Ronchamp.

37. Este primer escrito sobre el espacio indicible, realizado en 1945, aparece en 1946 en un número especial de la revista *Architecture d'aujourd'hui*, llamado *Art* páginas 9 a 17.

38. El 1 de diciembre de 1953 Jérôme Lindon, de les Editions de Minuit, dirige una carta a Le corbusier en la que acepta el encargo de publicar la obra. La califica como "*le grand livre théorique que l'on attend*" FLC B3- 7, I-1.2

39. FLC B3- 7 *L'ESPACE INDICIBLE* - 1953- Obra no publicada

Posiblemente el libro quedó diluido en diversos artículos y publicaciones de aquellos años: el artículo "*L'Espace Indicible*" aparecido en 1946; el libro *New World of Space*, de 1948, en el que aparece el texto del anterior artículo traducido al inglés: "*The Inefable Space*"; el texto del catálogo de la exposición de 1953 en el Musée d'Art Moderne de París: "*30 années de silence*".

40. Lindon nos explica la idea del propio Le Corbusier: "*il faut attacher la plus grande importance au texte, qui doit constituer à lui seul l'essentiel du livre. Les illustrations, que je verrai très nombreuses (sur le modèle de " La Ville Radieuse "), devraient, selon votre expression, constituer " un deuxième ouvrage ", indépendant en apparence du premier. Et les légendes des illustrations seraient elles-même un troisième livre. Cet ensemble reproduirait très bien sous une autre forme les aspects divers et finalement complémentaires de votre oeuvre.*"

41. 1. *Temps Nouveaux*.

-En el punto 5.12 afirma: "*Inhumain ! (bouteilles + objets + figure humaine + bestiaire. Bestiaire = l'humain par excellence*"

-"*16 Les tableaux ont un dos. (le tableaux est un être organique occupant l'espace/ il est donc sculptable.*

-en el 17 "*Sculpture ? Sculpture toujours/volume toujours/espace. L'étude détaillée apparaît 3^{ème} partie: - l'escalier 24 N + Savina + Ronchamp / toit Marseille / Duval / Chandigarh / Hte Cur + la main ouverte + la silhouette gouverneur + pilotis Marseille*

2. *Opinion ou 30 années de silence*.

1. *30 années de silence*. En este artículo aparecido en el catálogo de la exposición de 1953, en el Musée d'Art Moderne de París, Le Corbusier nos relata diversos aspectos relacionados con el proceso creativo de su obra:

"Bateaux, trains, avions, heures et journées vacantes et plus que cela: heures de détachement. Heures d'isolement excitatrices, provocatrices, bénies pour sentir, ressentir et créer. Solitude et silence des chambres d'hôtel, miracles du crayon noir, de la plume, et des craies de couleur. Dossiers maniables, format papier à lettres, suffisants pour préparer des compositions, pour établir une succession de recherches, pour en poursuivre un développement...Et la peinture, volée aux aiguilles de l'horloge, a fleuri le champ de ma liberté...J'ai travaillé pour moi, avec moi comme juge, un juge pas complaisant...En attendant, voici le produit de mon effort pictural, réalisé chaque matin depuis trente - cinq années"

2. Expo nov 53. Hay una nota del 19 de diciembre de 1954 en la que dibuja el cuadro de "*La Cheminée*", 1918, el techo de la *Unité* de Marsella y el croquis de la Acrópolis, 1910: "*le même phénomène unissant l'oeuvre peinte à l'oeuvre bâtie*". Esta importante comparación la repite en otros escritos:

"1er tableau 1918. Espace, lumière intensité de la composition. A vrai dire derrière cela est présent le site de l'Acropole : le tableau, le dessin, + l'acropole dessin carnet de route' (C2 1951:451)

"Méditerranée, reine de formes et de lumière. La lumière et l'espace. Le fait, c'est le contact pour moi en 1910 à Athènes. Lumière décisive. Volume décisif: l'Acropole. Mon premier

tableau peint en 1918, "la cheminée", c'est l'Acropole. Mon unité d'habitation de Marseille? c'est le prolongement." (J.Petit, *Le Corbusier Parle*, 1967: 11)

3. L'explication. Les "clefs":

- 8. Ronchamp. D'un phénomène acoustique au domaine de formes.
- 9. Monuments. Vaillan C. / les signes de l' Explanade Chandigarh
- 10. Sculpture
- 11. Taureaux

4. Art, manière de faire

- 11. " Métamorphose du violon " T-100-musée d'art moderne. Hervé V 24, etc + croquis crayon du tableau tourné 90 "echarpe rouge"?
- Hervé croquis (Indes) sketchbook IN II 82//60(61) //79//45// IN II 68 69-70
- 12. Les Ubus. l'oreille (intent acoustique) / UBU mural Nivola / grand UBU T 100

42. Publicada en el catálogo de la exposición *Le Corbusier* en el Musée National d'Art Moderne de París en 1962

43. Catalogo expo Le Corbusier MNAM Paris nov 1962 - janv 93 pp. 35-36

44. *Le Corbusier, New World of Space*, Reynal & Hitchcock, New York. The Institute of Contemporary Art, Boston, 1948. No traducido a otros idiomas.

45. *L'Atelier de la Recherche Patiente*, de 1960, aún siendo muy importante para entender algunas claves de su obra plástica, como el nacimiento de la serie "Taureaux", separa claramente arquitectura de pintura y escultura.

46. FLC U3 - 8, 297. Texto completo original dactilografiado del artículo "Purisme" aparecido en *Art d'Aujourd'hui* 7-8 mars 1950.

47. Prefacio de F.S. Wight en *New World of Space*. Diciembre 1947.

48. OC 5:225

49. Artículo de Le Corbusier en el Catálogo para exposición *Le Corbusier* del Musée National d'Art Moderne, París 1953.

50. 'Je suis peintre fondamentalement: peintre acharné.' (Entrevista con George Charbonnier en *Le Monologue du peintre*, 1950:102)

51. Le Corbusier sobre la redacción del Poème de l'Angle Droit, OC 5: 241

52. Conversación con Elie Faure en *Le Corbusier, Lui-Même*: 172

53. P. 70

54. *La peinture moderne* 1925: 155-156

55. Esto ya se aprecia incluso en la portada: la misma estructura del iconostase, pero invertida y formada por las letras "Le poème de l'angle droit". Un eje vertical divide el día de la noche. En la siguiente página sucede lo mismo, la página de la izquierda, en negativo donde podemos leer: "Poème de l'ang eï droit" (una "L" se ha movido de su sitio). La de la derecha, en positivo, donde leemos correctamente "Poème de l'angle droit".

56. Le Corbusier, en J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 120, 1957

57. C2: 624

58. Ver Modulor 1, capítulo 7: "Trazados reguladores que me han permitido hacer la composición de cuadros" y "De un cuadro a un rascacielos".

En Modulor 2 ver capítulo 5, "Arte libre"

Explica el uso del Modulor en los años '50, ilustrándolo con la pintura Taureau III: *"Particulièrement, en 1951-1952, j'ai essayé de tirer parti du Modulor. L'ayant fait et m'en étant, semble-t-il, bien trouvé, j'ai peint dans un coin des tableaux le label du Modulor, laissant là une trace authentique et anecdotique de cette recherche"*

59. Ya en *Précisions* insiste que *"La arquitectura se hace en la cabeza. Hay que llegar a concebirlo todo en la cabeza, con los ojos cerrados; entonces se sabe cómo será todo"* *Precisions*, Barcelona, Poseidón, 1978, p. 254

60. Otro raro ejemplo es el ofrecido en el segundo capítulo del proyecto de libro de *L'Espace Indicible*, punto 2, en el que compara el cuadro de "La Cheminée" de 1918, el techo de la Unité de Marsella y el croquis hecho en 1910 de la Acrópolis (FLC B3- 7, 36)

61. -Sobre "Taureaux":

"Le signe du taureau est apparu au cours de ma soixantaine. A cette étape, la vie pourrais s'étioler. MAIS, si elle passe outre, animant coeur, tête, ventre? C'est l'énergie, la force, la masse d'inertie, de pulsion, de choc."

-De entre los "Objets à réaction poétique" habla de los "Galets":

"La plage, inépuisiblement offre ses galets, objets d'émerveillement.....Ceci est un galet et non un plan d'une ville avec son fleuve au dehors des murailles; L'artère impériale l'eût traversée doublant de volonté d'homme ce "chemin des ânes" nonchalant venu d'une province et qui s'en va vers une autre province."

-De la "Boîte d'allumettes":

"Au bistrot....1930. Une ombre portée sur le marbre de la table se dessine au pied d'un étrange monument....C'est une boîte d'allumettes suédoises décortiquée machinalement pendant que les amis causent"

-Sobre la línea de horizonte:

*"La ligne d'horizon est importante et l'horizon de la mer vainqueur"
"L'horizontale étale le silence sur cette nuit au bord de la mer"*

-Sobre mujeres:

"Je n'ai dessiné ou peint que des femmes, ou des images, ou des symboles, ou des géologies de femmes. Depuis les pieds et jusqu'au sommet de la tête sont des étagements, des altitudes. Deux femmes....elles étaient trois. Une tête s'est détachée.. ...est allée se placer dans le creux d'un bras plié."

-Sobre "le verre à côtes":

"Un verre à côtes est masque d'un héros que regardent en masse pingouine trois "femmes-carafes-bouteilles", ayant fait l'oeuf. (le coquetier est là) Un gant vide prouve qu'une main est passée par là...."

-Sobre el cristal que frecuentemente aparece en sus pinturas, especialmente en "Armonique perilleuse", de 1931 (31.09):

"Madame et son cristal tentent ici des épousailles plastiques. Appel aux alchimies. Madame est à droite, toute faite (depuis toujours, presque. Voici un cristal de roche rapporté par mon père quand j'étais gosse. Il partait avec des amis vêtus chacun d'un vieux pantalon attaché par le bas avec des ficelles, un vieux veston, un vieux chapeau, un masque de toile blanche avec deux trous (non de Longhi) contre les brûlures du soleil; ils avaient fait clouter leurs plus coriaces chaussures."

-Insiste en el origen casual de los elementos que maneja. Con frecuencia ataca a aquellos que intenta dar explicación racional a todo lo que hace:

*"Rien ne se passe ici! Qui vous l'a dit?
Je téléphonais, la plume entre les doigts, j'écoutais, discutais, j'inscrivais...D'ou vint cette image (comme tant d'autres parfois)?"*

*Je n'en sais rien!
Ceci pour qui prétent tout expliquer, ignorant qu'au "pourquoi?" il n'y a pas toujours
réponse."*

-Pone en duda la perspectiva clásica. Es una referencia a l'espacce indicible:

*" Lévitacion ou Perspective (science exacte)?
Espace, pesanteur, permanence immobile du mouvement."*

-Sobre la serie "Ubu":

*"et puis cette main dont la paume ouverte livre passage à l'éclatement d'un
bourgeon '1 UBU, cet UBU, ces UBUS qui m'ont occupé pendant la dernière guerre,
avant, pendant et après, de leur présence, hilares, parfois providentielle -oeil de crabe
ou de homard menton de don Quichotte (mon gran ami).*

62. En estos dos primeros períodos incluye algunas pinturas.

63. *"Un acrobate n'est pas un pantin
Il consacre son existence à une activité
par laquelle, en danger de mort permanent,
il réalise des geste hors série, aux limites
de la difficulté, et dans la rigueur
de l'exactitude, de la ponctualité...quitte
à se rompre le cou, à se briser les os, à
s'assommer.
Personne ne l'en a chargé
Personne ne lui doit gratitude quelconque
Mais, lui, il est entré dans un
univers hors série, celui de l'acrobatie.
Résultat: bien sûr! il fait des choses
que les autres ne peuvent faire.
Résultat: Pourquoi fait-il cela? se
demande autrui: c'est un prétentieux, c'est
un anormal; il nous fait peur; il nous fait pitié;
il nous embête!"*

64. En la sección dedicada a este tema veremos que el origen no es tan inmediato.

65. Los cuatro restantes son Totem, Taureau, la Licorne y una Nature Morte.

66. *Mise au point* 1965:14

67. Comentario hecho por Wogensky en la introducción a los Carnet

68. *The education of Le Corbusier*, Tesis doctoral in Fine Arts, Harvard, 1971, traducida por P. Chcaq en ed. Macula como *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et Mouvement Moderne*

69. Estuvo especialmente influenciado por las primeras lecturas de dos libros: *L'Art de demain*, de Henry de Provensal y *Les Grands Initiés*, de Édouard Schuré. Provensal, con su visión de una arte nuevo que uniría la materia y el espíritu, su concepto correlativo de ciencia, su definición de la arquitectura como un juego cúbico de volúmenes y su incitación a descubrir 'relaciones armónicas' formales. Las descripciones de Schuré concenientes a la vez a la 'numerología' pitagórica y a una élite sacerdotal de Iniciados: teniendo por misión revelar la verdad. Todas estas ideas formaban parte de una concepción idealista del mundo según la cual el verdadero objetivo del arte era la expresión no de fuerzas materiales, sino de fuerzas espirituales. Jeanneret parecía haber asociado este idealismo a su propia educación religiosa calvinista.

70. Le Corbusier dice del arte *"It marks out the interval between the moment when a vast and dominant nature overwhelms, and that when man, having acquired serenity, has a conception of that same nature and works in harmony with its law. There is the transition from the age of subjection to the age of creation"* (*New World of Space*, 1948: 115)

71. En enero de 1954, durante una estancia en Chandigarh, Le Corbusier describe su taller de pintura de la siguiente manera:

"Rue Nugesser-et-Coli, dans mon atelier. Je vis dans mon archipel, ma mer c'est 30 années d'accumulations diversement rattachables aux activités intellectuelles et manuelles. Au sol, ici et là, sont des groupement d'objets, d'engins, de livres, de textes, de dessins. Tels sont mes îlots! Dans les casiers diversement distribués selon une géographie utile sont d'autres groupements, les rangements verticaux sont les Capri de mon archipel, non pour leur délices, mais pour leur topographie classificatrice: il y a les bords de mer, les surplombs, les plateaux. Ici au sol est l'île des couleurs (les boîtes, les tubes et les pinceaux). Ici l'île des dessins, là, île des machines modernes: magnétophone, projection, etc... Les rochers des classements verticaux: les livres du coeur et de l'esprit; les livres de "poubelles" et le reste... Un tas de trucs qui sont ou ne sont pas du renseignement et de la qualité qui vaut qu'on ne le jette point. Ça encombre tellement, et mon expérience est que ça sert presque jamais. Il y a "presque".

Il y a les très "nettes" îles du travail: l'île du téléphone, des cahiers de travail, l'intermittent et impératif quotidien. Il y a l'île du travail d'examen où se ressemblent pour un période ce dont quoi sera fait quelque chose: c'est l'île de gestation. Il y a les îles volcaniques qui naissent et disparaissent à l'heure voulue: une feuille de contreplaqué sur les bras de deux fauteuils. On y rédige un livre, on y prépare un article, on y dicte une chose, etc. Il y a parfois deux îles volcaniques en présence. Enfin, il y a l'île verticale, le chevalet de peinture devant l'île de couleurs. Mais parfois la toile (ou le contreplaqué) sont peints horizontalement sur le bras de deux fauteuils. Ou encore au sol. L'archipel est serré. Les passes sont étroites. Mais je navigue là dedans avec la sécurité et la précision d'un vieux pilote. Et il n'y a, en vérité, pas moyen de renoncer à mon archipel pour question d'ordre apparent: l'ordre est partout ici où tout s'est organisé au cours de l'expérience" (JP,LC-LM: 114)

72. *J'étais né pour regarder...*

73. *Mise au point*

Admiraba a la gente que trabajaba con intensidad un tema: *"J'ai vu hier l'expo Picasso maison de la pensée Française. Magnifique. On y voit sa patiente, sa recherche sur un thème ! Savina, la joie de l'artiste, c'est de vaincre, d'aller jusqu'au but, sur les genoux, crevé, écoeuré. Deux ans après, vous mesurez que vous avez fait une oeuvre valable..."* (15 diciembre 1950, FLC F3 - 18, 59)

74. "Working with Le Corbusier", en *The Garland Essays*.

75. 15 septiembre 1954, del proyecto de libro *Le Fond du Sac*, FLC, F2 19, 2

76. *"La seule atmosphère pour une création artistique c'est la régularité, la modestie, la continuité, la persévérance."*

77. Joseph Savina, "Sculpture de Le Corbusier-Savina", en *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 51, noviembre 1965, n° especial Le Corbusier: 98

78. FLC F3 - 18, 35. Carta Le Corbusier a Savina 2 julio 48.

79. FLC F3 - 18, 137. Carta del 24 de agosto de 1955, sobre diversas esculturas *Ozon, Totem o Femme*.

80. *"C'est mon premier dessin-lorsque j'ai commencé à peindre en 1918. Ce fut mon premier tableau. Ce dessin est beau. J'y ai perdu l'oeil gauche"* (Carta de Le Corbusier a Savina, 29 agosto 1962. También en *L-C Savina dessins et sculptures*, Philippe Sers, Paris 1984: 2)

También en *L'Atelier de la Recherche Patiente*: 55: *"1918. Grand dessin du premier tableau de Le Corbusier: "La Cheminée". L-C a perdu l'oeil gauche en faisant ce dessin la nuit: décollement de la rétine. Ce premier tableau est une clef pour la compréhension de sa plastique: volume dans l'espace. Espace"*

También en *L-C Lui-même*: 52

81. Cita extraída de Benedetto Croce, *Aesthetic*, London 1954: 10.

82. L-C, *Precisiones*: 254

83. "Plastique et Poétique", OC5:225

84. *"Voici des peintures récentes. Elles représentent un long travail de préparation (des années souvent), mais une exécution, la plupart du temps, rapide; ce qui n'est pas contraire à la qualité d'un tableau. Une idée met longtemps à naître, longtemps à se révéler, longtemps à se manifester sous la forme globale du tableau: composition, couleurs, valeurs, etc... Elle naît sans entraves (autres que l'indécision), sans tracé régulateur et sans Modulor, portant son lyrisme, ou potentiel poétique, dès la surgie de l'idée".*

"...Mais vient le moment où l'on fabrique l'oeuvre, où l'on fait le tableau. Pour le faire, il faut prendre une toile ou une planche, tracer le dessin, prendre sa couleur et l'étendre avec des pinceaux. La récompense, pour celui qui sera livré à une longue préparation, est qu'il ne cherche plus sur la toile: il exprime des idées acquises, il exécute". (Modulor II: 293)

85. OC1: 5

86. *Atelier de la Recherche Patiente*: 37 y 201.

87. Ver "Plastique et Poétique" en OC5: 225

88. Paris, 1958, "Lecture" en Jean Petit, *Le Corbusier Lui-même*: 171-172

89. *Textes et dessins pour Ronchamp*, Jean Petit: 1965

90. Jean Petit, *Le Corbusier, Lui-même*: "A propos de l'hôpital de Venise": 184

91. Nos podemos remontar a Kant en su *Crítica del Juicio*, donde dice que una de las determinaciones del "genio" es que él mismo ignora cómo ha producido la obra de arte, y no puede ni describir ni reducir a una ley científica el mecanismo de su producción: *"El genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos..."* (Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid 1990: 263)

92. *"Il protégeait son travail. Un jour, il m'avait demandé de venir le voir dans son appartement il voulait me parler seul à seul. Nous étions dans son atelier de peinture. La grande porte sur pivot s'entrouve. On voit apparaître Yvonne Le Corbusier. Il la renvoie brutalement. "Tu n'as pas le droit de venir ici".. J'en suis consterné. Je trouve qu'il exagère. Pourtant je savais combien il tenait à elle"* (A. Wogensky, *Les mains de Le Corbusier*, 25)

93. *Ronchamp*, *Les Carnets de la Recherche Patiente* 1957: 7

94. C4 1960:506

95. JP-LCP 1967:43

96. Carta de Le Corbusier a Mrs. Hooper, el 8 de diciembre 1962, FLC G3 (01) 440
También en "Tapisseries", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 396-397.

97. *'Cette idée (notion) de bestiaire humain m'est peut-être venue inconsciemment du contact si fréquent et à travers tout le monde et à travers toutes les couches sociales, avec les hommes et les femmes, dans les affaires, les comités, l'intimité. Les caractères apparaissant, qualifiant les gens et portant ou // proposant // leur typologie'* (C2 1952:707)

98. *Entre-Deux*, 1957/64

99. *La obra de arte es un juego: "L'auteur -le peintre- a créé la règle de son jeu et la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer....La règle du jeu est faite de signes d'une intelligence suffisante..."*.(De la peinture, 1935)

100. *Modulor 1: 202*. El cuadro al que se refiere es *Saint Sulpice* (31.04)

101. *Dessiner*, 1965

102. *Peinture*, 1935

103. "Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture", 1936

104. *L'Atelier de la Recherche Patiente: 55*

105. C2 1951: 451

106. J.Petit, *Le Corbusier Parle*, 1967: 11

107. Ver el capítulo "Pittoresque" en la *Histoire de l'Architecture* de A. Choisy y su traducción a palabras de Le Corbusier en el capítulo "Arquitectura. la ilusión de los planes" en *Vers une architecture*

108. *Poème de l'Angle Droit*: p. 29 en A3:Milieu

109. *Vers une architecture*: 151

110. Si hacemos una foto con la cámara perfectamente horizontal este muro acaba siempre justo en la mitad de la fotografía, y siempre marcando una línea horizontal.

111. OC5: 215-223

112. OC5: 221

113. Ver fotografías en páginas 221 y 222 de OC 5

114. "Le Corbusier's Penthouse in Paris, 24" en *Daidalos* June 1988, p. 65-75.

115. *Une ville contemporaine* 1922 en OC1: 37 y *Plan Voisin* 1925 en OC1: 109, 115

116. "Unité" en nº especial de *L'Architecture d'aujourd'hui* 1948:16

117. *La peinture moderne* 1925: V

118. *Vers une architecture*, 1923, reed. 1977: 151

119. *Vers une architecture*, 1923, reed. 1977: 165

120. En 1930 L-C obtuvo la nacionalidad francesa.

121. En su biblioteca personal se encuentran los libros "*Esclaramonde de Foix Princesse Cathare*", de C. Saint Palais y "*La croisade contre les Albigeois*" de P. Belperron.

122. *Poème de l'angle droit*: 45, 48

123. *Entre-Deux*

124. "*Géométrie et nature, balance permanente de notre équilibre.*" *Unite* 1947:27

125. "la couleur a des propriétés de choc (ordre sensoriel) précédant optiquement celui de la forme (qui est déjà une création partiellement cérébrale)" ("Le Purisme", en EN 4, janvier 1921)
126. La Ville Radieuse 1933:1
127. La realizada de la escultura n° 5 Ubu, 1947, en OC 5: 239
128. Recordemos la *Visión Óptica*, lejana, unitaria y simultánea de Hildebrand.
129. *Poème de l'angle droit*, 138
130. "Il faudrait tendre à la finesse tout en conservant la force. C'est lorsque tout est simplifié au maximum que la proportion peut jaillir. Simplifier signifie, classer, hiérarchiser, épurer, mettre de l'ordre" (Carta Le Corbusier a Savina, 13 julio 1952, F3 - 18, 88)
131. *La peinture moderne* 1925: 168
132. Le Corbusier, *Ronchamp*: 120
133. p. 55
134. Extraído de Lionel Favier "Volume et couleur: liberté et ordonnance dans le jeu de l'espace construit, 'Pessac'", en AA.VV. *Le Corbusier et la couleur*.
135. "Polychromie architecturale" 1931
136. C3: 78, junio 1954
137. FLC B1 - 18. Le Corbusier, "Polychromie architecturale", prólogo (no publicado) para los "Claviers de Couleurs Salubra", 1932, p. 21.
138. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, 1937, réédition 1965: 12
139. *New World of Space*, 1948: 18
140. Anotas en el Carnet G29, en Cap Martin en julio del 53: "box 226/226 tout noir // tout blanc/ très peu des tableaux // (très peu) de dessins // mais cadres en tranches profondes // et photos urb bloquant...grand effet monochrome". (C2: 975)
141. FLC B1 - 18. Le Corbusier, "Polychromie architecturale", prólogo (no publicado) para los "Claviers de Couleurs Salubra", 1932: 19
142. Existe el testimonio de Lucien Hervé, fotógrafo del último período, que en una exposición de sus fotografías un representante de Kodak aprovechó para mostrar a Le Corbusier los adelantos de la fotografía en color. Le Corbusier respondió: "Mais c'est de la merde, c'est ça la photo (señalando a las fotos de Hervé que estaban expuestas) et non pas ça". (de una entrevista de Lucien Hervé con J. Cl. Carrière, reproducida por éste en *Lumière et couleur dans l'oeuvre de Le Corbusier*, tesis doctoral, Paris)
143. FLC B1 - 18. Le Corbusier, "Polychromie architecturale".
144. L'Esprit Nouveau, n° 4
145. C1: 259, 260, 262, 263, 269, 270, 278, 610, 611, 613
146. Le Corbusier en "Signes et symboles de la tapisserie Haute Cour", en *Le Corbusier Oeuvre Tissée*: 15
147. Realiza dos "clavier de couleurs" para Salubra, en 1931 y 1959. El realizado en 1931, representa los colores de la 'gama noble'. En cada tablero crea un ambiente con la repetición de tres bandas horizontales de tres valores diferentes de un mismo tono fundamental: azul, rosa, amarillo, gris o verde.

A caballo entre estas tres bandas, se colocan dos veces 14 tonos. La plancha se convierte en un teclado lleno de sugerencias. Cada plancha lleva asociada un nombre con reminiscencias de la naturaleza; las planchas se llaman "Ciel, Espace, Sable, Paysage, Velours, Mur.":

"Salubre c'est de la peinture à l'huile vendue en rouleaux

...

Chacun de nous, suivant sa psychologie propre, est commandé par une ou plusieurs couleurs dominantes. Chacun va vers telle ou telle harmonie dont a besoin sa nature profonde. Il s'agissait de mettre chacun en état de se reconnaître soi-même en reconnaissant ses couleurs

C'est la raison des présents CLAVIERS

...

la collection comporte des nuances éminemment architecturales, d'une valeur murale certaine, de qualité spécifique; ce sont les bandes horizontales des diverses planches. Cela me paraît si important que j'ai baptisé chacune de ses ambiances colorées d'un nom qui détermine la qualité de leur signification murale: "espace", "ciel", "velours", "mur", "sable".

...

Ces Claviers de couleurs font appel à l'initiative personnelle, après l'avoir placée sur des bases authentiques. Ils me paraissent pouvoir devenir un instrument de travail exact et efficace qui permettra d'établir rationnellement, dans la mesure moderne, une polychromie strictement architecturale, accordée à la nature et aux nécessités profondes de chacun."

Los 'claviers' son Instrumentos de la organización del color arquitectónico, de la misma manera que el Modulor lo es de la forma. Sin embargo, igual que señala en el Modulor que el nacimiento de la idea se produce con independencia de ningún instrumento y que el Modulor jamás a dado imaginación a aquellos que no la tienen, el color tiene una cualidad emocional de orden psicológico, difícilmente sistematizable. La última palabra siempre la tendrá el sentimiento.

148. Extraído de Lionel Favier "Volume et couleur: liberté et ordonnance dans le jeu de l'espace construit," "Pessac", en AA.VV. *Le Corbusier et la couleur*.

149. Por esta razón nunca quiso fotografía en color de sus obras, sólo de su pintura.

150. OC 1: 60

151. OC 1: 85

152. LC- "Sainte alliance des arts majeurs ou le grand art en gésine", en *La Bête noire* 4, 1935

153. "Peinture, sculpture et architecture rationaliste", en las *Conferencias de la reunion Volta*, Roma, 1936

154. Este ataque contra los pintores provoca respuestas y enemistad hacia él. Más adelante comenta: *"malgré toute la bonne volonté possible, la société ne pourra pas, de cette manière, sauver les vingt mille peintres de Paris en chômage. Il y a place pour eux dans d'autres occupations utiles; et ils se sentent bien réconfortés d'être enfin, utiles à quelque chose. Il n'y a place, dans l'architecture, que pour des peintres dignes et forts suffisamment.*

Le Corbusier adopta un tipo de personalidad con tendencia a sentirse perseguido y rechazado, respondiendo a la teoría por la que el rechazo era la marca del genio o de la santidad. Según los estudios hechos de las lecturas del joven Jeanneret por P.V. Turner, parece que este comportamiento siempre polémico proviene de *L'Art de demain*, de Henry Provensal y *Ainsi parlait Zarathoustra*, de Nietzsche. La teoría según la cual el gran profeta es aquel del cual las ideas son rechazadas por el mundo a podido ponerle (tal vez inconscientemente) a buscar las formas susceptibles de ser rechazadas. Cuando presenta una novedad, como es el caso de la policromía arquitectónica, lo hace atacando lo anterior o los pintores de su entorno inmediato. Cuando presenta las gamas de colores con el Purismo, dice de Cezanne que es monocromo; también ataca la concepción intelectual de los Neoplasticistas holandeses. Cuando presenta el proyecto para la Sociedad de Naciones, lo cierto es que se salta algunas reglas del concurso.

155. Reunion Volta en Roma en 1936
156. FLC U3 - 03, 7. Artículo no publicado del 18 marzo 1954 preparado para el libro *L-C Dessins*, 1955
157. Prologo de L-C "Synthèse des arts.", 1955 en el libro de Paul Damaz, *Art in European Architecture*
158. "Architecture and the Arts", en *Transition* 25, 1936
159. Realiza las siguientes pinturas murales:
 1936, Vezelay, maison Badovici, una
 1938, Cap Martin, villa Badovici-Eileen Gray, ocho
 1940, Paris, rue de la Bua, una
 1948, Paris, 35 rue de Sèvres, una en el fondo del atelier 4 x4,5 metros
 1948, Pabellón Suizo, una 11x4,5 metros
 1950, Cap martin, Bar de R. Rebutato "A l'Etoile de Mer", una
 1951, Long Island, en casa de Tino Nivola, dos
160. "Y a-t-il une crise de l'art?", 1951
161. OC 4: 158
162. *Unité*, 53-54
163. Le Corbusier en el 2º *Carnet de la Recherche Patiente*, dedicado a Ronchamp, en 1957.
164. Este punto es desarrollado por la Tesis Doctoral de Daniel Naegel, de la University of Pennsylvania, que estudia el tema de la fotografía en la obra de Le Corbusier.
165. "Tout arrive enfin à la mer...", artículo no publicado FLC A3 (2) 659
 Esta reflexión es escrita por Le Corbusier en el aeropuerto de El Cairo, en diciembre de 1954, volviendo de la India.
166. *Poème de l'angle droit*, C5: Chair
167. "Corteza de arbol-toro-perro".
168. Esta misma cita la utiliza en 1955 en C3:558, carnet K41: "*Esp Indic // Amédée: "les invariants-" etc etc // constipation par Henri Poincaré : 1922-23 (?) Corbu répond à un ami: "Il prend des vessies pour des lanternes" =une définition possible de la Poésie. // 19 août 55"*
169. "*¿Recordáis aquella cabeza de toro que expuse recientemente? A partir del manillar y del sillín de una bicicleta hice una cabeza de toro a la que todo el mundo reconoció como una cabeza de toro. Así quedó completada una metamorfosis, y ahora me agrada ver cómo tiene lugar otra metamorfosis en la dirección opuesta. Supongamos que mi cabeza de toro es arrojada al montón de la chatarra. Tal vez alguien llegue un día y diga: "Hombre, aquí hay algo que me va muy bien como manillar de mi bicicleta", y con ello se habrá conseguido una doble metamorfosis.*" Alfred Barr, Picasso, Fifty Years of his Art, NY, 1946, pp 270 y 271, extraído de C. Rowe y F. Koetter, Ciudad Collage, 1981 GG: pp 136.
170. Para ampliar la tesis del "collage" y el reciclado de significados ver C. Rowe y F. Koetter, Ciudad Collage, 1981 GG: 135 y ss.
171. Catálogo *Exposición de pintura Le Corbuier. 60 AMPLIACIONES FOTOGRÁFICAS DE SU OBRA*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 17 noviembre al 9 de diciembre 1962.
172. OC5: 113
173. "Plastique et Poétique", en OC5: 225

174. '*L'art puriste doit percevoir, retenir et exprimer l'invariant*' (Après le Cubisme 1918:55)
175. '*Si bien que quand tout est fini, dans le fait pictural comme dans la nature elle-même, l'oeuvre est la précision même. Les mots sont nets et clairs; les faits sont réels (il n'y a pas un coup de pinceau qui ne soit une certitude). La toile est couverte de réalités "formes -couleurs- valeurs".* (De la peinture, 1935)
176. '*Partant donc des éléments formels et colorés et les considérant comme des excitants à action spécifique déterminée, on peut créer le tableau comme une machine. Le tableau est un dispositif destiné à nous émouvoir. ...Le grand art n'est pas art d'agrément; faire du plaisir la base de l'art est descendre à la cuisine; l'art a pour seul but d'émouvoir; ...ce qui compte est l'intensité de l'émotion provoquée*' (La peinture moderne 1925: 166-172)
177. *Un tableau est un entier (unité)* (Le Purisme, EN 4 1921:386)
178. Solía repetir los dibujos viejos quemandolos posteriormente. Decía "*je n'aime pas le papier jaunâtre et fatigué*". Estaba orgulloso de poder repetir estos dibujos sin que perdieran las cualidades artísticas.
179. *Peinture*, 1935
180. C3 1954:128
181. El estudio puede estar influido por la manera de analizar de Wölfflin y Lionello Venturi.
182. Album Nivola 1: 253
183. Proviene del libro de Matila Ghyka, *L'Ésthetique des proportions*, donde muestra la construcción del pentágono regular por Durero e Hipócrates. En el ejemplar original de la biblioteca personal de Le Corbusier estas figuras las ha pintado con color, de la manera en que aparece en la pintura *Nature Morte géométrique*, 1930 (30.02)
184. Ver las pinturas *Harmonique périlleuse*, 1931 o la tapicería *Traces de pas dans la nuit*, 1957.
185. Entrevista Charbonnier-LC 1950:107
186. En un papier collé de 1937 podemos ver un divertido ejemplo de este procedimiento. El torso de dos figuras femeninas en realidad forman dos retratos, uno masculino y otro femenino. El de la derecha correspondería a un autorretrato de Le Corbusier, en el que un grueso círculo negro alrededor del seno serían las gafas, el otro seno de perfil al nariz, el ombligo la boca, la mancha azul en el rostro la ceja y la gran mancha azul en el cuerpo el pelo.
187. Una foto de la mano de Le Corbusier sosteniendo la piedra original aparece en el libro de L. Hervé, *Le Corbusier, l'artiste, l'écrivain*: p. 11
188. Ver la tapicería *Femme et moineau*, 1957
189. Le Corbusier en "*Signes et symboles de la tapisserie Haute Cour*", en *Le Corbusier Oeuvre Tissé*: 15
190. Carta a Ronald Alley, conservador de la Tate Gallery, 25 junio 1958 (FLC C2 (11) 21).
191. Le Corbusier en el 2º *Carnet de la Recherche Patiente*, dedicado a Ronchamp, en 1957.
192. Le Corbusier el 31 de enero de 1954 en Chandigarh, extraído de JP,LC-LM: 114
193. Página 232
194. Este croquis publicado sin embargo difiere ligeramente del original, que aparece en C2: 7'3, en que se ha eliminado una nota: "*voir p 23*".

195. "Intégrer" en *Création* n° 2, 1921

196. p. 245

197. "*L'espace indicible*", obra no publicada, FLC B3-7

En 1936, en el artículo "Peinture, sculpture et architecture rationaliste", explica: '*L'architecture dépend du plan et de la coupe. Le jeu entier est inscrit dans ces deux moyens matériels - l'un horizontal, l'autre vertical - d'exprimer le volume et l'espace.*'

198. p. 150

199. "La fachada provocativa: frontalidad y *contrapposto*", en *Arquitectura* 264-265 Enero-Abril 1987
También en "La Tourette", en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*.

200. Ver croquis en OC 6:57

UBU

1. Carta de Le Corbusier a Savina, 19 mayo 1964, F3 - 18, 381
2. *New world of space*: 103
3. *Modulor 2*: 293
4. "Copeau de bois et écorce", 1930 FLC 5245.
También en M. Jardot, *Le Corbusier. Dessins*, 1955: 33
5. Dibujo n° 2957
6. Dibujos n°s 108, 202, 579, 1258, 2845, 2846, 3744, 3800, 4142, 5731, 5732.
7. El dibujo más claro es el n° 5731, tal vez el primero de la serie
8. Dibujos n° 108, 2845
9. En este caso el dibujo n° 2846
10. **Etude-coquillage**
1938?
50x61
38.03 - FLC 78
11. **Coupe de bois et coquillage**
1942
96 x 130
12. **Coupe de bois, coquillage**
1949-38
97x130
49.01 - FLC 23
13. *New World of Space*: 18
14. Carta de Le Corbusier a Bordachar, extraída de "Vichy, l'attitude de Le Corbusier pendant la guerre", en AA.VV., *Le Corbusier, une encyclopédie*
15. 'Thus, at the time of the defeat, driven to the Pyrenees and isolated in the country, I wished to set aside for a while the figure of man. Stones and pieces of wood led me on involuntarily to draw beings who became a species of monster or god. The wild rumbling and gesticulations which plunged the poor world into delirium filled the atmosphere with obsessive presences. Having painted them for four years without knowing it, I one day recognized them and called them the Ubus (Ubu I, Ubu II, and so on). Ubu, a powerful and ludicrous person created by Alfred Jarry, is reincarnated in a thousand places in our present world.' (New World of Space, 1948:21)
16. "Unité", en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1948: 55
17. Dibujos n°s 4689, 4690, 4691, 5969, 5970.
18. Tema de "la rentrée des foins", dibujos n°s 27, 28, 29,30, 31.

19.. Dibujos n^{os} 90, 106, 3374, 3904, 3905, 3906, 3907, 3908, 3909, 5971, 6302.

Otro dibujo de la misma serie pertenece a la colección de Constantino Nivola, publicado por R. Ingersoll, *Le Corbusier, A Marriage of Contours*, Princeton, N.Y. 1990 p. 37

20.. Dibujos n^{os} 4641, 4638, 4629, 4632, 5972, 4634, 4643, 4637, aproximadamente en este orden en su evolución cronológica.

Otro dibujo de la misma serie pertenece a la colección de Constantino Nivola, publicado por R. Ingersoll, *Le Corbusier, A Marriage of Contours*, Princeton, N.Y. 1990 p. 36, llamado *Ox Head*.

En el tomo 2^o de los Carnets, carnet G29, los croquis 1003 a 1006, con fecha 6-7 de agosto 1953.

21.. Los dibujos preparatorios son de 4621 a 4627, 4642, 4644.

22. Capítulo C1 - Chair= carne. Hay que tener en cuenta que "C" es la fila dedicada a Ivonne

23.. "Los elementos de una visión se parecen. La clave es una cepa muerta y un guijarro recogidos los dos en un camino vacío de los Pirineos. Bueyes de labor pasaban todo el día delante de mi ventana. A fuerza de ser dibujado y redibujado el buey- de guijarro y de raíz se convierte en toro. Para dotar de aliento su fuerza he aquí un perro alerta" (P>+:75,76)

24. Dibujo n^o 1480

25. Dibujo n^{os} 2781

26. Dibujos n^{os} 464, 1476, 1132

27. Dibujos n^{os} 1145, 4106, 2830

28. *Le Corbusier, Lui- Même: 246*

29. Silex et bois

1943-40

22x33.3

43.6 - FLC 25

30. Dibujo n^o 2826

31. Dibujo n^o 1481

32. Dibujo n^o 5727

33. Aunque sin fecha, otros dibujos pertenecen a esta misma serie: 6035, 6037.

El dibujo aparecido en el catálogo de R. Ingersoll, *Le Corbusier: A Marriage of contours*, pl. 32, de 1946 también se puede clasificar aquí.

34. Ozon

1943

38x17

43.3 - FLC 17

35. Projet pour une sculpture ?

1946

46x38

46.2 - FLC 72

36. También los dibujos n^{os} 2305, 3053, 3055 y el dibujo n^o 2822, de septiembre de 1947.

37. Etude (pour Ozon?)

1944-40

61x38

44.3 - FLC 69

38. Carta L-C a Savina, 30 septiembre 1947.

39. OC 5: 239

40. También el dibujo 3059, de 1942 y el 6032

41. Le Corbusier, F. de Pierrefeu, *La maison des Hommes*, 1942: 161,163,165

42. Dibujo n° 4962

43. Dibujo n° 2781

44. Dibujo n° 4564

45. Una de las personalidades más llamativas de la nueva literatura francesa es Alfred Jarry. Sus obras principales son las tres piezas de teatro en torno al Rey Ubu. Jarry originó un escándalo sin precedentes con el estreno de "Ubu Roi", la primera de esas farsas grotescas y satíricas, en 1896. Ubu es la encarnación del timorato "burgués convertido en salvaje" que, una vez llegado al poder, sume al mundo en el caos con su despiadada brutalidad. Aquí se ponen patas arriba todos los conceptos de una existencia social próspera y segura, y todos los principios rectores de la burguesía. Por su forma radical la pieza pasa a ser un modelo para el dadaísmo y el surrealismo, y un antepasado del teatro del absurdo.

46. Jean Petit. *Le Corbusier, Lui-Même*: 94

47. **Ubu I**

1942

100x65

42.3

Etude pour sculpture

1943-40

46x38

43.1

Ubu II

1943-40

46x32

43.8 - FLC 62

Ubu IV

1944-40

100x81

44.6 - FLC 126

Etude pour Ozon

1944

30x23.5

44.8 - FLC 192

Sculpture orange (Ubu 40-44)

1944

100x81

44.13

Abstraction

1947-40

76x92

47.10 - FLC 261
 Notas: "fev.47"
 Colección Nivola

Le grand Ubu

1949
 162x130
 49.5 - FLC 156

Realizados en Ozon en 1940, los dibujos n^{os} 3054, 3981, 1178, 3049. En 1942, los dibujos 3056, 3058. En 1946, el 6033. También los dibujos sin datar 2810, 2811, 3257, 223, 2833 y 2934.

48. "L'espace indicible", en *Art*, n^o especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1946: 14-16

49. 1943 es el año en que pinta mayor número de telas: 26, aunque la mayoría de pequeño formato, lo cual no volverá a repetirse en su carrera.

50. *L'Atelier de la Recherche Patiente*: 245

51. Ver *Modulor I*, "Una oficina minúscula", fig. 62 y OC 5: 185

52. Carta de Le Corbusier a Savina, 28 agosto 1947

53. Deux personnages debout

28.5x17
 FLC 183

54. Composition. Figure d'homme

1929
 81x100
 29.12 - FLC 171
 Al reverso: "triangles dessinés et AB=BC section d'or
 (carte 6 n^o 172)"

55. Composition (Gropius)

1943
 46x28
 43.19
 Nota: "Pour W. Gropius, avec ma grande amitié. LC mai 52"
 Cambridge. USA. Colección W.G.

56. Maurice Jardot, *Le Corbusier - Dessins*, 1955

57. Le Corbusier, "L'espace indicible", en *ART*, de *Architecture d'Aujourd'hui* 1946: 16,17

58. Ubu (Totem)

1944-29
 40x27
 44.02 - FLC 68
 Nota: "Sculpture en puissance 29-44. Vezelay"
 c.f. Totem. Sculpture n^o 8 1950

59. Dibujo n^o 2837

60. Escultura n^o 8

61. Joseph Savina, "Sculpture de Le Corbusier-Savina", en *L'Architecture d'Aujourd'hui* n^o 51, noviembre 1965, n^o especial Le Corbusier: 98

62. Ver cita de Heidi Weber, Zurich, en Charles Jencks, *LC and the tragic View of Architecture*

63. Esta escena está reproducida también en *L'Atelier de la Recherche Patiente*, p. 247.

64. Panurge es otro de los personajes grotescos de la literatura francesa. Creado por Rabelais en Pantagruel, es el prototipo de hombre ingenioso, que ama los placeres de la vida pero que debe, al ser incapaz de guardar el dinero, encontrar los medios, a veces poco honestos, de satisfacer sus deseos. Lascivo, bevedor, hablador. El personaje conoce una metamorfosis psicológica a partir del tercer libro, que le hace el negativo exacto de Pantagruel. Quejica, supersticioso, y profundamente egoísta, Panurge acumula los vicios contrarios al "Pantagruelismo".

65. Le Corbusier in New York, "A Memoir by Constantino Nivola", en Richard Ingersoll, *Le Corbusier, A Marriage of Contours*, NY, 1990: 5

66. Realmente es el dibujo preparatorio más claro de *Nature Morte au violon rouge*, de 1920, cuadro que será el origen de otro importante: *Metamorphose du violon*, 1952, metamorfosis del cuadro purista y origen de la serie que marcará la producción plástica de la década de los '50: "Les Taureaux". En este dibujo podemos apreciar claramente los trazados reguladores. También llama la atención la importancia que adquiere la sombra del violín, con un contorno muy destacado. Más adelante veremos cómo esta sombra, realmente el perfil del violín, se transforma en un perfil mitad humano mitad pájaro que sirve de cuerpo a los toros.

67. Ruth Nivola, esposa de Constantino Nivola, envía un inventario a Maurice Besset el 2 de noviembre de 1964 de las obras que posee de Le Corbusier. En total 282, de las cuales 8 óleos sobre tela y 2 sobre cartón. Actualmente la mayoría de las obras se encuentran en la FLC

68. **Etude** (pour une sculpture?)
1946
46x38
46.1 - FLC 71

69. Richard Ingersoll, *Le corbusier, A Marriage of Contours*, NY, 1990: pl. 31

70. H. Weber, *Le Corbusier - Maler Zeichner Plastiker Poet*:

71. Ver cita en C2: 250
Ubu es pintado el sábado 30 de septiembre y el segundo mural (Alma Río) el domingo 1 de octubre.

72. Ver fotografías en OC 5: 231

73. **Abstraction**
febrero 1947
92x76
47.10 - FLC 261
Colección Nivola

74. OC 5: 240

75. Carta de Le Corbusier a Savina, F3 - 18, 30

76. Joseph Savina, "Sculpture de Le Corbusier-Savina", en *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 51, noviembre 1965, n° especial Le Corbusier: 98

77. *L'Atelier de la Recherche Patiente*: 245

78. F3 - 18, 47

79. N° especial Le Corbusier, de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril 1948: 106, 107.

80. Le Corbusier, *Ronchamp*: 120

81. También es interesante el concepto de acústica visual, más ligado a las esculturas: *'La statuaire peut être parfaitement étrangère à un édifice, faire partie du paysage géométrique (de l'urbanisme et de l'architecture) et occuper des points véritablement fatidiques. J'ai qualifié cette rigueur: "acoustique visuelle".(Preface a Art in European Architecture, 1955:X)*

82. "L'espace indicible", en *Art*, n° especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1946: 9

83. P. 151

84. P. 166

85. *"Cette longue recherche urbanistique africaine fut une lente découverte des ressources possibles d'une topographie hostile aux solutions paresseuses. Quand le sol est si exigeant (falaise, humidité aux lieux bas, victoire sur les hauteurs...) l'idée se trouve comme moulée dans une matrice impérieuse. Les organes apparaissent, dénichent leur insertion au lieu utile, leur forme spécifiquement valable. Et le milieu s'intègre en une plastique qui en est comme le réceptacle acoustique..."*

'Pourquoi ces formes courbes au redent de Fort l'Empereur?'

'1° Pour chercher en tous les vastes horizons'

'2° Pour rechercher, dans les vallonnements, les fonds les plus bas afin d'augmenter le volume des constructions.'

'3° Pour répondre à une invite du paysage, événement créatif d'ordre plastique: la réponse aux horizons porte plus loin; la réponse aux vents, au soleil est plus vraie. Événement lyrique en vérité. Ce qui compte éminemment, ce qui couronne une démarche rationnelle. (L'enceinte intérieure du redent, 1.200 m. x 800 m., redevient un espace naturel, un paysage).'

(*"L'Espace Indicible"*, n. especial *Architecture d'Aujourd'hui* 1946: 12, 13)

86. Sobre la importancia de la horizontal ver la Introducción.

87. "Unité" en n° especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1948:16

88. Lámina XCV, publicada en el libro *Le Corbusier*, Collection Classiques de l'Antiquité au 19 siècle. Electa Editrice, Florece, 1951

89. Esta foto está publicada en OC 6: 12

También la encontramos en *Le Corbusier*, *"L'Atelier de la Recherche Patiente"*, 1960: 246, en el capítulo dedicado a escultura

90. Páginas 106 y 107

91. *New World of space*: 50

92. *"Cela est préparé par les proportions. La proportion est une chose ineffable: "l'espace indicible", est une réalité découverte en cours de route. Lorsqu'une oeuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible: les lieux se mettent à rayonner, physiquement ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle "l'espace indicible", c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. C'est du domaine de l'ineffable".* Le Corbusier, "Espace Indicible - Ronchamp", en el *Catalogo de la exposición Le Corbusier MNAM Paris nov 1962-janv 93 pp. 35-36*

93. OC 6:16

94. *"Mais, où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture? A l'une des extrémités de leurs trois branches on voit la statue, le tableau, le palais ou le temple. Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité; sculpture-peinture-architecture; volume (sphères, cônes, cylindres, etc...) et polychromie, c'est-à-dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans des rapports d'une nature émouvante. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires"* "Unité", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1948: 11

"Il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls, l'événement plastique s'accomplit dans une "FORME UNE" au service de la poésie".

95. Ver OC 5: 74,75 y Carnet E 18

"Lorsqu'une tâche m'est confiée, j'ai pour habitude de la mettre au dedans de ma mémoire, c'est-à-dire de ne me permettre aucun croquis pendant des mois. La tête humaine est ainsi faite qu'elle possède une certaine indépendance: c'est une boîte dans laquelle on peut verser en vrac les éléments d'un problème. On laisse alors "flotter", "mijoter", fermenter". Puis un jour, une initiative spontanée de l'être intérieur, le déclic, se produit; on prend un crayon, un fusain, des crayons de couleur (la couleur est la clef de la démarche) et on accouche sur le papier; l'idée sort, -l'enfant est venu au monde, il est né." (Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Jean Petit: 1965)

96. OC 5: 72

97. Le Corbusier, *Le livre de Ronchamp*, Jean Petit, 1961: 18

98. Le Corbusier, *Ronchamp*, *Les Carnets de la Recherche Patiente* 1957: 88, 89

99. Le Corbusier, *Le livre de Ronchamp*, Jean Petit, 1961: 6

Sobre la relación entre la concha de cangrejo y el techo, escribe: *"Une coque de crabe ramassée à Long-Island près New York, en 1946, est posée sur la table à dessin. Elle deviendra le toit de la chapelle: deux membranes de béton de six centimètres d'épaisseur maintenues entre elles à une distance de 2 m 26. La coque posera sur des murs de vieilles pierres de récupération..."*. LC-Ronchamp, *Les Carnets de la Recherche Patiente* 1957: 89, 90

100. OC 5: 74

101. Recordemos el dibujo realizado en Ozón en 1940, la primera agrupación de troncos, piedras, corteza y prismas (dibujo n° 4106) y que en Vichy en 1941 se transforma en una cabeza de caballo (dibujo n° 4564).

102. *Le Poème de l'Angle Droit*, 138

103. Este punto es desarrollado por la Tesis Doctoral de Daniel Naegel, de la University of Pennsylvania, que estudia el tema de la fotografía en la obra de Le Corbusier.

104. F3: *Offre, Poème de l'Angle Droit*, 144

"ICÔNE"

1. 1956, en las litografías *Entre-Deux*.
 Tai vez recordara a Rembrandt "*Je n'ai fait que des portraits*" (Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*: 174)
2. En *Après le Cubisme*, en 1918 (pp 45-46), escriben Jeanneret y Ozenfant: '*Faisons une statistique des formes par rendement de beauté: en bas la matière inorganique où l'oeil ne perçoit aucune loi plastique claire, magma, donc peu de beauté; puis l'objet inorganique (minéraux, objets fabriqués, etc.); au dessus, le paysage; en haut, la figure humaine...une seule chose englobe et dépasse la beauté des autres: la figure humaine; c'est elle qui d'étient le plus haut rendement de plasticité*'.
 Este texto sin embargo, parece ser uno de los fragmentos ya escritos por Ozenfant antes de conocer a Jeanneret, pues para nada utilizan la figura humana en la etapa Purista. Sin embargo el joven Jeanneret siempre la había utilizado como uno de sus temas principales. Es Ozenfant quien en sus memorias cuenta: "*il avait rapporté de ses voyages d'intéressants croquis, et il s'était amusé à faire quelques gouaches humoristiques, caricaturales, un peu viennoises, extrêmement baroques, de préférence des scènes de lupanars avec de grosses mouquères - qui ne faisaient guère prévoir le Purisme.*" (Extraído de *Aujourd'hui* n° 51, 1965: 14)
3. Jean Petit, Rober Doisneau en *Bonjour, Monsieur Le Corbusier*, Zürich: Hans Grieshaber, 1987: 55
 Parecida es la descripción de Brassai en *Les artistes de ma vie*: "*charmante Monégasque, Yvonne Gallis, femme svelte, très brune, aux yeux noirs et qui ne mâchait pas ses mots. A Victorine, son prénom un peu désuet, elle préférait celui d'Yvonne*".
4. Actualmente la correspondencia entre Le Corbusier e Yvonne es confidencial, por lo que no es consultable en la Fundación. Lo mismo sucede con el resto de correspondencia personal con miembros de su familia.
5. Comparto la tesis de Lionello Venturi, de que "*sólo la reconstrucción de la personalidad de un pintor puede decirnos si éste es un verdadero artista o un propagandista económico o social, político o religioso, escondido bajo colores y formas...la aproximación al arte a través de la reconstrucción de la personalidad del artista es el método histórico; el mejor, a nuestro parecer, para la crítica del arte*" (*Cómo entender la pintura*, Barcelona, 1988: 175)
6. Testimonio de Kunio Maekawa en *Aujourd'hui* n° 51, 1965
7. "Polychromie Architecturale", artículo no publicado, FLC B1 - 18
8. Jean Petit en *Le Corbusier Parle*: 15
9. Brassai, "Le Corbusier", en *Les artistes de ma vie*, Denoël, Paris: 1982: 85.
10. André Wogenscky, *Les mains de Le Corbusier*.: 25
 Una escena idéntica se repite con Lucien Hervé: "*Et puis j'ai été choqué par la rudesse de ton avec laquelle il traitait sa femme: à midi, elle était venue nous inviter à prendre l'apéritif; il l'a mise à la porte en me disant: "Heureusement ma femme ne s'est jamais occupée d'architecture, sinon la vie ne serait pas possible"*" ("Le Corbusier vu par Lucien Hervé", en *Voir*, suplemento de *Décisions*, n° 1, oct, 1987, FLC Br. B 96)
11. Carta de Le Corbusier, en Chandigarh, a Yvonne en febrero de 1951, extraída de Krustup, *Porte Email*:43.
12. Jean Petit, *Le Corbusier Parle*: 19
13. *L'Atelier de la Recherche Patiente*: 199

14. Le Corbusier, en J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 120, 1957
 Gérard Ponthieu pregunta a Lucien Hervé en 1987 cual era la relación de Le Corbusier con las mujeres:
"Très complexe...il avait une mentalité de protestant suisse, cette sorte de droiture raide, omniprésente, inculquée par sa mère et qui le rendait rigide envers les autres femmes. Mais d'un autre côté, comme on dit, il aimait ça! Son éditeur racontait qu'il devait mettre ses employés "sous clé" quand il était de passage...On sait aussi qu'il était très touché par Joséphine Baker, dont il fut épris. Quant à sa femme Yvonne, une monégasque, je me souviens qu'à sa mort, en 57, Corbu m'avait appelé: je l'ai trouvé en pleurs, bouleversé, en train de parler à la morte comme un enfant" ("Le Corbusier vu par Lucien Hervé", en Voir, suplemento de Décisions, n° 1, oct, 1987, FLC Br. B 96)

15. Le Corbusier, en J. Petit, *Le Corbusier lui-même*: 131
 En El Quijote, sin embargo figura la fecha de 6 de agosto de 1956.

16. *Plastique et Poétique*, en OC5: 225

17. *Peinture*, 1935

18. *"La main qui contient tant de lignes intérieures et tant de significations dans son pourtour, dans sa texture. Elle contient la personnalité de l'individu, ce qui veut dire que les choses les plus cachées, les plus secrètes, les plus subjectives, les plus insaisissables, peuvent être fort bien révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main."*

Le Corbusier en "Signes et symboles de la tapisserie Haute Cour", en *Le Corbusier Oeuvre Tissé*: 15

19. Existen dos estudios clasificados como 4020.

20. El estudio más interesante sobre este mural es el realizado por Samir Rafi "Le Corbusier et 'Les femmes d'Alger' ", en *Revue d'histoire et de Civilisation du Magreb*, enero 1968: 50-65. Es una de las pocas investigaciones interesantes y con unas conclusiones claras que se han hecho sobre la pintura de Le Corbusier.

Basado en este estudio S. von Moos ha publicado "Le Corbusier as Painter", en *Oppositions* 19/20, 1980: 87-107 y "Les femmes d'Alger" en *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille: 1987: 190-199, donde añade un interesante punto referido a Le Corbusier y la fotografía.

21. Entre-Deux

22. Sólo queda la mitad de uno de estos cuadernos.

23. Además de Delacroix se empieza a interesar por Gaudí en arquitectura y Rodin en escultura.

24. Ver OC 4: 159.

Sobre las pinturas murales en esta casa Le Corbusier escribe: *"Elles ne sont pas faites sur les beaux murs de la villa, au contraire. Elles éclatent sur les murs indifférents, mornes, "ou il ne se passait rien". Resultat: Des peintures qui parlent dans les lieux modestes et les beaux murs blancs qui sont tous demeurés"*

25. *Unité*, 1948

26. Se conservan 70 dibujos sobre la Pyrénéenne

27. **'Ozon et Georges'**

1943-40

33x14,5

43.02-FLC 16

'Torse de femme en forme de guitare'

1944-41

100x81

44.07-FLC 127

'Figure'

New York 23 febrero 1947
 114x92
 47.9-FLC 260
 Colección Nivola

'Figure'

N-Y mayo 1947
 76x51
 47.12
 Colección Nivola

28. Dibujo n° 3284

29. Dibujo n° 3286

30. Sobre la importancia de las sombras en pintura y arquitectura ver la Introducción.

31. Esta misma imagen de un toro abrazado a una mujer la utiliza en la primera página de la serie de Litografías Unité, en 1953 y en la puerta de salida al jardín del centro Le Corbusier en Zürich.

32. Deux femmes

1940
 18x23.5
 40.8 - FLC 182

Femme à la grande main

(Etude)
 1942
 33x46
 42.2 - FLC 60

33. Entrevista L-C - Charbonnier 1950:107

34. Carnets B8 y B9

35. Sketch preparatorio del Poème en el Album Nivola 1: 184-185

36. En España, el nombre Concepción suele sustituirse por su diminutivo, Concha o Conchita.

37. CI: 479

38. CI: 480

39. CI: 483, 484, 485.

40. Es normal que gire 90° las figuras, siendo el giro del cuadro *Nature Morte à l'échare rouge*, de 1940, lo que origina la serie *Taureaux*, tal y como indica en *L'Atelier de la Recherche Patiente*.

41. CI: 487

42. CI: 488

43. CI: 573

44. CI: 591 y 592

45. Seguramente *Nature morte avec cordage et coquillage*, 1934, 97x130 - 34.6
 No se conserva ninguna imagen de esta pintura

46. Baigneuse et barque au coquillage

(Nature animée)

1947-38-34

100x81

47.6 - FLC 130

Baigneuse et barque au coquillage

1938-34

100x81

38.9 - FLC 223

47. Femme (Etude préparatoire)

1940?

46x33

40.4 - FLC 59

Femme et coquillage

1940

71x58

40.13

Nota: "17 mai 40. Buenos Aires." "A mon ami Amancio Williams"

Femme et coquillage

1943-39

100x81

43.17 - FLC 227

48. Dibujos n^{os} 624, 1263, 1299, 1300, 1301, 1302.

49. Dibujos n^{os} 811, 2330, 2614, 2646, 3165, 3246, 4202, 4227, 2576

50. Esta pintura aparece en todas las fotografías del taller hechas a partir de 1948. En OC 5: 232, la presenta con dos fotografías. En la página siguiente, la imagen en color no es la pintura, sino un papier collé. Otro papier collé similar al anterior se conserva en la Fundación con el n^o 62. Aunque la pintura fue sugerida por los colaboradores en 1947, a su vuelta de New York, los dos papiers collés preparatorios del fresco llevan fecha de marzo de 1948, por lo que la pintura ha de estar hecha por estas fechas.

En la fototeca de la FLC se conservan tres clichés de Le Corbusier mientras pinta el fresco:

L1 (9) 3-1, 2, 3. Oficialmente parece que no se hizo ninguna reproducción de la pintura mural, por lo que las fotografías que se conservan siempre muestran el taller con mesas y sillas que ocultan parcialmente la pintura.

51. OC 5: 232

52. FLC B1 - 18. Le Corbusier, "Polychromie architecturale", prólogo (no publicado) para los "*Claviers de Couleurs Salubra*", 1932, p. 21.

53. El atelier ocupaba un pasillo abandonado de un antiguo convento jesuita, pero el resto del convento era utilizado. Al cerrar el atelier, el convento fue demolido y se construyó el moderno Centre Sève, de la comunidad Saint-Ignace, aproximadamente en 1970. Según me comunica el Padre Jean Marie Tezé (18 de noviembre de 1993), el cual conoció a Le Corbusier, el mural fue destruido y en aquel momento no se tomaron fotografías. Según testimonio de Françoise de Franclieu (1 febrero 1994) el mural estaba pintado sobre tela y fue desmontado y trasladado por Claudius Petit, el cual lo diapositivó en color.

54. Composition. Figure d'homme.

100x81

29.12 - FLC 171

55. C1: 573

56. "Concha, el mar no ha cesado de arrojar los restos de risueña armonía sobre la arena"

57. Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Paris: Réed. Vincent Fréal, 1964.

58. Deux femmes à la balustrade

1936

97x130

36.8 - FLC 220

Deux femmes

(Etude pour Deux femmes fantasques)

1937

38x46

37.2 - FLC 47

Deux femmes fantasques

1937

115x146

37.4 - FLC 221

59. Dibujos n^{os} 480, 621, 2737

60. Dibujos n^{os} 474, 1306, 475, 1434, 2893, 2966, 299, 3699, 4573.

61. Femme a la poitrine nue

1939

100x81

39.12 - FLC 225

Dibujos preparatorios n^{os} 1138, 4562, 4272, 4273 y 4274

62. Man Ray publica una foto de un torso de una figura femenina, los brazos están levantados y no se ve la cabeza. Las sombras proyectadas sobre el cuerpo nos ofrecen la ilusión de estar viendo la cabeza de un toro, los pechos serán los ojos, el estómago el hocico y los brazos los cuernos

63. Femme et mains

1948

80x65

48.2 - FLC 76

Les mains

1948

195x97

Nota: "noël 48"

48.5 - FLC 132

Torse de femme avec mains

1948

33x24

48.6 - FLC 188

Réflexion

1948

100x81

48.10 - FLC 245

64. Para estudios de manos ver el archivo FLC C1-15, 61. Le Corbusier guardaba fotos de *Revue de l'Art*, en las que aparecen manos pintadas por Rogier Van der Weyden y por Memling

65. OC 5: 224.

66. Ver la fotografía en OC 6: 130

67. Dibujos n^{os} 2782, 2841, 3416 en 1951. 2788, 3616, 4341, s.d.

68. Le Corbusier en "Signes et symboles de la tapisserie Haute Cour", en *Le Corbusier Oeuvre Tissé*: 15

69. Le Corbusier, *Le Poème Electronique*, Ed. de Minuit: 1958: 235

70. *Poème de l'Angle Droit*, F.3: OFFRE (La Main Ouverte)

71. *Poème de l'angle droit*, D.3 Fusion:113)

72. Estudios previos dibujos n^{os} 3518, 4256, 4257, 4154, 4255, 4153, así como el papel collé de 1960 FLC 34.

73. André Gide, *Thésée*: 32

74. Dibujo 4617 y CI: 771

75. Dibujos n^{os} 4616, 4615, 1151.

76. Dibujos n^o 109

77. Dibujos n^{os} 4113, 4612, 4614.

78. Dibujos n^o 4613

79. Wogenscky comenta en la introducción a la publicación del *Poème* en 1989 cómo la vertical es el hombre trabajando, la horizontal el hombre durmiendo o muerto. El paso de la vertical a la horizontal es el paso de la vida a la muerte. El ángulo recto es el signo de la vida, de la existencia.

80. L'ange gardien du foyer (I)

1943-39

100x81

43.18 - FLC 228

Portrait de femme (cathédrale de Sens)

1944-39

44.5 - FLC 125

81. Açores 45

1946

46 x 38

46.5

82. Se trata de un dibujo a lápiz 27 x 21, publicado en el libro de M. Jardot, *Le Corbusier - Dessins*: 65. Es posible que el dibujo n^o 1152 sea anterior, pues el vaso, aunque ocupando una posición central, aún no se ha convertido en una vela y los senos aún son redondos.

83. Le Corbusier a Nivola en *Le Corbusier, A Marriage of Contours*: 12

84. "...his suitcase would be loaded more with sketches from his past, even drawings from his youth, than with clothes" (Le Corbusier in New York, "A Memoir by Constantino Nivola", en Richard Ingersoll, *Le Corbusier, A Marriage of Contours*, NY, 1990: 5)

85. El pequeño libro de Jardot donde se publica este dibujo, debía llevar un escrito de Le Corbusier que aunque fue hecho, finalmente no fue incluido en él. Corbu habla de lo que significa la actitud de repasar ciertas líneas: "*ce petit livre reproduira maintes fois non pas des dessins dits "rehaussés" - mot qui m'est désagréable comme une excuse, - mais bien plutôt des dessins en couleurs, événement graphique*

licite sorti des mains d'un observateur actif" (FLC U3 03 7, Artículo no publicado, preparado por Le Corbusier el 18 mars de 1954 para el libro de M. Jardot, *Le Corbusier: dessins*, 1955)

86. Dibujo 3372

87. Icône

1946 - 39

100x81

"Le Corbusier. Vezelay 39-NY nov 46"

46.4

Icône B

1948

73x61

48.3 - FLC 75

"29 - XI - 48"

El pastel que aparece en Ingersoll: pl. 28, se relaciona con Icône 1946, mientras que los dibujos n^{os} 2585 y 4545, realizados en New York en 1947, se relacionan con Icône B, 1948.

88. F2 20 150.

89. *Le Poème Electronique*: 141

90. *Le Poème Electronique*: 136, 138

91. Recordemos uno de los principios del purismo: '*Le purisme recherche l'invariant des éléments, choisit pour chacun d'eux l'angle caractéristique, vise malgré cela à la continuité, et exprime synthétiquement*' (*Après le Cubisme* 1918:58)

92. *Le Poème Electronique*: 24

93. *Le Poème de l'Angle Droit* en OC 5:241

94. La puerta abierta se convierte en un elemento habitual en la iconografía personal de Le Corbusier.

95. Tanto Krustup como Moore ven en este momento a Ivonne como una divinidad, la diosa de la luna, basados en *Les grands initiés*, de Schurés: "*Until that time, man had considered woman as a wretched slave, whom he overburdened, or as the turbulent priestess of the oak and rock, from whom he sought protection and who ruled him in spite of himself...It was the holy night, the Night-Mother, when people await the rebirth of the sun and the year*". También en C. G. Jung y C. Kerényi *Einführung in des Wesen der Mithologie*.

96. Femme et bougie

1947

100 x 81

47.15

Femme et bougie

1948

40,5x30,5

H/Carton

48.8 - FLC 199

97. OC 5: 234, 235

98. En *l'Atelier de la Recherche Patiente*, p. 98, aparece una magnífica fotografía del antiguo mural.

Le Corbusier escribe: "*Même le Pavillon Suisse; la bibliothèque, sur le mur courbe de cette bibliothèque il y eut une lutte à mort de deux jours. On fit promener des tableaux de montagnes neigeuses devant ce mur pour les y accrocher. (L-C avait fait ce mur courbe pour empêcher d'y*

accrocher des tableaux.) On constata que ce mur était courbe et cela fut trouvé incorrect. Sous la menace, L-C eût l'idée d'un "mural photographique". Il avait rassemblé avec P.J. une masse de documents et il les compléta dans la boutique d'un naturaliste par des vues de microbiologie et micro-minéralogie. Il les fit agrandir à un train d'enfer et coller...Scandale! La Gazette de Lausanne publiait en gros titre sur deux colonnes: "Encore le Pavillon Suisse...Ces images et les théories qui les accompagnent ont-elles été soumises à une direction compétente des travaux du Pavillon? Et quels sont les hommes qui ont osé porter le poids de leur acceptation! Veut-on ici...prendre garde à ce qu'il me plaît de nommer 'un détournement de mineurs'...". Il s'agissait, en toute simplicité, de chanter les splendeurs du bon Dieu...

Heureusement (!) Hitler est venu accuser les lieux, 1940, et a fait arracher ce mural photographique. Mais en 1948, le Professeur Fueter, impératif et amical, exigea de L-C une peinture mural de 55 m² à cet endroit. Depuis, L-C a baptisé cette peinture: "la peinture du silence". Car le silence l'entoura et l'entoure encore..."

99. Dibujs preparatorios n^{os} 4601, 4602, 4603, 4605, 4606, 4607.

100. Estudios previos: 35, 2769, 3216, 3479, 3501, 3740, 4017, 4462, 5406, 5410, 5411, 5412.
Algunos de estos estudios están relizados en septiembre de 1950 en Bogotá.

101. Dibujs preparatorios: 2771, 3471, 3481, 4136, 5403, 5404, 5405, 5407, 5415, 5726.

102. En cuadros como *Harmonique Périlleuse*

103. Estudio previo n^o 4604

104. Carta de Le Corbusier a Mrs. Hooper, el 8 de diciembre 1962, FLC G3 (01) 440
También en "Tapisseries", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 396-397.

105. Le Corbusier, en J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 120, 1957

106. *Poème de l'Angel Droit*, E.3 Caracteres: 130

107. **icône I**

1955

162x130

55.3 - FLC 230

maig 55

Dibujo preparatorio: 1174, 5401. Posteriores: 3077, 3078, 3079, 3080, 4120

108. **icône II**

1956

130x162

56.4 - FLC 231

Jan 56

Dibujs preparatorios: 4117, 4118, 4233, 4338, 3085

109. *Poème de l'Angle Droit*, p. 29

110. **icône III**

1956

162x130

56.2 - FLC 166

6 oct 56

Dibujs: 4012, 4013.

111. *New World of Space*, 1948: 18

112. **Femme rouge debout** devant le balcon en fer forgé, avec pelote de laine verte
1932
130x97
32.5 - FLC 103

Dibujos preparatorios: 477, 627, 1006, 1039, 1463, 3277, 3746

113. La mejor reproducción que publica Le Corbusier es la aparecida en *L'Atelier de la Recherche Patiente*, p. 133. Otras fotografía aparecen en *Architecture d'Aujourd'hui* 1948: p. 49 y OC4: 158.
Dibujo preparatorio: 1007

114. **Femme**
1947
Huile sur Carton
11.fev.47, Colección Nivola
47.19

Dibujos preparatorios: 4477, 2617

115. Dibujo 4020

116. Poème, C.5: Chair, pp.105-108

117. 7 de mayo 1936, F3 - 18, 1:

118. C11 y C12

119. Unité 1948:28

120. Le Corbusier Parle: 62

121. Ver CI: 728

122. **Alma Río 36**
1949
97 x 130
49.6 - FLC 253

123. S. Von Moos, *Le Corbusier*: 343

124. Ver C2: 1015, 989, y escultura n° 21, *L'Enfant est là*, 1961

125. Ver cita en C2: 250

126. Le Corbusier, *La Bête noire* 4, 1935

127. Ruth Nivola a Le Corbusier 8 de enero 1962. E2 - 17, 309

128. Dibujos preparatorios: 2302, 2333, 2615, 2795, 2796, 2797, 2805, 2814, 3253, 3255, 3262, 3506, 3541, 4356, 4360, C2: 989, C2: 1015

129. L. Savina en J. Petit, *Le Corbusier Lui-Même*: 254

130. *Poème de l'angle droit*, A.5 Milieu: 48

TAUREAUX

1. 30 noviembre 1955, C3: 391
2. 3,66 x 3,66 de ancho y 2,26 metros de altura
3. También llamados "albums negros", en realidad son sketchbooks pero de mayor tamaño que los utilizados normalmente. Se sabe que fue Le Corbusier el que los separó para no publicarlos, pero nunca reveló porqué lo hizo. Bastantes de los dibujos están publicados en la *Oeuvre Complète*.
4. C2: 325 y ss.
5. C2: 330
6. OC 5: 113
7. Otro raro ejemplo es el ofrecido en el segundo capítulo del proyecto de libro de L'Espace Indicible, punto 2, en el que compara el cuadro de "La Cheminée" de 1918, el techo de la Unité de Marsella y el croquis hecho en 1910 de la Acrópolis (FLC B3- 7, 36)
8. *Precisiones*: 21
9. Ver K. Frampton, *"Historia crítica de la arquitectura moderna"*, GG 1981:231
10. OC7: 112
11. OC5: 120.
12. Unité y Poème de l'Angle Droit
13. C2: 921
14. OC5: 118
15. C2: 399
16. C2: 431
17. C2: 449, 448
18. C2: 629
19. Ver Carnet F24.
20. C2: 700
21. C2: 702
22. C2: 707
23. J. Petit, *Le Corbusier, Lui-même*, 1970: 154
24. Ver la interpretación del mito de Neria de Giovanni y K. Kerényi.
25. Se refiere seguramente al dossier preparado para R. Alley, de la Tate Gallery.

26. Volando hacia la India en 1961, C4: 689 y 690, 1961
27. 10 mayo 1954, F3 - 18, 124
28. Punto 1 del dossier Tate
29. Punto 8 del mismo dossier
30. OC 5: 142.
Los croquis publicados provienen del carnet F24.
31. C2: 755
32. OC 5: 143
33. OC6: 57
34. Taureau V, VI, VII, VIII, IX, X
35. L'Atelier de la Recherche Patiente: 277.
36. Carta de LC a Savina el 20 agosto 54, F3 - 18, 128
37. Parte de la razón para hacerlo es la avanzada edad que tiene. En la década de los '60, organiza la Fundación para que ordene y guarde todo el material sobre obra plástica. El mismo se encarga de inventariar las pinturas, los Sketchbooks, y ciertos manuscritos que quería publicar.
38. FLC F3 (9), XI - 576, 577, 578
39. En la Fundación se conservan 142 dibujos en láminas que son estudios directos para estas pinturas.
40. 24 agosto 55, F3 - 18, 137
41. L'Atelier de la Recherche Patiente: 37.
42. Posee el libro Maxime Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, Paris, Libr. Impr. Réunies, s.d. (insc. 1903)
43. Ver FLC C1(6)-II B:
 - Libro sobre una hacienda: "Chapadmalal, propiedad de D. Mighel A. Matinez de Hoz" (FLC C1(6)-II A). s.d. Numerosas fotos sobre el castillo, parque, establos, toros, corderos, etc.
 - La race bovine Limousine: Limoges ed. du Syndicat d'Expansion et d'exportation de la race bovine Limousine, 1928
 - La race bovine de Salers par E. Archer, s.d.
 - Dr. Herberts (Kurt)- *Anfänge der malerei: der fragen ihrer maltechniken und das rästel der erhaltung.* = *orígenes de la pintura: tecnicas y vestigios.* 1941. Numerosas pinturas rupestres de bisontes. En la página 63 hay un dibujo de LC calcado de una fotografía de un bisonte. Hay un dibujo hecho a lápiz sobre esta foto.
 - Estampa, revista sobre tauromaquia, n. 567, 4 mars 1950. Bogotá. Además de tauromaquia hay artículos sobre París (Picasso), Venecia
 - Libro sobre los animales, numerosas fotos: *Le livre du zoo*, Larousse 1952
 - Numerosos recortes de prensa. (FLC J3 (4)-II-35 a 71)
- 44..En la caja n° 2. ESP 15, hay un interesante desplegable de 12 fotos coloreadas de una corrida de toros española.
- 45.. Caja n° 4. FRA 407,408
- 46.. Dibujos en la colección Ahrenberg n°s 26, 27 y 28

47. Dibujos n^{os} 4096 y 4494
48. Ver los comentarios en la parte dedicada a Ozón 1940, en el capítulo Ubus
49. Esta serie es comentada en el capítulo dedicado a mujeres.
50. Nivola 1: 193
51. *Thésée* 1947: 63
52. *Thésée*: 110
53. *Thésée*: 114.
54. Acuarelas n^{os} 4096 y 4494 y Dibujo n^o 5559.
55. Ver *Les Mythes Grecs* de Robert Graves y *Thésée* de André Gide
56. *Thésée*: 76.
57. LC, *Entre-Deux* 1957-1964
58. Graves: 90.1
59. *Thésée*: 33
60. *Thésée*: 61.
61. *Thésée*: 66.
62. Dibujo 3225.
63. OC5: 241
64. Dibujo CU 2901, publicado también en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n^o 10, 1933: página 88.
65. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*: 37-38.
66. Ver el dibujo y descripción publicados en OC 4: 181
67. La importancia de la cubierta se reflejó en el taller de rue de Sèvres en que fue una de las tres maquetas que excepcionalmente se hicieron allí para presentación de un proyecto. La realizó en yeso el escultor griego Constantin Andreou. Las otras dos fueron la maqueta en cera de Ronchamp, hecha por A. Maisonnier y el hiperboloide de la sala de Asambleas del Parlamento de Chandigarh, hecha por Xenaquis.
68. Norma Evenson, *Chandigarh*, 1966: 82, 83
69. S. von Moos, *Le Corbusier*: 309
70. Ver el album Nivola 2, p.141, 191
71. Ver el libro de H. Focillon: *La vie des formes*, leído por Le Corbusier en 1953, el capítulo "Les formes dans l'espace": "La lumière (...) susceptible d'entrer dans le cycle des métamorphoses et de les secondar. Elle n'éclaire pas seulement la masse intérieure, elle colabore avec l'architecture pour lui donner sa forme."

72. En la Unité de Marsella la fachada es un grueso muro de 1,83 metros de profundidad, habitable, donde los balcones están excavados funcionando como brise-soleil. Esto mismo va a suceder en las celdas de la Tourette, donde la oscuridad que producen estos balcones dará una sensación de solidez que contrastará con las tersas superficies de la Iglesia.

73. Se conservan 9 cartas en FLC E2 (19) - IX

74. Le Corbusier, orgulloso de esta visita, coloca una de las fotos al comienzo del volumen 5° de la Oeuvre Complète. Otras fotos aparecen en J. Petit, LC-LM; 97

75. Ver fotos en J. Petit, LC-LM: 111

76. *Das Graphische werk*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1955

21 peintures, Paris, Louis Carré 1945

Peintures 1955-1956, s.l., s.n., s.d.

Peintures 1962-1963

André Level, *Picasso*, Paris, G. Crès 1928

Pablo Picasso, *Linolschnitte. Einleitung Wilhelm Boeck*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1962

Picasso, *Dessins*, Paris, Calmann-lévy, 1959

Maurice Raynal, *Picasso*, Munchen, Delphin verlag, 1921

Maurice Raynal, *Picasso*, Geneve, A. Skira, 1953

77. J. Petit, *Le Corbusier Parle*: 41, 42

78. A. Wogenscky, *Les mains de Le Corbusier*: 22

79. C1: 428

80. Ver el magnífico artículo de Antonio Saura "Picasso et le taureau" en *Picasso, Toros y Toreros*, donde describe lo que significa tanto el toro y la corrida como el Minotauro en el caso de Picasso.

81. FLC J171. Georges Bataille, *La part maudite*, Les éditions de Minuit, 1949

82. p. 72

83. p. 92-94

84. Brassai, *Conversations avec Picasso*: 19

85. "L'Espace Indicible", *Art d'Aujourd'hui* n° 51 1946: 14

86. "Louis Soutter. L'inconnu de la soixantaine" en *Le Minotaure* 9, pp. 62-65. Paris 1936. Publicado también en Michel Thevoz, *Louis Soutter*, Lausanne: Rencontre, 1970. p. 115-116.

87. Jean Petit, *Le Corbusier Lui-même*, 1970: 111

88. Dibujos FLC 20974 y 20975, publicados en *The Le Corbusier Archive*, pp. 179,180.

89. Páginas 143, 145, 146

90. Ver OC 1946-52: 183

91. Lucien Hervé es el fotógrafo que con más frecuencia trabaja con Le Corbusier en este último periodo. También es autor del libro "*Le Corbusier, L'Artiste, l'écrivain*", donde aparecen muchas fotos inéditas de los clichés que él guardaba.

92. Ver carta FLC C2 11-20

93. Carta FLC C2 11-23

94. FLC C2 05-IX, 100

95. La prueba es que en él no aparecen más que 15 pinturas de la serie "Taureaux" y en una nota a lápiz de L-C sobre la carta que Ronald Alley (FLC C2 11-19) le dirige solicitando información sobre la serie está escrito: *"envoyer photo des 15 Taureaux"*.

96. Sólo a través de este documento se puede saber, por ejemplo que la pintura que no está ni siquiera clasificada en el archivo de la FLC "Taureau XIV" en realidad no es tal, sino que es la tapicería *"L'Etrange oiseau et le taureau"* y en una segunda versión, XIV^{bis}, el telón del teatro en Tokio

97. FLC C2 05-IX, 100

98. La transcripción del dossier de la Tate Gallery "Taureaux", de junio de 1958 se encuentra en U2 (14)-39, *Peinture L-C: correspondance de 1947-64*.

99. Dossier aún no clasificado por la FLC

100. Con toda seguridad pertenecen al dossier los documentos y dibujos descritos en los puntos 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 18, 27^{bis}.

101. FLC F3 (9), XI - 576, 577, 578

102. Existe en la FLC un dossier Alley, pero no contiene toda la correspondencia. Esta se encuentra en un dossier referente a preparación de exposiciones en Inglaterra (FLC C2 11) y clasificado como dossier de compra de la pintura "Taureau III". Se conservan 18 cartas escritas en 1953-54 sobre la negociación de venta del cuadro y 6 de correspondencia con Ronald Alley de 1958-59. Estas cartas son las que dan a conocer la existencia de un "Dossier Tate", y aunque Alley solicita información a Le Corbusier sobre la pintura comprada 5 años antes, creo que no es, la clasificación actual, la más acertada.

103. FLC C1-11, 19. Este carta lleva inscrito en un círculo el n° 1, por lo que pertenece al dossier Tate.

104. FLC C2-11, 20

105. Clasificado en FLC C2-05, 100.

106. La transcripción del dossier de la Tate Gallery "Taureaux", de junio de 1958 se encuentra en U2 (14)-39, *Peinture L-C: correspondance de 1947-64*.

107. Estos clichés aún no se encuentran clasificados y pertenecían originalmente a Lucien Hervé, no a Le Corbusier.

108. FLC C2-11, 21. También en FLC G1-14, 75

109. Ver el comentario en C2: 20.

Casi con seguridad corresponde actualmente a *"Nature morte au violon rouge"* (20.01), pero también podría corresponder a *Violon (nature morte au violon sur fond clair)*, (20.04), del cual hay una copia en el catálogo de la exposición febrero-mayo 1968 *Le Corbusier-Peintures*, en el Centro LC de Zürich.

110. *'Cette idée (notion) de bestiaire humain m'est peut-être venue inconsciemment du contact si fréquent et à travers tout le monde et à travers toutes les couches sociales, avec les hommes et les femmes, dans les affaires, les comités, l'intimité. Les caractères apparaissant, qualifiant les gens et portant ou // proposant // leur typologie'* (C2 1952:707)

111. Esta misma cita la utiliza en 1955 en C3:558, carnet K41: *"Esp Indic // Amédée: "les invariants"- etc etc // constipation par Henri Poincaré : 1922-23 (?) Corbu répon à un ami: "Il prend des vessies pour des lanternes" =une définition possible de la Poésie. // 19 août 55"*

112. Ver en la introducción "L'Atelier de la Recherche Patiente", "explicación de la obra".

113. Daniel-Henry Kahnweiler, *Huit Entretiens avec Picasso*, Paris 1988: 1

114. FLC C2-11, 23

115. FLC C2-22, 24. Carta con fecha de 19 mayo 1959

116. Este artículo parece que nunca se ha publicado, si es que alguna vez se ha escrito.

117. Carta FLC C2- 11, 25, con fecha 24 mayo 1959.

118. Actualmente Michela Parkin es la Conservadora de la Colección de Arte Moderno de la Tate Gallery. En una carta enviada el 16.09.93, me confirma que en los archivos de la Tate no se conserva más que la correspondencia que mantuvieron con Le Corbusier, la misma que se encuentra actualmente en la FLC.

119. Ronald Alley, *The Foreign Paintings, Drawings and Sculptures*. The Tate Gallery Catalogues, London: 1959. p. 119-120.

También en Ronald Alley, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art. Other than works by British artist*. The Tate Gallery, 1981. p. 415-416.

Alley hace referencia al famoso dossier: "The artist kindly allowed the compiler to consult all material relating to this series".

120. "Nature morte au violon rouge"

1920

Oleo sobre lienzo 100x81

Notas: "Duret"

20.1-FLC 137

Dibujos preparatorios n°s 215, 1613, 1633, 1637, 1730, 2472, 2490. Otro dibujo de la misma serie pertenece a la colección de Constantino Nivola, publicado por R. Ingersoll, *Le Corbusier, A Marriage of Contours*, Princeton, N.Y. 1990 p. 17, donde aparecen los trazados reguladores.

121. Página 48 del Poème de l'Angle Droit.

Originalmente este dibujo lo realiza en Le Piquey, en verano de 1932, Carnet I: 555, 556.

En el catálogo de R. Ingersoll, *Le Corbusier, A Marriage of Contours*, aparece uno de los estudios del cuadro de 1920, en el que el contorno de la sombra aparece claramente destacado.

122. Dibujo n° 6369: "Nature morte au violon"

1951

tinta, pastel y agua sobre papel 26,6x20,4

firmado con anagrama y fechado (izquierda): "L-C//Cap/Martin//51"

123. "Les heures disponibles de la journée devenaient de plus en plus rares. Le Corbusier est obligé de se donner des méthodes de travail capables de lui permettre de suivre son obsession artistique, picturale ou sculpturale. Il profitera des vacances forcées que donnent les grands voyages, c'est-à-dire l'isolement complet de l'avion pendant des journées entières, ou la solitude des chambres d'hôtel dans les villes étrangères. Ce sont là des heures précieuses d'intensité. Et aussi paradoxal que ceci puisse paraître, le manque de temps devient précisément un facteur actif de création; il provoque l'intensité, l'économie et l'efficacité. Le Corbusier porte en lui et avec lui des idées de nature plastique qui remontent à dix, quinze, vingt années, ou davantage: ce sont des croquis, des esquisses qui remplissent des tiroirs chez lui et dont il emporte certains en voyage, de telle sorte que le contact est instantanément repris d'une nouvelle avec une étape antérieure, et que, sans aucune difficulté, la continuité s'opère à travers les avatars de l'existence. L'acte de peindre n'est plus alors qu'un incident passager bref. Peindre est une chose facile; ce qui est difficile, c'est de savoir que peindre!" (OC 5:225).

Aunque desconcierta al escribir en tercera persona, es Le Corbusier el autor de estas líneas.

124. Este tema lo desarrolla Samir Rafi en el interesante estudio sobre la evolución de "les femmes: d'Alger", que se convierten en el mural Badovici, en la casa de J. Badovici y Eileen Gray en Cap-Martin. Picasso realiza múltiples variaciones de un mismo tema. Las metamorfosis de Picasso se hacen sobre un mismo nivel, son cambios. El mismo declaraba que no creía en el progreso en sus versiones. Al contrario, las metamorfosis en las versiones de Le Corbusier marcan una voluntad de evasión

progresiva, hasta conseguir un "tableau machine", una composición que funciona como una máquina. (Sami Rafi, "Le Corbusier et les femmes d'Alger" en *Revue d'histoire et de civilisation du Magreb*, Argel, enero 1968, p. 61).

125. C1: 555 y 556.

126. Nota extraída del dibujo 3222.

127. **Dibujo n° 2665: 'Nature morte en forme de tête'**,

(metamorfosis de "Nature morte au violon")

1951

pluma y lápices de colores sobre papel 26,5x21

Firmado y fechado abajo a la mitad a bolígrafo: "L.C. Cap Martin Août 51"

128. **'Métamorphose du violon'**

1952-20

Oleo sobre lienzo, 160x130

52.7

129. FLC B3 7- 69 y 113.

130. **'Le grand verre à côté et l'écharpe rouge'**

1940-27

Oleo sobre lienzo, 89x130

40.09-FLC 226

Le Corbusier, en el dossier Tate lo llama "*Nature morte à l'écharpe rouge*". Sin embargo por las fechas que escribe 1940/27 no hay duda que se trata de "*Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge*".

131. C1: 375 y dibujo n° 3021 (lápiz y pastel sobre papel sobre cartón, 20.4x30 - 38.5x48.5, Firmado: "Le Corbusier '32").

132. Ver Carnet B6

133. OC 7: 202

134. También en la página 72 del 2º número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de 1948 Le Corbusier compone la foto del rascacielos de Argel de 1939 sobre un fragmento del cuadro. El asa-oreja de la taza queda colocada en el centro de la foto.

135. **'Nature morte à l'écharpe rouge'**

1940

Oleo sobre lienzo, 97x130

40.14

Dibujos preparatorios: 3218 y 3168 (Estudio de color)

136. **Croquis de estudio de color de 'Nature morte à l'écharpe rouge'**

s.d.

lápiz sobre papel, manchas de tinta, 21x27

n. 3168

Le Corbusier escribe en el dossier Tate: "*croquis schématique au crayon pour désigner les couleurs du tableau ci-dessus -5- papier 21/27*". El dibujo efectivamente se refiere a "Nature morte à l'écharpe rouge", pero no a la versión primera de 1940/27 (punto 5) sino a la de 1940 (punto 6). Con seguridad es éste el dibujo seleccionado para el dossier Tate, pues lleva inscrito en un círculo, abajo a la derecha, el número "7"

137. Se trata del croquis publicado en el segundo tomo de los Carnet, con el número 713. Anteriormente a este croquis existe uno claramente de un toro, el C2: 701. Es un croquis demasiado definido para que cronológicamente corresponda a esta página.

Es muy importante la página anterior, C2: 712, en la que un número "8" en un círculo, arriba a la derecha debajo de la inscripción "Bombay/20/3/52" confirma que el dibujo 713 es el que preparó para Lucien Hervé, para el dossier de la Tate.

En diversos dibujos comenta la importancia del croquis C2: 713:

1- Su publicación en "*L'Atelier de la Recherche Patiente*", así como las notas indicativas de como se debe componer la página 232, clasificadas como dibujo 3220. Notas: "*12/4/60 indes 1 photo tableau 27-40 1927-1940 à publier à la page de "naissance des Taureaux. Le tableau à imprimer comme ceci"*"

2- En 1956 refiriéndose al croquis C2: 713, el dibujo 3219. Notas: "*voir Sketchbook Indes mars 1952 p 15 Bombay 20/3/52 naissance des "Taureaux" + pages 1 à 7 "bestiaire" 12/1/56*"

3- Refiriéndose al croquis C2: 713 y al cuadro "*Metamorphose du violon*" el dibujo 3221. Notas: "*Ce croquis annex est important. Il est à la clef des Taureaux indes.*"

4- Incluso hay un proyecto de hacer unos sellos con los cuadros "*Le grand verre à côtés et l'écharpe rouge*" y "*Nature morte à l'écharpe rouge*", según se aprecia en el dibujo 3224. Notas: "*ex timbres poste photo des tableaux 1927/40 et 1940*".

5- En el capítulo 4.11 del proyecto de libro "*L'espace indicible*" hay notas del croquis C2: 713, acompañando al cuadro de "*métamorphose du violon*" (FLC B3 (7)- 69, 113).

138. Le Corbusier, *Ronchamp*, Les Carnets de la Recherche Patiente, 1957: 47

139. Página 232

140. Este croquis publicado sin embargo difiere ligeramente del original en que se ha eliminado una nota: "*voir p 23*".

141. C2: 702

142. C2: 718,

143. C2: 713

144. **Dibujo n. 3131**

1952

bolígrafo y lápices de colores sobre papel, 34.5x21.5

Notas: abajo a la izquierda: "mars 52 Chandigarh". Arriba a la izquierda: "9" (número que corresponde al dossier Tate)

s.f.

Además del dibujo n° 3131, hay otros igualmente interesantes y que pertenecen a la misma serie, pero no llevan inscrito el n° 9, del dossier Tate:

Dibujo n° 3092

1952

bolígrafo y lápices de colores sobre papel, 34.5x21.5

anotaciones: "*voir 24 NC le carbon, trait blanc sur noir. le faire 1 tableau contraplaqué au fond noir entier*"

fecha: "*Chandigarh, 22/3/52*"

s.f.

Dibujo n° 3036

1952

bolígrafo y lápices de colores y mina de plomo sobre papel, 34.5x21.5

fecha: "*Chandigarh, mars 1952*"

s.f.

Dibujo n° 3095

1952

bolígrafo y lápices de colores sobre papel, 34.3x21.5
 fechado: "Chandigarh, mars 52"
 s.f.

Dibujo n° 3101

1952
 pasteles y agua sobre papel, 34.2x21.5
 anotación "ce tampon est de mars 52 Chandigarh"
 fechado: "Chandigarh, mars 52"
 s.f.

Dibujo n° 3104

1952
 mina de plomo, pasteles y agua sobre papel, 34.2x21.5
 anotación "ce tampon est de mars 52 Chandigarh"
 fechado: "Chandigarh, mars 52"
 s.f.

Dibujo n° 3148

1952
 pasteles y agua sobre papel, 34.3x21.5
 fechado: "Chandigarh, mars 52"
 s.f.

145. En concreto del croquis C2: 718

146. La piedra que muestra a menudo, por ejemplo en la página 14 del *Poème de l'Angle droit* o Lucien Hervé en *Le Corbusier, L'artiste, l'écrivain*, 1970, p. 11.

147. Dibujo n° 2411

s.d. s.f.
 lápices de colores sobre papel negro, 37x24.5

Dibujo n° 3151

1952
 tizas de colores sobre papel negro, 37x24.5
 firmado y fechado: "L-C 52"
 Nota: arriba a la izquierda: "10", (número del dossier Tate)

148. Carnet F25, Croquis n° C2: 789 y gouache n° 2408.

El croquis, con fecha El Cairo 20 de abril, abajo a la derecha lleva escrito dentro de un círculo el n° 11, por lo que puede asegurarse que es el dibujo que preparó para Lucien Hervé, para el dossier de la Tate. El gouache, con fecha 25 abril 52 lleva la anotación: "Le Caire / hôtel Semiramis" y abajo hacia la derecha lleva escrito dentro de un círculo el n° 11 ^{bis}.

Los croquis 701, 759 y 760, aunque dibujados en el carnet anterior, el de la India parece que también fueron realizados en El Cairo, al igual que 787, 788, 790.

Paralelamente al sketchbook F25 en este viaje a Egipto utiliza un cuaderno gran formato (FLC 4744-4761). Junto a los Álbumes Nivola, son los últimos sketchbooks que Le Corbusier utiliza de un tamaño mayor y que separa para no publicarlos. En él se encuentra el último dibujo (FLC 4751) 'inconsciente' de un toro hecho cuando volaba hacia París el 25 de abril de 1952.

149. "Le dessin du 12 avril 1952 (c'est-à-dire environ treize mois après l'arrivée de Le Corbusier aux Indes) montre déjà la mise au point définitive de la "Main Ouverte" et des palais du Capitol (Parlement à droite, Haute Cour à gauche et la Main Ouverte au centre)" (OC 5: 113)

150. Las pinturas realizadas en 1948, *Les mains, Réflexion, Femme et mains* y *Torse de femme avec mains*, son un antecedente de esta disposición vertical de elementos a lo largo de un eje, en la que los pechos son un elemento ambivalente, pues a la vez son los ojos de un rostro en el que el ombligo es la boca

151. Le Corbusier no lo nombra en su relación para la Tate ni tampoco lo incluye en el inventario hecho en 1964 junto a Jean Petit. Tan sólo se conserva un cliché fotográfico de Lucien Hervé en blanco y negro y aún no clasificado en la Fundación.

152. Carta Le Corbusier a Savina sobre la escultura nº 14, *Eau, ciel et terre*, 20 agosto 54, FLC F3 (18), 128

153. Dibujo nº 3100

mina de plomo y lápices de colores sobre papel, 21x27

fechado "*Cap Martin 52*"

s.f.

Arriba a la izquierda está escrito dentro de un círculo el nº 12, por lo que puede asegurarse que es el dibujo que preparó para Lucien Hervé, para el dossier de la Tate.

Dibujo nº 3144

bolígrafo sobre papel "pelure", 21x27

anotaciones: "*p. le cabanon // d'après les 2 bois de 80 vertical / 80 horizontal*"

fechado: "*verano 52*"

s.f.

También presenta el nº 12 abajo a la izquierda

Dibujo nº 5438

anotaciones: en bas, à gauche: "*ici, copie du mural de 4,00 m de long dans le corridor de mon cabanon - Cap Martin 7 août 64/ servira de "signe" pour la couverture de Moulart - 8 août 64 CM*"

154. *Taureau I* 83x160 y *Taureau I Bis* 83x160, desarrollan el tema del mural de Cap-Martin con la técnica de óleo sobre contraplacado.

155. Es un mural poco conocido, pues Le Corbusier no lo reproduce en *l'Oeuvre Complète*, única publicación donde se pueden conocer algunos de sus murales. Ni siquiera en las páginas dedicadas al Petit Cabanon, seguramente porque es muy difícil de fotografiar. De momento la única fotografía conocida es la publicada por Bruno Chianbretto en *Le Corbusier à Cap-Martin, Parenthèses* 1978. También puede verse en color en la filmación sobre Le Corbusier de Jacques Barsac. Existe un dibujo, el nº 5438, que es una copia hecha por el propio Le Corbusier el 7 de agosto de 1964.

156. C3: 652

157. **Taureau I (Vertical)**

1952

Oleo sobre contrachapado, 168x97

52.8

Firmado y fechado a la derecha, abajo: Le Corbusier 52

Richmond (Virginia) Reynolds Metals Comp.

Recordemos que de este cuadro existe una versión vertical previa que es *Taureau I Ter*, realizado el 26-27 de abril. Existen también dos versiones horizontales, *Taureau I* 83x160 (52.2-FLC 158) y *Taureau I Bis* 83x160, que desarrollan el tema del mural de Cap-Martin

158. **Dibujo 3142.**

1952

lápiz y bolígrafo sobre papel, 21x27

Nota: "14"

Lleva escrito abajo a la izquierda dentro de un círculo el nº 14, por lo que también pertenece con seguridad al dossier Tate.

También pertenecen a esta serie el 3083 y el gouache nº 3120 que lleva el nº 14 bis.

159. **Taureau II**

1952-28

Oleo sobre tela 162x114

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Le Corbusier 28-53*

Al dorso: "*Taureau 2. 1928-53. Le Corbusier. Taureau II*"

53.1-FLC 159

Tanto este cuadro como el Taureau XVI, salen de un mismo gouache, (seguramente el n° 3120), según indica en FLC C2 (05), 99

160. Lucien Hervé en *Le Corbusier, L'artiste, l'écrivain*, 1970, p. 11.

161. Taureau III

1953

Oleo sobre tela 162x114

Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Le Corbusier 53*

Al dorso: "*Atlas Chandigarh. L.C. 1953*".

53.6

Londres Tate Gallery

Estudio previo dibujo n° 614

162. Taureau IV

1953

162x130

53.8

Los siguientes dibujos son estudios previos del cuadro. La mayoría ya han sido comentados en los puntos anteriores: 3086, 3092, 3095, 3101, 3105, 3119, 3131, 3148, 3087, 3578.

163. Esta página es el penúltimo dibujo del Poème y forma parte de la sección G3: OUTILS. Aparecen la taza, pipa y vaso de *Nature morte à l'écharpe rouge*, en la página 147, seguidos del toro y del signo del ángulo recto.

164. "Unité", 1953-65; p. 2

165. =Came humana. La sección C del Poème es la dedicada a Ivônne.

166. Ver Icône, 3.3, sección D (Unicomio)

167. Ver el interesante estudio de la iconografía "purista" en *Ch. E. Jeanneret - Le Corbusier, La "Peinture Architecturée" 1918-1928*

168. Carta Savina-Le Corbusier 5 abril 1954, FLC F3 (18), 123

169. Carta Le Corbusier-Savina 10 Mayo 1954, FLC F3 (18), 124

170. 20 agosto 1954, FLC F3 (18), 128

También en JP, LC-LM: 173-177

171. "Tout arrive enfin à la mer...", artículo no publicado FLC A3 (2) 659 y recogido por J. Petit en L-C Lui-même.

172. FLC 16.

173. Taureau V

Mars 1954

Oleo sobre tela 195x97

Firmado y fechado a la izquierda: *Le Corbusier 54*

Al dorso: "*Taureau V. 54. Mars. Le Corbusier*"

54.1-FLC 161

Estudio previo: dibujo 3143 (30.3.54). Este dibujo es un estudio de colores y lleva escrito abajo a la izquierda el número 18, perteneciente al dossier Tate.

174. OC 8: 171

175. Taureau VI

1954

Oleo sobre tela 195x96

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Le Corbusier 54*

Al dorso: "*Taureau VI. Le Corbusier 54*"

54.4-FLC 176

Dibujos con los elementos mirando hacia la izquierda: 3154 (30.3.54), 3153 (30.3.54) 3121 (31.3.54), 3122 (31.3.54).

Hacia la derecha: 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3118, 3129.

176. FLC n° 36

177. Taureau VII,

Pascua 1954

Oleo sobre tela 195x96

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Le Corbusier . Pâques 54*

54.10

178. Plaque émaillée 44x66. FLC 9

179. Taureau VIII,

25 abril 1954

Oleo sobre tela 195x97

Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Le Corbusier. 25 avril 54.*

Al dorso: "*Taureau VIII. 54. Le Corbusier*"

Inscripción a lápiz sobre el marco: "*L'instigateur de ce tableau est la toile 60 fig. Le Corbusier 40 (photo Hervé IV 121 AB) qui provient lui même d'une gouache c.p. issue elle même des tableaux puristes (voir aussi le croquis: photo Hervé I N II 60 (61) Bombay m20/3/52*"

54.2-FLC 162

180. Taureau IX

Septiembre 54-Enero 55

Oleo sobre tela 195x97

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Le Corbusier. Sept. 54.*

Al dorso: "*Taureau IX. Sept. Oct 54. Janvier 55. Le Corbusier*"

54.3-FLC 163

Croquis: C3: 139 (Aparecen claramente los trazados reguladores, Agosto 54), C3: 142 (23 août 54), C3: 144, C3: 145.

181. Se puede ver esta fotografía en *Le Corbusier, L'Atelier de la Recherche Patiente:154* en el catálogo de la exposition mars-avril 1971 Galeria Beyeler Bâsel, última fotografía.

182. Litografía Taureau I, 1954/59/64, 72x54 cm 150 ejemplares

183. Grabado "Taureau", 1954, 59, 65, 76x57 cm 75 ejemplares

184. Taureau X,

Año nuevo 1955

Oleo sobre tela 195x97

Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Le Corbusier. Nouvel An 55.*

A la derecha: "*Enlèvement d'Europe*"

Al dorso: "*Taureau X. 55. Le Corbusier*"

55.2-FLC 164

185. Dibujos n^{os} 4096 y 4494

186. Taureau XI

Año nuevo 1956-Navidad 1955

Oleo sobre tela 130x162

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Le Corbusier. Noël 1955. N. AN 56. Taureau XI.*

Al dorso: "*Taureau XI. Noël 55. N. AN 56. Le Corbusier*"

56.1-FLC 165

187. También existe la posibilidad de que esta forma sea una mandíbula de buey.

188. Taureau XII

Febrero 1956

Oleo sobre tela 130x162

Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Le Corbusier. Taureau 12. Février 56.*

56.5-FLC 252 Febrero 1956

Dibujos preparatorios: 3093, 3106, 3110, 3362 (10 août 55)

189. Taureau XIII

Mayo 1956- Pentecostés

Oleo sobre tela 130x162

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Le Corbusier. Taureau XIII. Pentecôte 56. Naissance du Minotaure.*

Al dorso: "*Taureau XIII. Mai 56. Le Corbusier*"

56.3-FLC 167

Estudios previos:

1. Croquis:

- C3:656 CM/6/5/56

- 657

- 658 7/5/56

- 659 7/5/56

Estudios de manos:

- 660

- 661

- 662

2. Dibujos:

Estudios de manos:

- 175 -3 études de mains-

- 352 -estudios de manos-"p. Taureau XIII naissance du Minotaure mai 55

- 3169 -estudio de manos

Estudios manos y cabeza toro:

- 3636

- 5546

- 3110

Estudios cuadro: estos dibujos son inmediatamente posteriores al cuadro *l'icône 2 (56.04)*,

con el cual se relacionan: las manos con los dedos entrelazados de Ivonne se han

transformado en la cabeza de un toro que se asoma porque está naciendo

- 1472 -"Judith et Holophemes" 2/2/56.

- 3946 fevrier 56-estudio de colores

- 184 "Cap Martin 8/5/56-dernier"

- 4155

3. Papiers collés

-FLC 33. "Avril 56"

190. Ver fotografía en OC 8:157

191. Para estudios de manos ver el archivo FLC C1-15, 61. Le Corbusier guardaba fotos de *Revue de l'Art*, en las que aparecen manos pintadas por Rogier Van der Weyden y por Memling

192. En los dibujos previos a la pintura el toro tiene el cuerno izquierdo. En la pintura éste no es tan evidente y puede que se haya fusionado con el pecho-cuerno izquierdo de Ivonne o que se haya transformado en el brazo-hombro izquierdo azul.

193. Los dibujos que se conservan como preparación de los grabados son:

- 2666 5/4/64
- 3465 5.4.64
- 2657 "Cap Martin 28/8/64 L.C.". Note: "naissance du minotaure ce dessin ci au crayon lithographe pourrait intervenir dans "L.C....sans couleur ou Pasiphae agrandi au format du livre l'Iliade"
- 2672 28/8/64
- 4557 15/4/57 -"dans gouache 35/45//Pasiphae"

194. Grabado 50x65.6 cm. 110 ejemplares

195. Grabado 57x76 cm 75 ejemplares

196. **Taureau XIV - " L' Etrange oiseau et le taureau "**.

1957

Tapiz, 225x362

Seis ejemplares tejidos por el taller Pinton en Félletin bajo la dirección de Pierre Badouin.

Colección Confederación Helvética y colección Museo Bellerive, Zürich.

Estudios previos: 2636 (1956), 3247, 3247 bis, 3635, 4344 (LC 56 "donné 1 original a Utzon nov 59")

197. Martine Mathias, *Le Corbusier ,Oeuvre tissé*, Philippe Sers, París 1987 :90

198. Plaque emailée 53x53. "Taureau orange et bleu". FLC 4

199. **Taureau XIV^{bis} - Telón de escena en el teatro Bonka Kalkan en Tokio.**

Tapiz, 980x2380

1956

Dibujo preparatorio:

Collage

20 agosto 1956

Notas: "Tapisserie de 9m50 x 22.80 + parties cachées = 9.80 x 23.80. "Taureau XIV pour Tokio. Rideau du théâtre construit par Saka Kura.// Cap Martin 20 août 56/ Le Corbusier"

Dibujo para el dossier Tate:

Dibujo n° 3152

s.d.

lápiz sobre papel "pelure" 27x21

Notas: "rideau du theatre à Tokio = executé tapisserie de 210 m² = deux cent dix mètres carrés / T XIV^{bis}/ 27^{bis}/ Théâtre de Tokio (Japon)"

s.f.

200. Ver dibujo n° 3498

201. **Taureau XV**

28 enero 1957

Oleo sobre tela 162x130

Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Le Corbusier. Taureau XV. 28 janvier 1957.*

57.2-FLC 243

202. C2: 1015

203. Croquis C2: 1016 a 1021 y C3: 133 ("25 mars 1957"), C3: 134 ("7 fevrier 1957") y C3: 813 ("14 janvier 57").

Ver también los dibujos 2325, 3134, 3137, 4115.

204. Plancha n° 13, basada en el dibujo 4115 del 17 de agosto de 1954

205. *"La mutation esthétique déjà éclatée, réfléchié dans la conscience de beaucoup et traduite dans la valeur positive ou dans le paradoxe ou dans l'escroquerie consciente ou innocente de l'art abstrait bousculant les usages de la peinture et de la sculpture"*. Le Corbusier 11 octobre 1953, Prefacio del catálogo de la Exposición Musée d'Art Moderne Paris 1953.

206. Taureau XVI

14 julio 1958

Oleo sobre tela 162x130

Firmado y fechado abajo al centro: *14 juillet 58. Le Corbusier. Taureau XVI*

Au dos: *"Le Corbusier. Taureau XVI. 1958"*

58.1-FLC 168

Esta pintura deriva del gouache hecho en marzo de 1952 en Chandigarh n° 3120.

207. Este dibujo del pájaro está hecho a partir de un tapiz de Bansi Lal, cocinero de Pierre Jeanneret en Chandigarh

208. Para ello ver los siguientes dibujos:

- 3491

- 3653 "Composition marine avec Taureau XVI 1958/octobre 1964" pour tapisserie

- 3654 2/11/64

- 3973 "L-C PARIS 20 mai 65 d'après Taureau XVI" etude pour gravure

- También los gouache Le Taureau trivalent, 1958 (dibujo n° 3491) y 1959 (en Martine Mathias, *Le Corbusier, Oeuvre Tissé*, 1987: p. 68)

209. Taureau XVII

17 septiembre 1958

Oleo sobre tela 162x130

Firmado y fechado abajo a la derecha: *"Taureau XVII. Le Corbusier 17 sept 58"*

58.2

210. Croquis realizados entre 23-1-57 y 23-4-57. C3: 844, 845, 847, 849, 850, 852, 856, 864, así como los dibujos 366, 2624, 3267

211. Dibujo n° 4115

212. Taureau XVIII

1959

Oleo sobre tela 162x130

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Septembre 59. Taureau XVIII. Le Corbusier.*

59.2

Casi no existen reproducciones de esta pintura. En la *Oeuvre Complète*, tomo 8, en el capítulo dedicado al centro Le Corbusier en Zürich, en la página 152, una fotografía de una exposición muestra varias de las pinturas de la serie "Taureaux". A la derecha de la foto, delante de Taureau XVII, aparece Taureau XVIII.

213. Taureau, 1959/63 109x74 cm.

214. Taureau XIX

14 julio 1963

Oleo sobre tela 162x130

Firmado y fechado abajo al centro arriba: *LC 14 VII 63*

63.1-FLC 258

Para estudios previos ver los dibujos 4224 (20.8.61), 2633, 2663 (23.8.61 A), 2632 (23.8.61 B)
Esta pintura está clasificada como "Taureau XIX" tan sólo en el inventario de su agenda personal, donde lleva la fecha 8 nov. 61. En el fichero de la Fundación, la pintura figura como "Taureau" y con la fecha del 14 julio 63 sobre la tela. O sea, que el inventario de la agenda fue hecho antes de 1963.

EXPOSICIONES

1. FLC C2-13, 72
2. 9 diciembre 1963, carta L-C a P. Seylaz, conservador *Musée Beaux Arts* de La Chaux-des-Fonds. FLC C2- 07, 329,
3. Carta de Le Corbusier a Boesinger, 23 abril de 1957, sobre el envío de material para la exposición de Zürich 1957, primera de la itinerante europea llamada "*des dix capitales*". FLC C2-13, 132
4. En la *Oeuvre Complète* se muestran las dos más importantes: París 1953 y Lyon 1956 en OC 6:11-15.
5. El calendario fue el siguiente:
 Boston, Institute of Contemporary Art: 4 mars 1948
 Detroit, Institute of Arts: 1 juin-25 juillet 1948
 San Francisco, Museum of Art: 17 août-13 octobre 1948
 Colorado Sprng, Fin Arts Center: 7 novembre-18 decembre 1948
 Cleveland, Museum of Arts: 15 mars-10 avril 1949
 St Louis City Art Museum: 1 juillet 1949

 Sao Paulo, Brasil, Museu de arte: 5 juillet 1950

 Berlin, Maison de France: 12 de septembre 1952
 Yougoslavie: Belgrade, Zagreb, Ljubljana: 1953
 Munich, Technischen Hochschule: 26 mai 1954
 Kunsthalle de Recklinghausen: 7 agosto-15 septiembere 1954

 Maurice Besset retorna la exposición:
 Innsbruck, Linz, Vienne, Graz: 1956-57
6. FLC 20977 publicado en *Le Corbusier Archive*, Garland, XV:182
7. Le Corbusier, "PREPARATION D'UNE EXPOSITION VOLANTE. Patronnés par six grands musées des U.S.A", *Modulor I*, Paris, Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1983. 1^o ed. 1950. 156-158
8. FLC C2-04, 118
9. "*Je vous ferai expédier le fameux cahier (qui vaut de l'or), ce sont des semaines de travail et un véritable ouvrage en soi-même. J'espère qu'il ne se perdra pas car il vous permettra d'organiser votre exposition en pleine sécurité et en plein accord avec moi*"
10. En total 16 pinturas, 30 gouaches, 116 croquis, 101 fotografías
11. Le Corbusier realiza un estudio final para 15 muros (FLC C2- 04, 206-276)
 - 1 - *Naissance de l'UN*
 - a/ urb= UN Headquarters 46
 - b/ arch= " 47
 - 2 - *les livres (remplacés par vitrines)*
 - 3 - *dessins conferences*
 - 4 - *Les Casiers*
 - 5 - *les matières*
 - 6 - *Le gratte ciel Cartesien*
 - 7 - *L'Unité d'Habitation de grandeur conforme (Marseille)*
 - OC 3: 40, 41 (Rio), 36 (Roma, Hellocourt)
 - Marseille-Michelet (OC 4)

- Ville Radieuse (OC 3: 31-34, 143)
- 8 - Suite de l'événement. Alger 1930-47
- 9 - Les brises soleil
 - Ministerio Rio (OC 3: 80-81)
 - Alger 1933, Barcelone, (OC 2: 171, 197)
 - Carthage 1929 (OC 1: 178-177, OC 2: 205)
 - Durand, Alger (OC 2: 160-165)
 - Rio (OC 4: 82-83)
 - Alger 1938 (OC 4: 62-65)
- 10 - Le Modulor
 - OC 4: 171
- 11 - Les Unités de grandeur conforme d'après Marseille
 - Centre 100000 participants (OC 3: 90-93)
 - Village coopératif (OC 3: 104-107)
 - Ferme Radieuse 1934 (OC 2: 188-191)
 - 3 Etablissements Humains (OC 4: 72-77)
 - Musée illimité (OC 2: 72, 73, OC 4: 16-21)
- 12 - Beaux dessins
 - Folklore Africain (OC 4: 117, 118-123)
 - Liège 39 (OC 3: 172-173)
 - C.U. Brasil 1936 (OC 3: 43, 45)
 - Vaillant-Couturier (OC 4)
- 13 - Palais
 - Centrosoyus (OC 2: 34-36, OC 1: 211)
 - Pav. Suisse (OC 2: 75, 77, 79, 84, 85)
 - Palais des Nations (OC 1: 162-167, 170-173)
 - Rentenalstad 1933 (OC 2: 179-183)
 - Palais des soviets, Moscou (OC 2: 123, 125, 128-135)
 - Pav. des Temps Nouveaux (OC 3: 160)
- 14 - Maisons
 - Une machine à habiter "Le Lac"
 - Murondins (OC 4: 94-99, 131)
 - Loucheur (OC 1: 198-199)
 - Ma maison (OC 3: 131)
 - Errazuris, Chili (OC 2: 48-51)
 - Poissy (OC 2: 22, 26, 27, 30, coquille)
 - Beistegui (OC 2: 53,55,57)
 - 24 NC; (OC 2: 147-153)
 - Maison week-end (OC 3: 124, 127, 128-130)
 - Pav. EN; (OC 1: 98, 99, 102, 103, 107, 134, 135, 146, 147)
- 15 - Villes
 - Plan de la Pallice (OC 4)
 - Plan de Buenos Aires
 - Plan de Paris 37 (OC 3: 46,47)
 - OC 4: 144-151, 162,163
 - Nemours (OC 3: 26, 27, 29)
 - St. Dié (OC 4: 132, 133, 138,139)

12.		Marco nº 1 1947	el discurso de Bridgewater (VI ° Congreso CIAM 7-15.9.47 (no expuesto)
24 dibujos orig.		Marco nº 2 1904	los dibujos de ornamentos de la Chaux de Fonds (1 expuesto)
10	"	Marco nº 3 1907	los dibujos de italia (no expuestos)
9	"	Marco nº 4	los dibujos de Paris 1908-09 (no expuestos)
22	"	Marco nº 5 1910	los dibujos de Oriente (4 expuestos)
34	"	Marco nº 6	dibujos de botellas y vasos 1918-26 (4 expuestas)
19	"	Marco nº 7	dibujos d' objets à reaction poétique (2 expuestas)
52	"	Marco nº 8	dibujos de figuras 1930, etc...(14 expuestos)
29	"	Marco nº 9	esculturas policromadas de Ozón 1940, etc... (más 3 fotos y 1 impresión) (11 expuestos)
8	"	Marco nº 10	20 años después: nuevo examen de las primeras

composiciones 1937. (no expuestos)

13. En vez de los quince muros y las espinas que Le Corbusier deseaba, se expusieron los siguientes:

-MUROS:

- Gouaches
- Drawings and watercolors
- Houses
- Apartments
- City planning
- Public building
- Uniform scale
- Murals and sculpture
- Architecture and painting. *Have forms in common*

-PANELES:

- Modular scale
- Title of exhibition and photograph of Le Corbusier
- Exhibition panel with Medusa-sunburst design

-OLEOS:

1. *Violon, 1920*
2. *Trois bouteilles, 1928*
3. *Mains croisées sur la tête*
4. *Bouteille et livre, 1920*
5. *Bateau, femme, cordage, 1932*
6. *Verres et bouteille, 1928*
7. *Composition violon, os, et St. Sulpice*
8. *Composition table d'apéritif et chien*
9. *Composition vert à bouteille.*
10. *Nature morte en rose, gris, vert, 1923/40*
11. *La Main rouge, 1930.*

Una vez finalizada la exposición Le Corbusier recibe unas fotos. En general está satisfecho, pero hace unas observaciones en una carta que escribe a Frederick S. Wright (29 abril 1948 FLC C2-04, 144-145):

- Está contento con la sala Architecture and Painting, pero no aprueba la tipografía
- Lamenta que no se haya seguido su índice, pero aprueba la selección u agrupaciones del material .
- Está muy enfadado porque finalmente no se expone el material enviado del proyecto de la ONU, objeto en aquel año de una grave polémica entre Le Corbusier y los arquitectos americanos Harrison y Abramovitz.

14. 27 marzo 1956, FLC C2 (8), 64

15. Ver el comentario en la Introducción

16. Recientemente la Fundación ha adquirido los planos preparados en el taller de Le Corbusier por Maisonnier y Xenaquis para esta exposición. Por tanto no están publicados en *Le Corbusier Archive*, sino que se encuentran como microfilm, siendo el más importante el n° 33373. Le Corbusier preparó un magnífico collage montado sobre una copia de P. Manzón, decorador del museo, (FLC C2-08, 34) con papeles de colores organiza la disposición de las diferentes obras, según se trate de oleos, maquetas, esculturas, tapices o murales. Los óleos están dibujados a tinta en cartones blancos pequeños, a escala del plano.

También se conservan 99 clichés fotográficos (FLC L1 (20)1) de la exposición, a pesar de los cual no he podido reconstruir totalmente la disposición de las pinturas respecto al resto de las obras. Si he podido reconstruir cada contenedor interiormente, con su disposición de fotografías de arquitectura gracias a un inventario de las fotografía que se encargaron para ampliar (FLC C2-06, 66).

17. OC 6: 11 - 15

18. *Modulor 2*, Paris, Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1983: 275-279

19. C2: 975

20. "Dessiner", 5 marzo 1960 en *L'Atelier de la Recherche Patiente*: 201.

Hablado de Ronchamp comenta: "*Considérant l'effet d'une architecture dans un site, je montrerai ici que le dehors est toujours un dedans*"

21. *L'oeuvre d'art est un jeu*: 'L'oeuvre d'art est un jeu dont l'auteur a crée la règle. Elle s'en va dans la vie, enfermée dans son cadre et désormais seule sur son mur. Ceux qui veulent jouer doivent laisser là toute distraction. Les jeux n'exigent-ils pas la passion?

L'auteur -le peintre- a créé la règle de son jeu et la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer.

La règle du jeu: 'La règle du jeu est faite de signes d'une intelligence suffisante. Elle ne saurait faire usage d'objets neuf, inédits, inattendus, inconnus. Personne ne les reconnaîtrait. Il lui faut des sujets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma.' (De la peinture, 1935)

22. Recordemos la última litografía de Entre-Deux: "*Le signe du Taureau...ouvert...*"

23. Le Corbusier lo escribe en un croquis hecho en Cap-Martin el 19 de agosto de 1953, FLC C1 -11, 36

24. El sentido que Le Corbusier atribuye a la pintura mural ya ha sido comentado en la introducción, en "Pintura mural" dentro de la sección dedicada al color.

25. OC 5: 222 izquierda

26. Modulor 2, fig. 180

27. OC 5: 242 abajo

28. Las fotos expuestas en el contenedor son las mismas que aparecen en OC 5: 39 (arriba a la izquierda), OC 5: 39 ó OC 4: 196, "Maison des Hommes", p. 147, OC 5: 37 (abajo a la derecha), "Concerning Town Planning", p. 114 y OC 5: 224.

29. OC 5: 224. También realizó una reproducción de la fotografía para la casa de Mrs. Manorama Sarabhai, en Ahmedabad (OC 6: 130) y varias esculturas. La escultura 16 (1957) es una interpretación de la pintura. Las manos son independientes del cuerpo, pueden girar y quedar aisladas formando por sí mismas una escultura. Las esculturas 17 (1956) y 17 bis (1957), "Les Mains", son las manos anteriores tomadas como tema de investigación. Se corresponden al fragmento del cuadro que vemos en la exposición.

30. Le Corbusier, "L'espace indicible", en ART, de *Architecture d'Aujourd'hui* 1946: 15

31. Esta foto está publicada en OC 6: 12

También la encontramos en Le Corbusier, "*L' Atelier de la Recherche Patiente*", 1960: 246, en el capítulo dedicado a escultura

32. Le Corbusier, "L'espace indicible", en ART, de *Architecture d'Aujourd'hui* 1946: 12

33. Esta escena está reproducida también en *L'Atelier de la Recherche Patiente*, p. 247.

34. OC 5: 219

35. Modulor 2: 319 (fig. 177)

36. Le Corbusier, "L'espace indicible", en ART, de *Architecture d'Aujourd'hui* 1946: 16,17

37. Carta de Le Corbusier a Savina, 28 de junio 1951

38. Carta de J. Savina, 13 febrero 1971.

39. Françoise de Francieu, "Catálogo razonado" de *Le Corbusier-Savina, Sculptures et dessins*: 90
40. Entrevista de Le Corbusier con M. Bellini el 1 diciembre 1953, reproducida en la Agenda FLC F3 (9), XI: 27.
41. OC 6: 8
42. FLC C2- 08, 45:
43. Paris 1953 (paneles fotográficos 226x226), Kunsthalle Berna 1954, Villa dell'Olmo, Como 1954, 24 Nugesser-et-Colli, Galería Pierre Matisse, New York, Kunsthaus Zurich 1956 (originalmente el material de Boston 1948). Posteriormente marcha al MOMA, New York. Ver carta FLC C2- 08, 64 del 27 marzo 1956
44. FLC C1- 10, 41
45. OC 1: 85
46. Carta a René Jullian del 27 de marzo 1956, FLC C2 (8), 64
47. FLC C2 08-92
48. Se añaden:
- 8. Le Livre, 1928
 - 9. Verres et bouteilles, 1928
 - 24. Taureau VI, 1954
 - 25 Taureau XI, 1956
 - 26. Icône II, 1956
 - 27. Taureau XII, 1956
 - 28. Taureau XIII, 1956
 - 29. Saint-Sulpice, 1931

En cambio, respecto a Paris no se exponen:

- 6. Violon et boîte à violon (rouge), 1920
- 9. Nature Morte "Effort Moderne", 1923
- 11. Violon, verres et bouteilles, 1923
- 12. Deux bouteilles, 1926
- 13. La femme au guéridon et au fer à cheval, 1928
- 16. Nature Morte avec cafetière et silex, 1929
- 17. Le masque et la pigne de pin, 1930
- 19. Saint Sulpice, 1929-31
- 20. Lea, 1931
- 21. Harmonique pétilleuse, 1931
- 22. Perspective animée, 1932
- 23. La pinasse, La baigneuse, la corde, 1932
- 24. La charette à bois et les baigneuses, 1935
- 27. Deux bouteilles et le coquetier, 1927-39
- 28. L'horreur surgit, 1940
- 35. Taureau I, 1952
- 36. Taureau II, 1928-53
- 37. Taureau III, 1953
- 38. Taureau IV-Androuet, 1953
- 41. Arbalète-Londres II, 1953

49. J.Petit, *Le Corbusier Parle*, 1967: 11

- | | |
|-----------------------|---|
| 50. 1. Taureau I 1952 | 77x38 |
| 2. Taureau I bis 1952 | 38x77 |
| 3. Taureau II 1952 | 77x38 |
| 4. Taureau III 1953 | 77x38 - Col. Tate Gallery, London, no exhibida. |

5. <i>Taureau IV</i>	1953	77x51 - Col. privada Tokio, Japón, no exhibida
6. <i>Taureau V</i>	1953	77x38
7. <i>Taureau VI</i>	1953	77x38 - Musée National d'Art Moderne, París, no exhibida
8. <i>Taureau VII</i>	1954	77x38
9. <i>Taureau VIII</i>	1954	77x38
10. <i>Taureau IX</i>	1954-55	77x38
11. <i>Taureau X</i>	1955	77x38
12. <i>Je Rêvais</i>	1954	38x77
13. <i>icône 1</i>	1955	64x51

Hay dos pinturas en esta clasificación que aparece en la contraportada del catálogo que no corresponden con la realizada por L-C junto a Jean Petit en 1964. "Taureau I" en el catálogo es "Taureau III" en la actualidad; "Taureau III", se convirtió en "Taureau I" vertical. Es un error del catálogo pues las fechas son correctas en la clasificación actual y así lo indica Pierre Matisse en una carta dirigida a L-C (C2 08-II, 21). De igual manera las medidas de los lienzos, en el catálogo en pulgadas, no se corresponden al tamaño real. Tan sólo conservan la proporción 2:1 (77x38) los cuadros comprendidos entre el "Taureau V" y "Taureau X".

51. C4: 690, 1961

52. Ver C2 08-II, 8-9

53. Catálogo Exposición de pintura Le Corbuier. 60 AMPLIACIONES FOTOGRÁFICAS DE SU OBRA. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 17 noviembre al 9 de diciembre 1962.

54. Este efecto monocromo ya lo había querido para la exposición de París: Anota en el Carnet G29, en Cap Martin en julio del 53: *"box 226/226 tout noir // tout blanc/ très peu des tableaux // (très peu) de dessins // mais cadres en tranches profondes // et photos urb bloquant...grand effet monochrome"*.

55. Carta 7 diciembre 1962 (C2 12, 23): Le Corbusier, enfadado, reclama a Busquets el envía de los 59 dibujos originales preparatorios de la exposición, el catálogo y fotografías. Según Busquets, en carta 12 dic 1962 (C2 12, 24), Candilis no había enviado más que copias de los dibujos.

Le Corbusier reclama a Javier Busquets nuevamente fotografías de la exposición el 17 de diciembre de 1962 (FLC C2-12, 28). Es Manuel de Solá-Morales, decano quien le envía finalmente la foto de la exposición (FLC C2-12, 30, pero la foto no se conserva) y Jorge Soterias, periodista, le envía tres más (FLC L1 (19)12).

Según una comunicación de Albert Ferré desde Barcelona el 5 de noviembre de 1993, en los archivos del Col.legi d'Arquitectes de Barcelona no se conserva ningún documento sobre la exposición.

56. FLC C2- 12, 26 Carta de Le Corbusier a Busquets, en la que le pide si estaría dispuesto a vender los paneles de la exposición a la universidad de Harvard, para la inauguración del Carpenter.

57. FLC C2-05, 59 y 60, maqueta del 14 abril 1962

58. FLC C2-12, 28

Le Corbusier ya había hecho ampliaciones fotograficas de naturaleza microscópica en el mural fotográfico del muro curvo de la biblioteca del Pabellón Suizo en 1932, con 55 documentos de 7 m² cada uno. También en la fabrica para M. Duval, en St. Dié en 1951, amplió fotografías, pero esta vez de dibujos y pinturas suyas. Ver L'Atelier de la Recherche Patiente, p. 234

59. OC 7: 54

60. FLC C2-14, 8 Carta 19 febrero 1964, de Le Corbusier a P. Seylaz.

61. *"Je n'ai jamais, de ma vie, organisé des expositions sauf deux ou trois manifestations très bien organisées. J'ai toujours refusé des expositions fragmentaires et localisées...Je regrette vivement de ne pas pouvoir accepter de faire une exposition fragmentaire. C'est complètement en dehors de mon programme. Je ne vends pas ma peinture."* 9 diciembre 1963, carta L-C a P. Seylaz, conservador Musée

Beaux Arts de La Chaux-des-Fonds:FLC C2- 07, 329,

62. FLC C2 -7, 352. Le Corbusier a P. Seylaz, 19 junio 1964:
Cuadros originales expuestos:

Guitare verticale 1920
Nature morte du p EN 1924
Grande nature morte Indep. 1922
Figure rouge 1929
La pêcheuse d'Huîtres 1935
Deux musiciennes 1936-37
Taureau II 1928-53
Taureau V 1954
Taureau VIII 1954
Taureau XI 1855-56
 Icône 3 1956

63. Ver prefacio de Paul Seylaz en el catálogo de la exposición en La Chaux-de Fonds, "Centenaire de la Fondation du Musée de Beaux-Arts": *Les artistes de La Chaux-de-Fonds, de Leopold Robert à Le Corbusier*. 13 junio al 30 agosto 1964.

64. FLC B1 - 18. Le Corbusier, "Polychromie architecturale", prólogo (no publicado) para los "*Claviers de Couleurs Salubra*", 1932: 19

65. P.V. Turner comenta que *Ainsi parlait Zarathoustra* fue releído en verano de 1961. En su primera lectura de 1908 no subrayó mientras que en la segunda fue subrayando y anotando, buscando los párrafos que le habían impresionado en su primera lectura. De hecho anota en el libro:

"Cap Martin, 1^{er} août 1961.

Je n'ai pas lu ce livre depuis 1908 (quai S^t -Michel Paris) = 51 ans = ma vie d'homme. Aujourd'hui ayant butiné ces pages je devine des situations, des faits, des décisions, des destinations qui sont des faits d'homme. Je décide d'en noter les pages"

66. *Le Voyage d'Orient*: 168

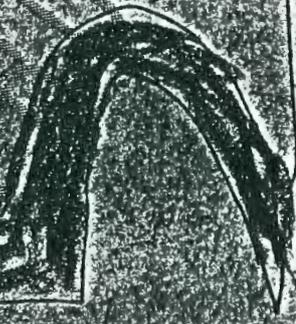
ANEXOS

1. Reyner Banham "Painting and sculpture of Le Corbusier" en *Architectural Review* 678, june 1953: 401-405. Escrito con motivo de la exposición de pintura y escultura de Le Corbusier por el Institute of Contemporary Arts.
2. Ver la crítica de Christian Zervos con motivo de la exposición en el Musée National d'Art Moderne de 1953, publicada en *Cahiers d'Art* 1, 1954: "...avec son style de réclame et de prospectus, a pu faire vaguement illusion chez les hommes peu instruits des véritables conditions de l'art...Jamais peintre n'a ignoré plus que lui la vérité plastique, n'a moins percé les secrets de l'art ni n'en a davantage méconnu les principes..."
3. Zurich 1938, París 1953, Lyon 1956, París 1962, Sotheby 1969. Es destacable el libro *New World of Space*, publicado con motivo de la Exposición Itinerante Americana, por el Institute of Contemporary Art, Boston 1948.
4. *Le Corbusier Secret*, 1987
5. *Le Corbusier -The artist*, 1988
6. *Le Corbusier Pittore e Scultore* 1986
7. Leída en 1985 en la UER de Strasbourg y sin publicar
8. Leída en 1973 en Harvard y publicada por Garland en 1977
9. Tesis in Fine Arts también leída en Harvard en 1971 y publicada por Garland en 1977
10. *Le Corbusier and the Mécanique Spirituelle: An investigation into Le Corbusier's Architectural Symbolism and its background in Beaux-Arts Dessin*, Tesis in Philosophy, University of Maryland 1979. Publicada parcialmente como *Le Corbusier: Myth and meta architecture. The late period (1947-1965)*, catálogo de la exposición *Le Corbusier: Images and Symbols*, 1977 y en un artículo de la revista *Oppositions* 19/20 1980, "Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965".
11. M Phil. Thesis in History and Philosophy of Architecture. Cambridge University, 1980
12. El cliché original es diapositiva y al pasar a papel se corta la pintura. También hay desenfoces
13. Hay que tener en cuenta que el catálogo de su colección *Le Corbusier, The Artist*, sólo reproduce su colección privada, no el fondo que tiene a la venta.
14. Ruth Nivola, esposa de Constantino Nivola, envía un inventario a Maurice Besset el 2 de noviembre de 1964 de las obras que posee de Le Corbusier. En total 282, de las cuales 8 óleos sobre tela y 2 sobre cartón.
15. Estos tres cuadernos parece ser que son los últimos que realiza en un formato mayor. De hecho este formato de cuadernos era utilizado con preferencia con anterioridad a la guerra. Los diferentes dibujos que contienen estos carnets se encuentran reproducidos en el fichero de dibujos de la FLC. Sólo reproducciones de los Albumes Nivola se encuentran montadas en forma de cuaderno.
16. En octubre de 1993 comienza la informatización completa de todos los archivos de la FLC. Por tanto los documentos originales que hasta ahora se podían consultar libremente, a partir de ahora sólo será posible hacerlo en disco óptico.
17. En su archivo se pueden encontrar obras que seguramente el propio Le Corbusier retiró.

CI 131

L'ESPACE
INDICIBLE

C-C



maquette originale
de la Calrise

remise le 8 octobre
par Engel

REPRODUCTION

-1-TEMPS NOUVEAUX

THÈMES=TEXTE (1)

Les clichés=ARGUMENT (2)

+TEXTE (3) legendes

1 Avertissement
(intérieur Ronchamp Taureau)

2

12 Grands clichés (2 par pg)

3 Déclaration -déclaration EXPO 53

4 Corbu l'Africain ...

("la cheminée
Acropole
Jattje)

dispersion dans le texte

5 "Chapitre préliminaire " en 12
paragraphe1 - Création de formes
(exercice et acrobatie)(verres et bouteilles
La Roche, Stein, Cook)
(Besnust à ondulation
1922-1955)

2 - la fenêtre

3 - musées de la connaissance

(1951-52 Ahmedabad,
53 Expo Corbu
(Urb. St. Dié en un quart
d'heure, La Rochelle en
deux années,
Chandigarh en 4
semaines)

4 - Synthétique

5 - Organique

6 - Règle

(sapin 1905+Alger gratte-
ciel)

7 - des objets à réaction poétique

(coucher d'Arcachon,
cordage, os, caillou et
racine, boeuf d'Ozon)

8 - un mural de 50 m2 CU

-2 mois de travail

(les 4 thèmes, séparés et
ensemble)

9 - Chandigarh en 4 semaines

+5 années

10-Humilité.

(, +, +Simla)
(Tata Chandigarh,
Coffrage Hte Court/ pour
l'homme/par les matières)
(maternelle+la
kerness+l'âne/la fête
CIAM musique/le silence
total)

11-un déjeuner

12-Inhumain!

(bouteilles + objets +
figure humaine + bestiaire
Bestiaire=l'humaine par
excellence
partition semblable à
celle des dieux de
l'Olympe6 "Touche à tout"
(or cagna et d'autres)

- pas de clichés

7 voici le mot: Equilibre ! et
"dialogues"

- pas de clichés

- 8 Biologie/ Formes/ volumes/ couleur
/ mouvement
Raison/invention/control/économie - grands clichés/ très expressif/ voir fiche
- 9 La vocation (un homme et son destin
(voir fiche= 1 sketch seul
- 10 le mural du nomade / (tapisserie)
- 11 amis de l'homme/ matériaux
- 12 l'étalon (blanc)
- 13 Contradiction? / rectifications?
/ elagissement?
- 14 "Fusion"/homme-nature
- 15 réalité de la promesse
- 16 Les tableaux ont un dos
(le tableau est un être organique
occupant l'espace/ il est donc
sculptable
- 17 Sculpture?
Sculpture toujours/volume
toujours/espace
l'étude détaillée apparaît
3^{ème} partie - l'escalier 24 N + Savina + Ronchamp / toit Marseille / Duval
/ Chandigarh / Hte Cour + la main ouverte + le silhouette
gouverneur + pilotis Marseille
- 18 Présence "du dénommé Abstrait"
- 19 Rabelais

-2-OPINION

ou

(30 années de silence)

=TEXTE (1)

Les clichés=ARGUMENT (2)

TEXTE (3) légendes

1. 30 années de Silence

- les tableaux / les expositions

Corbu avant 23

23-28

objets à réaction poétique + fig

idem

dessin automatique

les taureaux

Londres l etc

2.Expo nov 53

- clichés Hervé

- la cheminée/toît Marseille

/Acropole 1910

/ Piero de la Francesca

-Etude analytique du
tableau 1923 "nombreux
objets" par fragments
montrants la naissance des
formes architecturales

3. Elie Faure. histoire de l'art
du critique d'art (les stériles)

-Ronchamp. l'équipe de Ronchamp

(les clients) en opposition avec

les discours officiels /Reze "Chamois"

-3-L'EXPLICATION -LES "CLEFS"

=TEXTE (1)

Les clichés (2)

TEXTE (3) legendes

"Les CLEFS" = réponse à pourquoi =
la soustraction de l'oeuvre
(grands documents =
Légendes = 3^{ème} explication

1 Tournant février 1920

2 Le grand emploi de moyens pauvres

beton-verre /Jaoul
/cement/ Reze
/michelet/ pilots/ modulator
/Hte Cour/Secretariat+
les 3 salles temoins à Chandigarh
à coté de HteC
/musée Ahmedabah

3 M. le Prefet,ils ont tous une queue, etc...

croquis d'animaux, Jane Drew

4 fenêtres à Vaucreson

musicaux à Chandigarh

5 Les 3 Etats vision spatial

Les routes des Temps Nouveaux

6 Jeu 1/Texte seulement

7 Jeu 2/Texte seulement

8 Ronchamp

d'un phenomène acoustique
au domaine des formes

a/Art

b/créateur de silence

beaucoup d'images

9 monuments

memorial d'
liberation
Vaillan C.
les signes de l'Explanade Chandigarh
Ronchamp, la stèle de fond

10 Sculpture

11 Taureaux

12 Le point d'appui

texte seulement

13 Surréalisme?

texte seulement+affiche Mourlot 53

-4-L'ART EST LA MANIÈRE DE FAIRE
(ART, manière de faire)

les techniques = le "faire"

- | | |
|---|---|
| 1 introduction | texte seulement |
| 2 Tracés | Tableau St Sulpice(le tracé régulateur au dos)+gratte-ciel
Alger// photos Doisneau |
| 3 Palais de G. Chandigarh
un chapitre avec les croquis
du governor house faits à
Chandigarh L-C jan 54 | |
| 4 La main ouverte
Histoire de la main ouverte | |
| 5 4000 ordres à Marseille | les planches en couleurs
29 août 55 |
| 6 décoration d'église | Ronchamp les 3 panneaux des chapelles
+la croix ext+la croix int |
| 7 d'un retable du XV XVI? (Bourdeaux)
à une porte de Chapelle 53 | le Retable / le pentagone / le double pentagone / la
clinique de Neuilli / le tracé régulateur / Chand / Ronchamp |
| 8 "murals photo" | maison de Pelerins Ronchamp
Salle +dortoir +Sarahaby +35 Sèvres 226 226 +Pav TN-37 |
| 9 "Support d'idées" | Le Pavillon des Temps Nouveaux 37
La tente + les 4 couleurs
le dynamisme des démonstrations
synthèses des moyens |
| 10 Le mural du nomade | Les Tapisseries |
| 11 " Métamorphose du violon " | - " Métamorphose du violon "
T-100-musée d'art moderne
- Hervé V 24, etc
+ croquis crayon du tableau
tourné 90 "écharpe rouge"?
- Hervé croquis (Indes) sketchbook IN II 82//60(61)
//79//45// IN II 68 69-70 |
| 12 Les Ubus | l'oreille (intent acoustique)
/ UBU mural Nivola
/ grand UBU T 100 |
| 13 retour de Paquete 1936 | croquis Sketchbook / mural Nivola / Tableau T 100 main
avec peloton / projet sculpture Jardot 73 |

-5-LE CARACTÈRE APPARAÎT À L'USURE DU TEMPS

1 Courage

2 remerciements à S.M. La Reine Elisabeth: discours de gold medal=les ratées

3 Don quichotte l'homme d'action.

4 5 minutes d'arrêt

5 "Grandeur et Servitude en 3 lignes !!"

6 Demain A le demain des forces (d'en dessous) propulsives
 B le demain conduit par les hommes

7 Couleur de gabardine// d'un imperméable

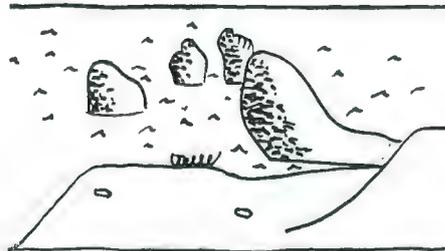
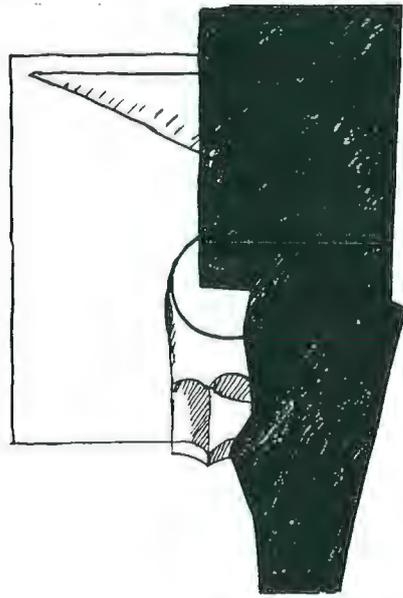
LE
 POÈME
 DE
 L'ANGLE
 DROIT

POÈME
 DE
 L'ANGLE
 DROIT

TÉRIADE
 ÉDITEUR
 PARIS

Le Colporteur
 POÈME
 DE
 L'ANGLE
 DROIT
Lithographies originales

*poème
 de
 l'angle
 droit*



Des hommes peuvent tenir
un tel propos.
les bêtes aussi
et les plantes peut-être
Et sur cette terre seulement
qui est nôtre

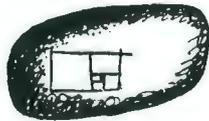
9



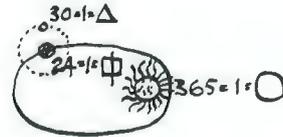
Le soleil maître de nos vies
 indifférent loin
 Il est le visiteur - un seigneur -
 il entre chez nous. ∞
 Se couchant bonsoir dit-il
 à ces moisissures (ô arbres)
 à ces flaques qui sont partout
 (ô mers) et à nos rides
 altières (Alpes Andes et nos
 Himalayas). Et les lampes



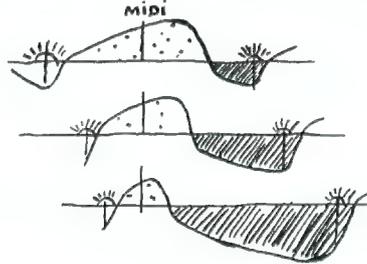
sont allumées.
 Ponctuelle machine tournante
 depuis l'immemorial il fait
 naître à chaque instant des
 vingt-quatre heures la gradation



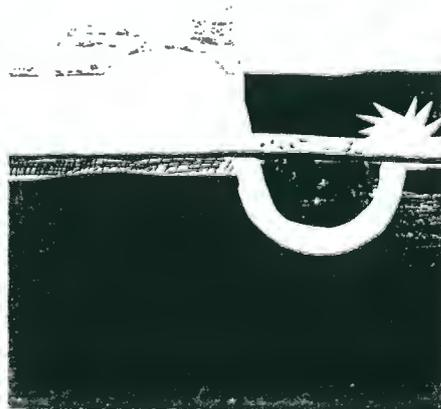
14



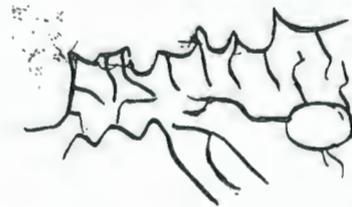
la nuance l'imperceptible
 presque leur fournissant
 une mesure. Mais il la rompt
 à deux fois brutalement le
 matin et le soir ∞ le continu



lui appartient tandis qu'il
 nous impose l'alternatif -
 la nuit le jour - les deux temps
 qui régissent notre destinée:
 Un soleil se lève
 un soleil se couche
 un soleil se lève à nouveau



A.2
milieu



Le niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
à la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeurs et ET
l'horizontale limite la
contenance liquide.

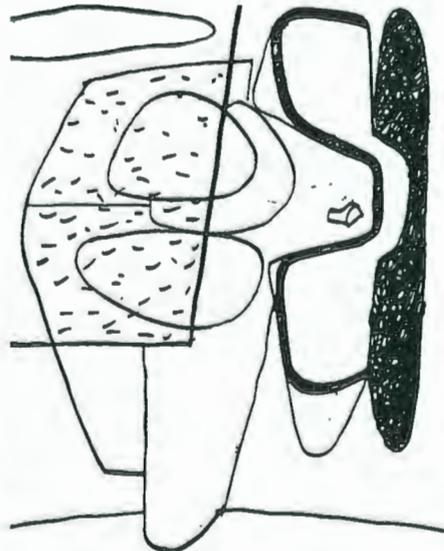


21

Rais solaires brume triturée
condensation nuées nuages
poids variables l'un s'élève et
l'autre s'enfoncé glissant
l'un sur l'autre frottés l'un
contre l'autre poussés
verticalement horizontalement
La mobilité s'est emparée



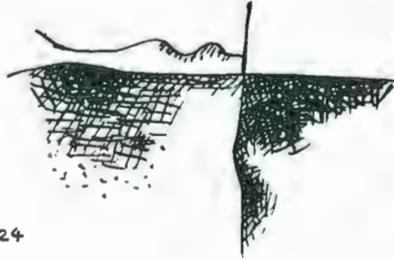
de l'amorphe
Et de l'équateur bouillotte
planétaire les nuées envolées
puis parties groupées
enveloppées d'un
rencontres de son
l'orage éclate.
Elles ont crevé



22



est tombée elle ruisselle
se rassemble s'écoule
s'étale



24

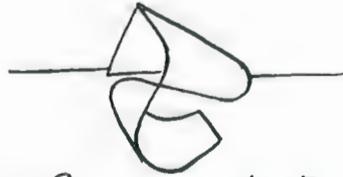


L'univers de nos yeux repose
sur un plateau bordé d'horizon
La face tournée vers le ciel
Considérons l'espace inconcevable
jusqu'ici instanti.

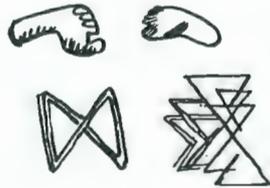


Reposer s'étendre dormir
- mourir
le dos au sol
Mais je me suis mis debout !
puisque tu es droit
te voilà propre aux actes.
Droit sur le plateau terrestre

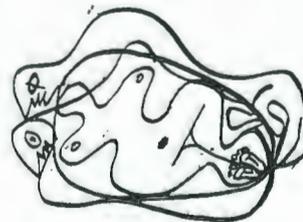
29



des choses saisissables tu
contrats avec la nature un
pacte de solidarité : c'est l'angle droit
Debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes.



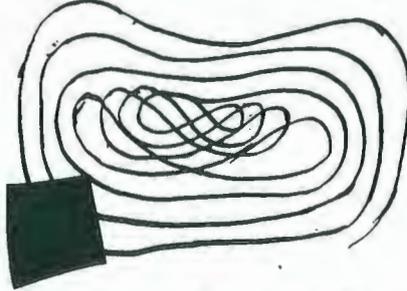
30



Entre bosses et dans fissures
glissant sur les durs et s'enfonçant
dans les mous le rampant le
remiculant le sinuant le
reptant ont ébauché la
proportion première des vers
et les serpents les vers venus
du potentiel des charognes.
Les ruisseaux les rivières et
les fleuves en font autant.

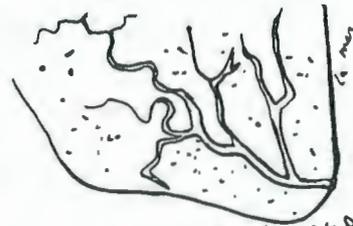
35

D'avion on les voit grouiller
en famille dans les deltas et
les estuaires de l'Endrus du



Magdalena ou des marais
californiennes. L'idée elle
aussi tatomme se cherche bête en tous
sens allant aux éphémères poser

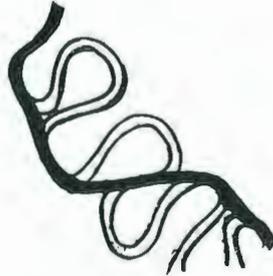
36



les bords de la gauche et de la
droite. Elle touche l'une des rives
et puis l'autre. Elle s'y fipe? Elle
a échoué! La vérité n'est présente
qu'en quelque lieu du courant
toujours cherchant son lit. Un



obstacle dressé sur une rive
déclanchera le grand cycle. Un
jour amoral. Le méandre vivra

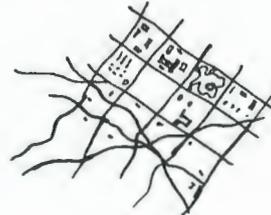


son aventure jusqu'à sa
conséquence l'absolue prenant
sacrilège son temps des millénaires
s'il le faut. L'ineplicable

38



travera la route l'intensité! Mais
la vie exige passage forcé le barrage
des vicissitudes. Elle tranchera le
méandre percera les boucles les
soudant là précisément où une



39

course révérendes la avait
fait le toucher. Le courant file
droit à nouveau! Et la savane
et la forêt vierge accumuleront
d'immémoriaux tronçons
croussants

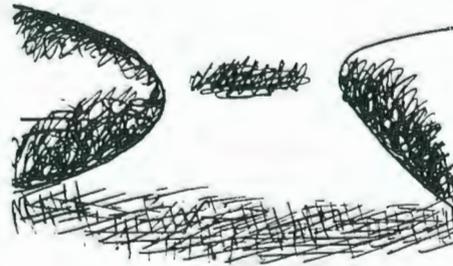
La Loi du méandre est
afroissante dans la pensée et
l'entreprise des hommes y foment
des avatars renaissants

Mais la trajectoire jaillie
de l'épave est projetée par
les clairvoyants par delà
la confusion

40



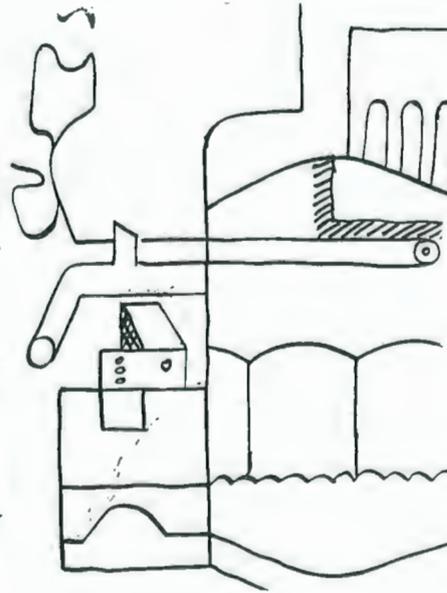
A.5
milieu



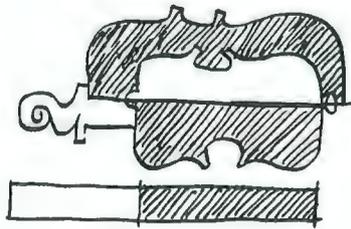
Entre pôles règne la tension
Des fluides s'opèrent les
liquidations de comptes des
contraires se propose un



terme à la Raine des
inconciliables mûrit l'union
fruit de l'affrontement
Le courant traverse et résout
à traversé a résolu.



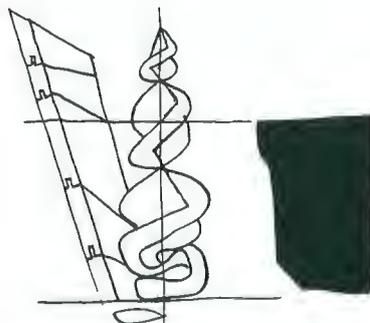
J'ai pensé que deux mains
et leurs doigts entrecroisés
expriment cette droite et
cette gauche impitoyablement
solidaires et si nécessairement
à concilier.
Seule possibilité de survie
offerte à la vie



48



B.2
esprit



A mettre au bout des doigts
et encore dans la tête un
outil agile capable de presser
la moisson de l'invention
débarassant la route d'épines
et faisant le ménage donnera
liberté à votre liberté.

52

Flamme dérobée au tripied
qui alimentent les dieux pour
asseoir les jeux du monde....
Mathématique!

Voici le fait: la rencontre fortunée
miraculeuse peut-être d'un
nombre parmi les nombres a
fourni cet outil d'hommes.
L'appréciant le philosophe
a dit: "Rendra le mal difficile
le bien facile...."

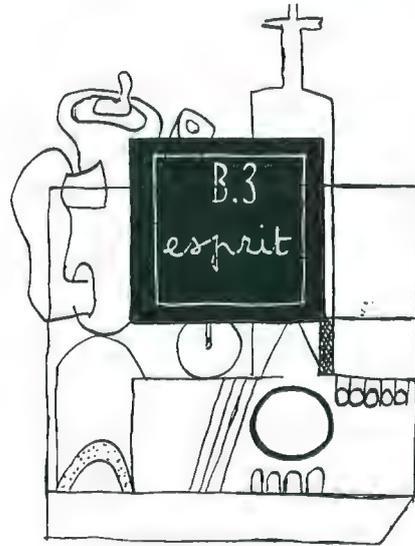


53



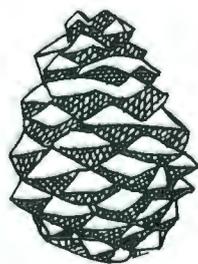
Sa v...
 ceci: le... ain
 choix d... ort
 admisi... es..
 ... Voril... ion!
 la prop... net
 de l'ordre dans mes
 rapports avec
 l'alentour.

Pourquoi pas?
 Peu nous chaut
 en cette matière
 l'avis de la baleine

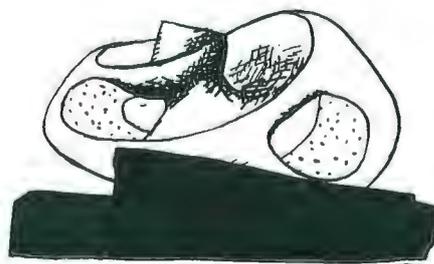


ouverte aux quatre horizons
 elle prête sa toiture
 à la frégmentation de nuages
 ou de l'azur ou de étoiles

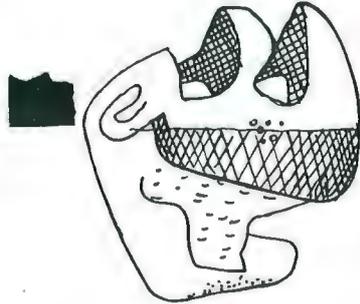
Avisée regardez la Chouette



Débarassée d'entraves mieux
 qu'auparavant la maison des
 hommes maîtrise de sa forme
 s'installe dans la nature
 Entière en soi
 faisant son affaire de tout sol



venue d'elle-même ici
Le poser

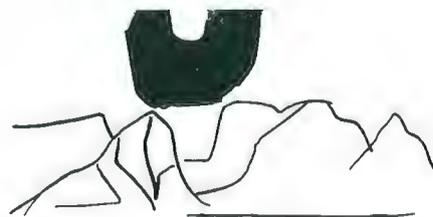


sans qu'on l'ait appelée.

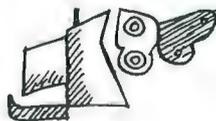
60



B.4
esprit

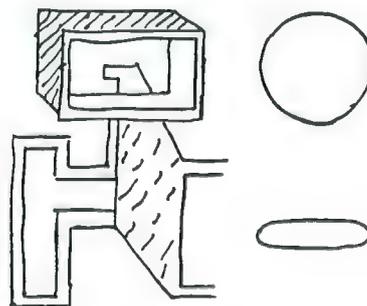


Comme sont unis par l'opacité
les nègres de Harlem



64

ne se touchant pas mais
à des distances en chaque



seconde différentes
De même

65

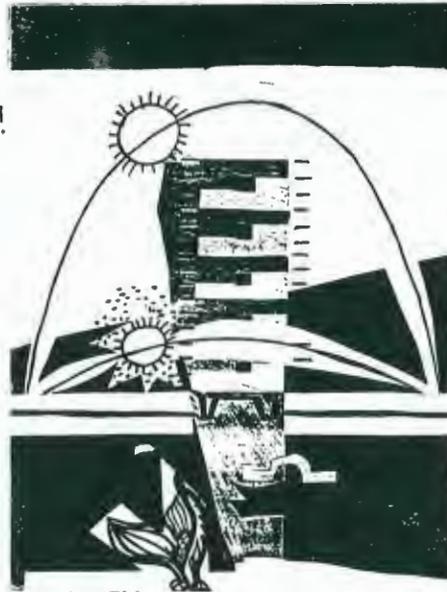
dansent la Terre et le Soleil
la danse des quatre saisons
la danse de l'année
la danse des jours de
vingt-quatre heures
Le sommet et le gouffre des
solstices
la plaine des équinoxes



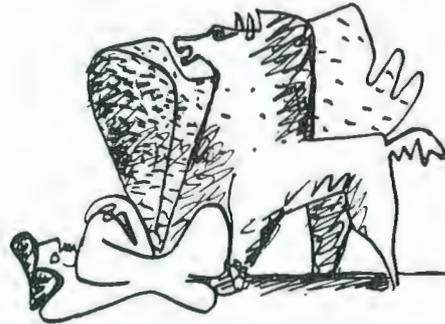
L'horloge et le calendrier
solaires ont apporté à
l'architecture le "brise-soleil"
installé devant les vitrages des
édifices modernes. Une
symphonie architecturale

67

s'apprête sous ce titre:
"La Maison Fille du Soleil"
..... Et Vignole-enfin-est foutu!
Merci!
Victoire!



C.I
chair



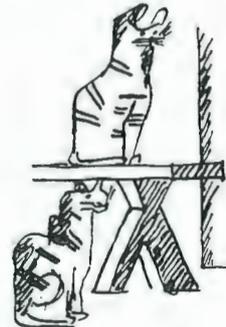
Armé des dispositifs armé
de dispositions pour séceler
saisir défoncer lécher tous
sens éveillés voici la chasse.
Armé jusqu'aux dents

73



muflé et naseaux, œil et
corne poil hérissé
s'en va-t-en guerre
Belzebuth.
Qui est donc en définitive
Belzebuth ?

74



Les éléments d'une vision se
rassemblent. La clef est une
souché de bois mort et un galet
ramassés tous les deux dans un
chemin creux des Pyrénées. Des
boeufs de labour passaient
tout le jour devant ma fenêtre.

75

A force d'être dessinés et redessinés
le boeuf-de-galet et de racine
devint taureau.
Pour doter de flair sa force
le voici chien éveillé.



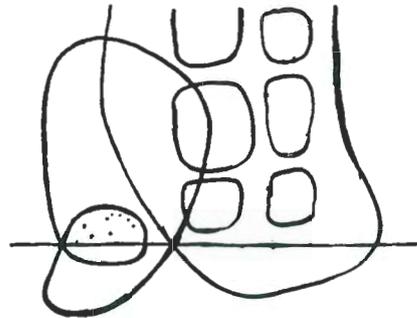
Ainsi après huit années
de fiver le souvenir de "Pinceau"
le dénommé tel, mon chien.
Il était devenu méchant
sans le savoir et je dus le
tuer.

76



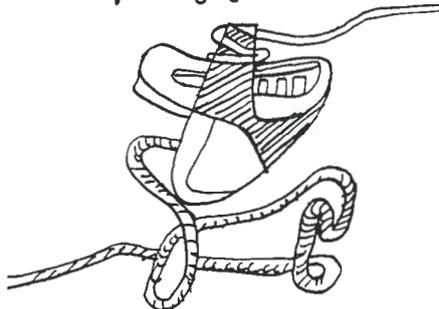
C.2
chair

La femme toujours quelque part
aux carrefours nous veut
que l'amour est jeu du destin
des nombres et du hasard
à la croisée aussi accidentelle



81

qu'insupportable de deux chemins
particuliers subitement marquée
d'une étonnante félicité.
On peut être deux et à deux
et ne pas conjuguer les choses

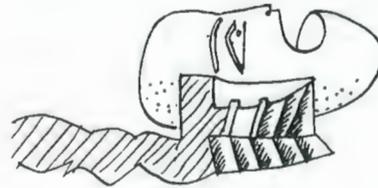


qu'il serait fondamental de
mettre en présence chacun
hélas bien aveugle ne voyant
pas ce qui il tient d'ineffable
à bout de bras. Inerte!



Ils sont là innombrables qui
dorment mais d'autres savent
ouvrir l'œil.
Car le gîte profond est
dans la grande caverne du
sommeil cet autre côté de
la vie dans la nuit. Comme
la nuit est vivante riche dans
les entrepôts les collections la
bibliothèque les musées du
sommeil ! ∞ Passe la femme.
Oh je dormais excusez-moi !
Avec l'espoir de saisir
la chance j'ai tendu la main...
L'amour est un mot sans
frontière. C'est aussi c'est encore
une création humaine un essai
une entreprise.

84



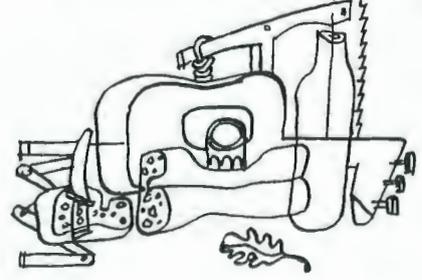
Tendresse!
Coquillage la Mer n'a cessé
de nous en jeter les épaves de
riante harmonie sur les grèves.

Main petit main caresse
main glisse. La main et la
coquille s'aiment.

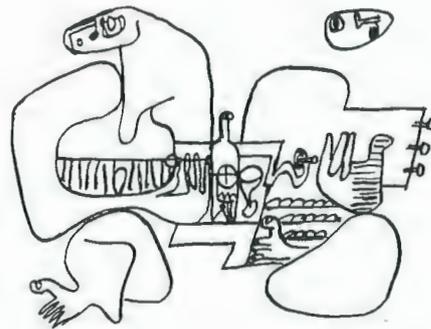
En ces choses ici entendues
intervient un absolu sublime
accomplissement il est l'accord
des temps la pénétration, des
formes la proportion - l'indicible
en fin de compte soustrait



89



C.4
chair



Les hommes se racontent
la femme dans leurs poèmes
et leurs musiques

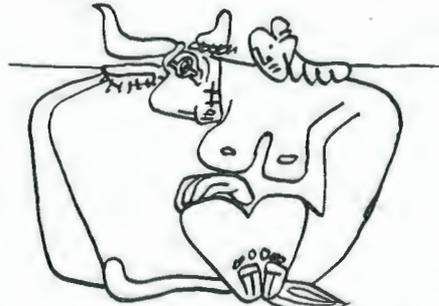
97

Ils portent au flanc une
éternelle déchirure de haut
en bas . Ils ne sont que



moitié , n'alimentent la

vie que d'une moitié
Et la seconde part vient
à eux et se soude



Et bien ou mal leur en prend

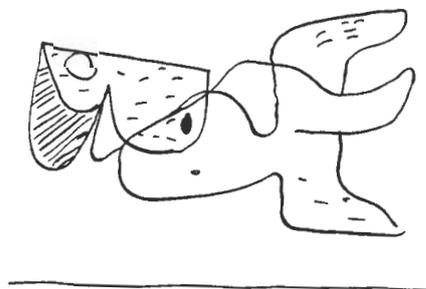
à tous ceux
qui se sont rencontrés!



700



C.5
chair



La galère vogue
les voix chantent à bord

105



Comme tout devient étrange
et se transpose

106

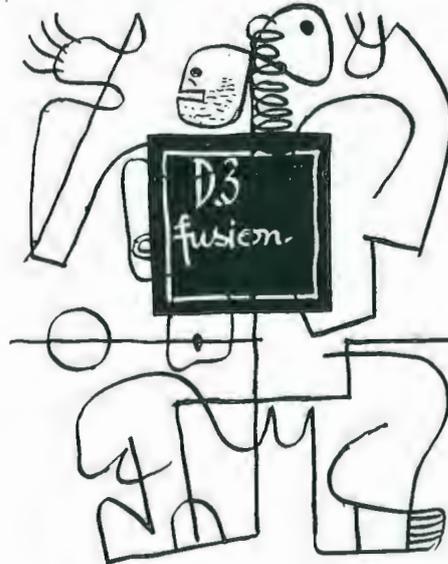


se transporte haut
et se réfléchit sur

107



le plan de l'allégresse

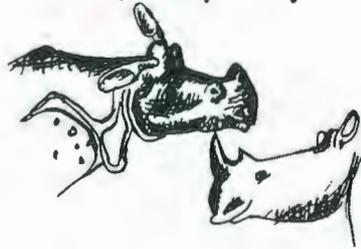


Assis sur trop de causes médiates
assis à côté de nos vies
et les autres sont là
et partout sont les: "Non!"
Et toujours plus de contre
sus de pain
N'accablez donc pas celui





qui veut prendre sa part des
risques de la vie. Laissez
fusionner les métaux
tolérez des alchimies qui
d'ailleurs vous laissent hors
de cause
C'est par la porte des



pupilles ouvertes que les regards
croisés ont pu conduire à
l'acte fondoyant de communion:
"l'épanouissement les grands
silences".....

La mer est redescendue
au bas de la marée pour
pouvoir remonter à l'heure.
Un temps neuf s'est ouvert
une étape un délai un relai



Alors ne serons-nous pas
devenus amis à côté de nos vies.

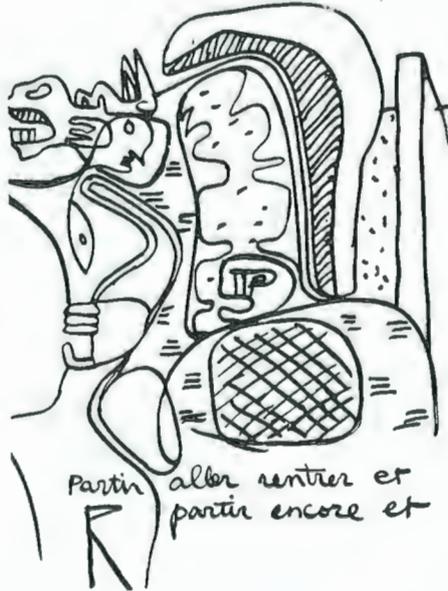


E.2
caractères

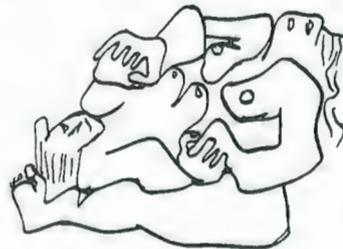


Un poisson - des traversés
(et des traverses)
Un cheval - des équipes
(et des batailles)
Les amazones prêtés

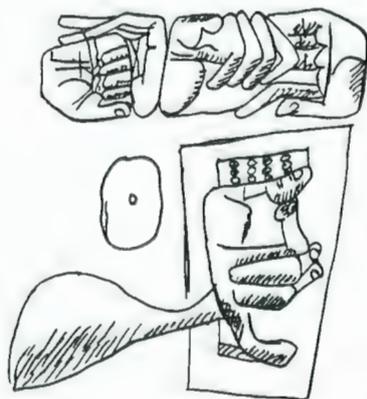
121



Partir aller rentrer et
partir encore et



se battre lutter toujours
soldat.



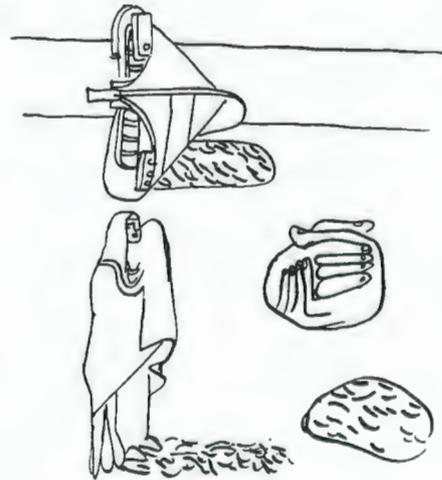
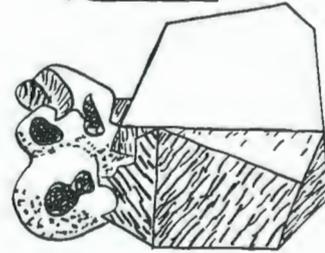
Les amazones sont jeunes
ne vieillissent pas.

124





E.3
caractères



Catégorique
angle droit du caractère
de l'esprit du cœur.
Je me suis miré dans ce caractère
et m'y suis trouvé
trouvé chez moi
trouvé

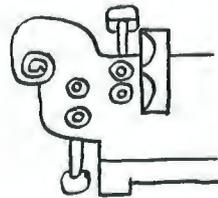
Regard horizontal devant,
des flèches

C'est elle qui a raison règne
Elle détient la hauteur
ne le sait pas
Qui l'a faite ainsi d'où
vient-elle ?
Elle est la droite enfant au
cœur limpride présente sur terre
més de moi. Actes humbles et
prohibitions sont garantis
de sa grandeur.



E.4
caractères

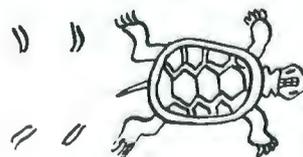
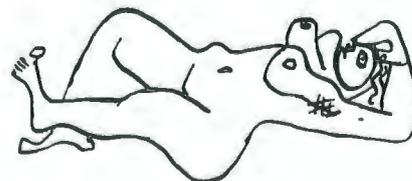
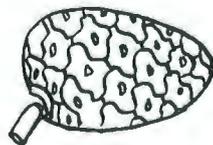
Je suis un constructeur
de maisons et de palais
je vis au milieu des hommes
en plein dans leur cerveau
embrouillé



135

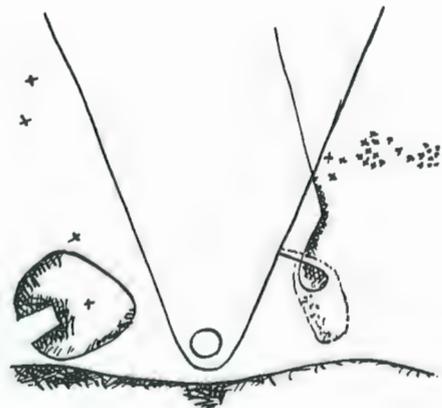
Faire une architecture c'est
faire une créature. Etre
rempli se remplir s'être
rempli éclater épulter
froid de glace au sein des

complexité, devenir un jeune
ouïen content.
Devenir l'ordre...
Les cathédrales modernes
se construiront sur cet



alignement des poissons
des champs des amazones
la constance la droiture la
patience l'attente le désir
et la vigilance.
Apparaîtront je le sens
la splendeur du béton brut
et la grandeur qu'il y aura
eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser....

138



Elle est ouverte puisque
tout est présent disponible
saisissable

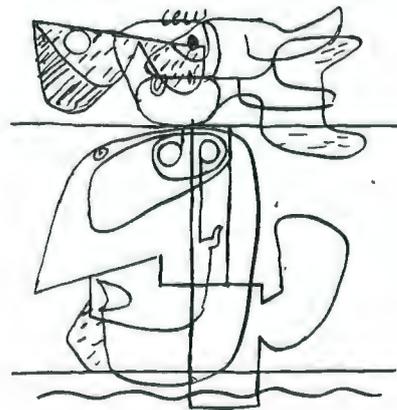
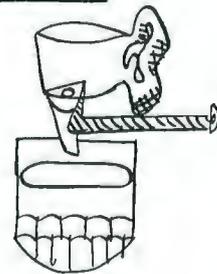
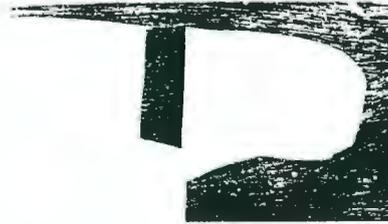
143

Ouverte pour recevoir
Ouverte aussi pour que chacun
y vienne prendre

Les eaux ruissellent
le soleil illumine
les complexités ont tissé
leur trame
Les fluides sont partout.

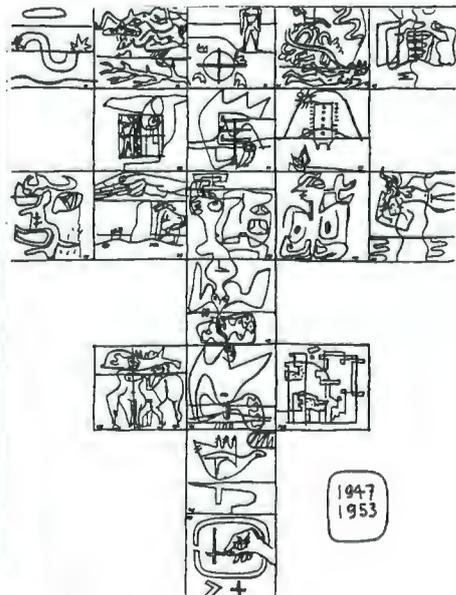
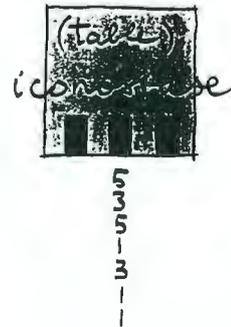
Les outils dans la main
Les caresses de la main
La vie que l'on goûte par
le pétrissage des mains
La vue qui est dans la
palpation

.....
Pleine main j'ai reçu
pleine main je donne.



On a
 avec un charbon
 tracé l'angle droit
 le signe
 Il est la réponse et le guide
 le fait
 une réponse
 un choix
 Il est simple et nu
 mais saisissable
 Les savants discuteront
 de la relativité de sa rigueur
 Mais la conscience
 en a fait un signe
 Il est la réponse et le guide
 le fait
 ma réponse
 mon choix.

190



E N T R E - D E U X

Le Corbusier

Entre-deux
ou
propos toujours
reliés

écrit et gravé de la main de
l'auteur
aux "Editions
Forces-Vives"

J'ai composé et j'ai gravé cet
ouvrage de 1957 à 1964
Le Corbusier

Solidarité pitoyable
ou
impitoyable

Il faut des pôles
il faut des rives
Il faut être deux...
Tout se passe entre deux
foules
ou nous deux
ou les deux.

Le signe du taureau est
apparu au cours de ma soixantaine.
A cette étape la vie pourrait
s'étioler . MAIS si elle
passe outre, animant
coeur, tête, ventre?
C'est l'énergie, la force,
la masse d'inertie, de pulsion,
de choc.

On pense gai, on voit jaune
L'arbre entre en floraison!
Tardif? Non, c'est l'heure
précisément
Floraison
Fleurs ouvertes
complètes
Fleur
C'est elle qui possède étamines
et pistil-pollen et ovaire
Pour faire la graine
Et précipiter, hâter et

multiplier le geste épanouisseur,
Fleurir en tout.

Partout surviennent,
surgissent des proportions, des
solutions. Sève printannière;
Elle a mis une vie à monter;
A gagner cette étape riante pleine
de fraîcheur. Le printemps au bout de la vie....
Bonne explication de la raison de vivre!

Après?
maître Vous n'êtes plus le
maître vous n'êtes jamais le
maître vous ne l'avez jamais
été.....
Eh bien?

La plage, inépuisablement
offre ses galets, objets d'émerveillement
.....

Ceci est un galet et non un
plan d'une ville avec son fleuve
au dehors des murailles;
L'artère impériale l'eût traversée
doublant de volonté d'homme
ce "chemin des ânes" nonchalant
venu d'une province et qui s'en
va vers une autre province.

Au bistrot....1930
Une ombre portée sur le marbre
de la table se dessine au pied
d'un étrange monument....
C'est une boîte d'allumettes
suédoises
décortiquée
machinalement
pendant que les amis causent

La ligne d'horizon est importante
et l'horizon de la mer
vainqueur

Je n'ai dessiné ou peint
que des femmes, ou des images,
ou des symboles, ou des géologies
de femmes.

Depuis les pieds et
jusqu'au sommet de la tête sont

des étagements, des altitudes.

deux femmes....
elles étaient trois

une tête s'est détachée..

...est allée se placer
dans le creux
d'un bras plié

L'horizontale
étale le silence
sur cette nuit
au bord de la mer

Un verre à côtes est masque d'un héros
que regardent en masse pingouine
trois "femmes-carafes-bouteilles",
ayant fait l'oeuf.

(le coquetier est là)

Un gant vide prouve qu'une
main est passée par là....

(Robert m'apporte un télégramme de
Varsovie, le premier depuis...toujours,
vieux de Soltan

Cinq minutes après, Robert me dit:
-Un monsieur de Varsovie est ici,
voudrais vous voir....

C'était un ami de Soltan)

Madame et son cristal tentent ici
des épousailles plastiques

Appel aux alchimies

Madame est à droite, toute faite (depuis
toujours, presque. Voici un cristal de roche
rapporté par mon père quand j'étais gosse.
Il partait avec des amis vêtus chacun d'un
vieux pantalon attaché par le bas avec des
ficelles, un vieux veston, un vieux chapeau,
un masque de toile blanche avec deux trous
(non de Longhi) contre les brûlures du soleil;
ils avaient fait clouter leurs plus coriaces
chaussures.

Ils escaladaient un Mont Blanc
alors peu fréquenté. Les récits de telles
conquêtes il les faisait, en feuilleton, dans
un journal local.

Ils couchaient en pleine Alpe sous
quelque grande pierre formant
abri.

Rien ne se passe ici!
Qui vous l'a dit?
Je téléphonais, la plume entre les doigts,
j'écoutais, discutais inscrivais...
D'où vint cette image (comme tant
d'autres parfois)?
Je n'en sais rien!

Ceci pour qui
prétent tout expliquer, ignorant
qu'au "pourquoi?" il n'y a pas
toujours réponse.

Lévitacion
ou
Perspective (science exacte)?

Espace
pesanteur
permanence immobile du
mouvement

"Je RÉVAIS...!"
c'était en été, dans ma cabane.

Quand deux mains se touchent

L'occident galvande
la poignée de mains
Quel supplice parfois!
ineptie
vulgarité

négation du sacré
insouciance au sacré
indifférence au sacré!

AH!

Transposition
Ce dessin (par exemple) lourd
de destin

en un geste absolu
désigne La terre
L'étendue est sans limite
Solitude

Ceci pourrais exprimer l'Eveil de l'Asie
venus de lieux différents, divers
éléments

fétiches de pierre
guérisseurs de cuivre
Un boeuff meurt
de vieillesse
tranquillement
devant la maison.

Dans ma chambre, un soir, à Chandigarh
j'ai fait une grande gouache de
tout cela

L'ai donnée à Pierre Jeanneret
disant:

A l'heure d'un confortable
art abstrait universellement pratiqué,
ne m'en veux pas? de loin, les
présentiment viennent...

Le dessin suivant se doit d'exprimer
quelque construction -une cohérence
-une cohésion

Un appel-réponse de tout espace
et à tout espace

Le dialogue toujours
peut avoir lieu
entre pôles
rives.

sur ce livret tombé par hasard sur
ma table cet été (une maquette envoyée
par l'éditeur pour le "Ronchamp",
j'ai gravé, avec un truc à moi,
dix-huit planches sur ce papier.

Le signe du taureau était
survenu en cet endroit et.....

----->

et puis cette main dont
la paume ouverte livre passage
à l'éclatement d'un bourgeon '1 UBU,
cet UBU, ces UBUS qui m'ont
occupé pendant la dernière guerre,
avant, pendant et après, de leur
présence, hilares, parfois providentielle
-oeil de crabe ou de homard
menton de don Quichotte
(mon gran ami)

Une telle apparition n'enlève
nulle foi à qui entreprend.

J'ai signé avec un corbeau
et daté:
Roquebrune-Cap-Martin
1 et 2 janvier 57

Le Corbusier

une signature

une date

une trace

Les rhodoïdes
de "Entre-deux"
ont été gravées avec la pointe
de mon couteau de poche.
technique très pénible, patiente.
C'est du "Corbu cousu main"
pour Jean Petit

le $\frac{17}{2}$
64

L-C

Le dénouement du méandre

non oui

1951
52
Le signe du taureau

3/1/57 ...ouvert...

1948-55

LISTADOS DE OBRA PLASTICA

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LO	F	FLC	FO
P			Fleurs et livres			FLC	204	Sí
P			Formes animées (Etude)			FLC	81	Sí
P		1945-?	Femme couchée	33	24			No
P			Vieta (copie)	32	40.5	FLC	205	No
P			Etude pour une sculpture	41.5	27.2	FLC	201	Sí
P			Profil	42	27	FLC	194	Sí
P			Cavaliers sur chevaux bleus et rouges	22	33	FLC	187	No
P			Tête de femme	33	24	FLC	186	Sí
P			Deux personnages debout	28.5	17	FLC	183	Sí
P			Portrait de femme	46	33	FLC	24	No
P			Tête et formes géométriques			FLC	67	Sí
P			Femme couchée	22	28	FLC	185	Sí
P	15.01	1915?	Vu sur les toits de Paris	46	38	FLC	203	Sí
P	16.02	1916?	Femme et coquillage	40.5	32.5	FLC	202	Sí
P	18.01	1918	Nature morte avec livre, verre et pipe	46	55	FLC	26	Sí
P	18.02	1918	La cheminée	60	73	FLC	134	Sí
P	19.01	1919	Le bol blanc	81	65	FLC	1	Sí
P	19.02	1919	Le bol rouge	81	65	FLC	135	Sí
P	19.03	1919	Nature morte à l'oeuf	100	81	FLC	136	Sí
P	19.04	1919	Paysage	100	81			No
P	19.05	1919	L'assiette rouge	81	65	FLC		Sí
P	19.06	1919	Le port de La Rochelle	100	81			No
P	20.01	1920	Nature morte au violon rouge	81	100	FLC	137	Sí
P	20.02	1920	Guitare verticale	100	81	FLC	138	Sí
P	20.03	1920	Composition	81	100			No
P	20.04	1920	Violon (nature morte au violon sur fond clair)	100	81			Sí
P	20.05	1920	Guitare clair de lune	81	100			No
P	20.06	1920	Composition à la lanterne et à la guitare	81	100			Sí
P	20.07	1920	Guitare verticale (1 V)	100	81	FLC	174	Sí
P	20.08	1920	Nature morte au livre et à la pile d'assiettes	81	100			No
P	20.09	1920	Nature morte au livre et à la pile d'assiettes	81	100			Sí
P	20.10	1920	Nature morte à la grosse carafe	81	100			No
P	20.11	1920	Violon et boîte à violon (rouge)	81	100			No
P	20.12	1920	Nature morte à la cruche blanche sur fond bleu	65	81			Sí
P	21.01	1921	Nature morte au siphon (Etude)	61	50	FLC	27	Sí
P	21.02	1921	Nature morte au siphon	73	60	FLC	139	Sí
P	21.03	1921	Nature morte (Verres à côtes)	46	38			No
P	21.04	1921	Nature morte (Cruche, verre et carafe au livre)	46	38			No
P	22.01	1922	Nature morte au verre	38	46	FLC	6	Sí
P	22.02	1922	La bouteille de vin	60	73	FLC	28	Sí
P	22.03	1922	La bouteille de vin orange	60	73	FLC	140	Sí
P	22.04	1922	Nature morte pâle à la lanterne	81	100	FLC	209	Sí
P	22.05	1922	La bouteille de vin rouge (verre, pipes et bouteilles sur fond clair)	60	73			Sí
P	22.06	1922	Nature morte à la guitare vémillon	100	81			No
P	22.07	1922	Nature morte au verre	38	46			No
P	22.08	1922	Nature morte lanterne, bouteilles et verres	81	100			No
P	22.09	1922	Nature morte (verticale)	146	89			Sí
P	22.10	1922	Nature morte aux dés	100	81			Sí
P	22.11	1922	Grande nature morte. Indépendants	114	146			Sí
P	22.12	1922	Nature morte Léonce Rosenberg	65	81			Sí
P	22.13	1922	Nature morte	55	46			No
P	23.01	1923	Nature morte aux nombreux objets	114	146	FLC	175	Sí
P	23.02	1923	Nature morte "Effort Moderne"	65	81			No
P	23.03	1923	Nature morte au cadre doré	81	61			No
P	24.01	1924	Nature morte du Pavillon de l'Esprit Nouveau	81	100	FLC	141	Sí
P	24.02	1924	Nature morte	81	74			No
P	24.03	1924	Verres et bouteilles	50	60.5			No
P	25.01	1925	Violon, verres et bouteilles	100	81			Sí
P	25.02	1925	Nature morte	100	81			Sí
P	25.03	1925	Nature morte au livre debout	100	81			No
P	26.01	1926	Trois bouteilles	100	81	FLC	82	Sí
P	26.02	1926	Deux bouteilles	100	81	FLC	142	Sí
P	26.03	1926	Bouteille et livre (rose)	100	81	FLC	143	Sí

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LO	F	FLC	FO
P	26.04	1926	Trois bouteilles	100	81	FLC	144	Sí
P	26.05	1926	Accordéon, carafe et cafetière	130	89	FLC	247	Sí
P	26.06	1926	Nature morte	35	27			No
P	26.07	1926	Table, bouteilles et livres	100	81			Sí
P	26.08	1926	Nature morte a l'accordéon	35	27			Sí
P	26.09	1926	Bouteille, carafe et verres	81	100			No
P	26.10	1926	Nature morte	100	81			No
P	26.11	1926	Le dé violet	60	73.5			Sí
P	27.01	1927	Nature morte	100	81	FLC	83	Sí
P	27.02	1927	Syphon et gants	160	81	FLC	210	Sí
P	27.03	1927	La guitare et le mannequin	89	130	FLC	211	Sí
P	27.04	1927	Composition-Verre et bouteille (vert et bleu)	130	89			No
P	28.01	1928	Nature morte	41	27	FLC	2	Sí
P	28.02	1928?	Etude puriste	55	33	FLC	29	Sí
P	28.03	1928	Nature morte au hachoir (Etude)	100	81	FLC	84	Sí
P	28.04	1928	La Dame au chat et à la théière	100	81	FLC	85	Sí
P	28.05	1928	La femme au gueridon et au fer a cheval	146	89	FLC	145	Sí
P	28.06	1928	Le syphon et la gant	130	97	FLC	212	Sí
P	28.07	1928	Deux bouteilles et livres	130	97	FLC	248	Sí
P	28.08	1928	La femme à l'accordéon et le coureur	146	114	FLC	7	Sí
P	28.09	1928	Le livre	97	130			No
P	28.10	1928	Nature morte au gran livre	97	130			No
P	28.11	1928	Le déjeuner près du phare	100	81	FLC	263	Sí
P	28.12	1928	Verres et bouteilles (avec vermillon)	130	89			Sí
P	28.13	1928	Nature morte	130	96			Sí
P	28.14	1928	La pêcheuse d'huître d'Arcachon	41	33			Sí
P	28.15	1928	Composition	126	96			No
P	28.16	1928?	Déjeuner pres du phare (Etude)	80	46	FLC	30	Sí
P	29.01	1929	Femme au corset bleu			FLC	31	Sí
P	29.02	1929?	Le cirque (Femme et cheval)	81	65	FLC	32	Sí
P	29.03	1929?	Deux femmes assises	81	100	FLC	86	Sí
P	29.04	1929?	Les deux lutteuses	100	81	FLC	87	Sí
P	29.05	1929?	Les deux lutteuses au disque rouge	100	81	FLC	88	Sí
P	29.06	1929	Deux femmes assises avec collier	100	81	FLC	89	Sí
P	29.07	1929	Femme au billard	100	81	FLC	90	Sí
P	29.08	1929	La fille du gardien de phare	114	146	FLC	91	Sí
P	29.09	1929	Composition avec la lune	146	89	FLC	146	Sí
P	29.10	1929	Nature morte avec une poire	146	89	FLC	147	Sí
P	29.11	1929	Figure rouge	95	129	FLC	170	Sí
P	29.12	1929	Composition. Figure d'homme	81	100	FLC	171	Sí
P	29.13	1929	Machine abstraction	98	80	FLC	172	Sí
P	29.14	1929	Verres et bouteilles sur une nappe	81	100	FLC	213	Sí
P	29.15	1929	Nature morte à la fourchette	146	114	FLC	257	Sí
P	29.16	1929	Nature morte avec cafetière et silex	146	89			Sí
P	29.17	1929	Sculpture et nu	100	81			No
P	29.18	1929	Figure	81	65			No
P	29.19	1929	Nature morte verres et cartes	100	81			Sí
P	30.01	1930	Etude pour une tapisserie	115	150	FLC	92	Sí
P	30.02	1930	Nature morte géométrique et racine	100	81	FLC	93	Sí
P	30.03	1930	Nature morte à la racine et au cordage jaune	130	189	FLC	94	Sí
P	30.04	1930	Pinasse d'Arcachon verre et bouteilles	130	89	FLC	95	No
P	30.05	1930	La lanterne et le petit haricot	100	81	FLC	148	Sí
P	30.06	1930	Nature morte	98	80	FLC	173	Sí
P	30.07	1930	La masque et la pigne de pin	89	130	FLC	237	Sí
P	30.08	1930	Swantisla 1930	81	100	FLC	240	Sí
P	30.10	1930	Ligne de la main	130	97	FLC	246	Sí
P	30.11	1930	Cafetières et gant	100	81	FLC	242	Sí
P	30.12	1930	La main et le silex	97	130			No
P	30.13	1930	Nature morte (Eglise baroque et violon)	130	90			No
P	30.14	1930	Composition, violon, os et St. Sulpice	100	81			Sí
P	31.01	1931	Femme grise, homme rouge et os devant une porte	146	114	FLC	8	Sí
P	31.02	1931	Femme couchée avec fer à cheval	50	73	FLC	33	Sí
P	31.03	1931?	Personnages devant une porte	38	61	FLC	34	Sí

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LQ	F	FLC	FO
P	31.04	1931-29	Saint Sulpice	146	114	FLC	96	Sí
P	31.05	1931?	Personnages devant une porte (main)			FLC	97	Sí
P	31.06	1931	Femme en noir, homme en rouge et os	100	81	FLC	98	Sí
P	31.07	1931	Femme de profil au corset bleu	100	81	FLC	99	Sí
P	31.08	1931	Nature morte (Le bûcheron)	97	146	FLC	214	Sí
P	31.09	1931	Harmonique périlleuse	97	130			Sí
P	31.10	1931	Tête de femme grise (Nature morte à la bohémienne)	89	100			Sí
P	31.11	1931	Lea 31	146	114			Sí
P	31.14	1931	Harmonique périlleuse à la lanterne	81	100			Sí
P	32.01	1932?	La main et la boîte d'Allumettes	74	59	FLC	35	Sí
P	32.02	1932	Arabesques animées?	61	50	FLC	36	Sí
P	32.03	1932-30	La main et le silex vert	81	100	FLC	101	Sí
P	32.04	1932	Deux lutteuses dans les rochers	100	80	FLC	102	Sí
P	32.05	1932	Femme rouge debout devant le balcon en fer forgé, avec pelote d	130	97	FLC	103	Sí
P	32.06	1932-31	Spirales géométriques animées?	130	97	FLC	104	Sí
P	32.07	1932?	Arabesques animées (et chien)	88	130	FLC	105	Sí
P	32.08	1932	Bateau, femme, cordage (La pinasse, la baigneuse et la corde)	89	130	FLC	149	Sí
P	32.09	1932-28	Joueuse d'accordéon et le coureur	146	114	FLC	100	No
P	32.10	1932	La danseuse et le petit félin	147	89	FLC	215	Sí
P	32.11	1932	Pêcheuse d'Arcachon 1932	81	100	FLC	239	Sí
P	32.12	1932	Perspective animée	89	146	FLC	256	Sí
P	32.13	1932	Femme couchée	38	46			No
P	33.01	1933-28	Le jeu d'Échecs (Étude)	27	46	FLC	37	No
P	33.02	1933?	Femme assise se tenant la tête	33	46	FLC	38	Sí
P	33.03	1933?	Femme devant une porte (Étude)	33	46	FLC	39	Sí
P	33.04	1933	Personnages en noir et gris (Étude)	38	46	FLC	40	Sí
P	33.05	1933	Deux femmes	61	46	FLC	41	Sí
P	33.06	1933?	Divinités marines	146	114	FLC	42	Sí
P	33.07	1933	Sur le tableau	72	92	FLC	106	Sí
P	33.08	1933	Divinité marine (Étude)	100	81	FLC	107	Sí
P	33.09	1933	Deux femmes à la boîte d'allumettes	146	114	FLC	108	Sí
P	33.10	1933	Femme assise au peignoir	91	71			Sí
P	34.01	1934	Deux femmes couchées	97	130	FLC	43	Sí
P	34.02	1934	Femme nue sur canapé, avec chien et carafe	96	130	FLC	109	Sí
P	34.03	1934	Deux femmes étendues au livre et bracelet	96	130	FLC	110	No
P	34.04	1934	Deux musiciennes à l'accordéon et au banjo	97	130	FLC	216	Sí
P	34.05	1934	Baigneuse et pinasse	97	130	FLC	217	Sí
P	34.06	1934	Nature morte avec cordage et coquillage	97	130			No
P	34.07	1934	Deux femmes nues allongées					Sí
P	35.01	1935	Deux femmes la corde et le chien	162	130	FLC	9	Sí
P	35.02	1935	Deux femmes couchées au panier (Étude)	38	60	FLC	44	Sí
P	35.03	1935	Deux femmes couchées au livre (Étude)	38	46	FLC	45	No
P	35.04	1935	Deux amies (Deux femmes au bord de la mer)	130	97	FLC	111	Sí
P	35.05	1935	Femmes et rochers	130	97	FLC	112	Sí
P	35.06	1935	La pêcheuse d'huîtres	130	97	FLC	150	Sí
P	35.07	1935	Deux femmes à la draperie rouge	89	130	FLC	218	Sí
P	35.08	1935	Trois baigneuses	114	145	FLC	219	Sí
P	35.09	1935	La charette à bois et les baigneuses (1 V)	89	116	FLC	235	Sí
P	35.10	1935	Femme cordage et bateau à la porte ouverte	130	162			Sí
P	35.11	1935	La femme et le livre	130	89			No
P	36.01	1936	Deux figures en gris	89	116	FLC	10	Sí
P	36.02	1936	Trois musiciennes	97	130	FLC	11	Sí
P	36.03	1936	Marie Cuttoli (carton pour tapisserie)	46	114	FLC	12	Sí
P	36.04	1936	Deux femmes à la branche	89	130	FLC	46	Sí
P	36.05	1936	Deux femmes debout à la chaise	130	97	FLC	113	Sí
P	36.06	1936	Femmes au cheval (Étude tapisserie)	115	146	FLC	114	Sí
P	36.07	1936	Femme a la tête de lit (projet pour tapisserie)	114	146	FLC	115	Sí
P	36.08	1936	Deux femmes à la balustrade	97	130	FLC	220	Sí
P	36.09	1936	Deux baigneuses au filet de pêche (or pecheur)	97	130	FLC	249	No
P	37.01	1937-36	Deux figures à l'écharpe multicolore	97	146	FLC	13	Sí
P	37.02	1937	Deux femmes (Étude pour Deux femmes fantasques)	38	46	FLC	47	Sí
P	37.03	1937-36	Deux musiciennes (au violon et à la guitare. Rio)	130	162	FLC	151	Sí
P	37.04	1937	Deux femmes fantasques	115	146	FLC	221	Sí

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LO	F	FLC	FO
P	37.05	1937	Deux baigneuses une pinasse au tronc d'arbre	81	100	FLC	222	Sí
P	37.06	1937	Deux figures au tronc d'arbre jaune	130	162	FLC	251	Sí
P	37.07	1937	Les musiciens	130	162			Sí
P	37.08	1937?	La femme à la Cléopâtre	162	130			No
P	37.09	1937-29	Composition au phare	146	97			No
P	38.01	1938	Femme (Etude)	27	41	FLC	48	Sí
P	38.02	1938?	Femme au corset	81	65	FLC	49	Sí
P	38.03	1938?	Etude-coquillage	50	61	FLC	78	Sí
P	38.04	1938	Femmes et mains	81	100	FLC	116	Sí
P	38.05	1938	Menace	162	130	FLC	117	No
P	38.06	1938	Trois baigneuses, roches et barque	89	130	FLC	118	Sí
P	38.07	1938?	Trois femmes debout	100	81	FLC	119	Sí
P	38.08	1938-27	Composition. Table d'apéritif et chien	130	89	FLC	152	Sí
P	38.09	1938-34	Baigneuse et barque au coquillage	100	81	FLC	223	Sí
P	38.10	1938	Les deux soeurs (les deus femmes)	100	81	FLC	244	Sí
P	38.11	1938	Les pêcheurs	81	100			Sí
P	38.12	1938-34-21	Guitare verticale 38	100	81			No
P	38.13	1938	Trois figures au tronc d'arbre jaune	81	100			No
P	38.14	1938	Athlète rouge	130	89			Sí
P	38.15	1938	Etreinte	162	130			Sí
P	38.16	1938	Etreinte	162	130			Sí
P	38.17	1938	Petite nature animée					No
P	38.18	1938	Femme au corset bleu	130	89	FLC	3	Sí
P	38.19	1938	Athlète en vert	130	89	FLC	232	Sí
P	38.20	1938	Portrait de femme	45.8	32.5			Sí
P	38.21	1938	Etreinte	162	130			Sí
P	39.01	1939	Deux femmes couchées et chien	47	56	FLC	50	Sí
P	39.02	1939	Danseuse arabe	41	27	FLC	51	Sí
P	39.03	1939	Tête negre	41	33	FLC	52	Sí
P	39.04	1939	Tête d'homme	41	33	FLC	53	Sí
P	39.05	1939	Etude (pour tapisserie)	20	30	FLC	54	Sí
P	39.06	1939	Deux femmes (etude)	23	30	FLC	55	Sí
P	39.07	1939	Deux femmes (projet pour tapisserie)	89	130	FLC	56	Sí
P	39.08	1939	Deux femmes (deux femmes assises)	130	97	FLC	120	Sí
P	39.09	1939-27	Deux bouteilles et le coquetier	130	97	FLC	153	Sí
P	39.10	1939	Nature morte Vezelay	138	105	FLC	154	Sí
P	39.11	1939	Les deux mouquères d'Alger	130	97	FLC	224	Sí
P	39.12	1939	Femme à la poitrine nue	100	81	FLC	225	Sí
P	39.13	1939-28	Mains croisées sur la tête (repris en 1940)	100	81	FLC	234	Sí
P	39.14	1939-26	Totem	130	97	FLC	236	Sí
P	39.15	1939-43	La chute de Barcelone (Barcelone II)	81	100	FLC	241	Sí
P	39.16	1939	Deux femmes	81	100			No
P	39.17	1939	Profils					Sí
P	39.18	1939	Tête	98	81			No
P	39.19	1939	Femme couchée (Etude)					No
P	39.20	1939	Barcelone I	27	46			Sí
P	39.21	1939	Nu couche	33	46			Sí
P	40.01	1940-32	Deux danseuses et banderolles	130	97	FLC	14	Sí
P	40.02	1940	Femmes (Etude)	38	46	FLC	57	No
P	40.03	1940?	Femmes (Etude)	38	46	FLC	58	Sí
P	40.04	1940?	Femme (Etude preparatoire)	46	33	FLC	59	Sí
P	40.05	1940-32	Nu couchée à la grande main	96	130	FLC	121	Sí
P	40.06	1940-36	Deux femmes étendues	97	130	FLC	122	Sí
P	40.07	1940	L'horreur surgit	130	97	FLC	155	No
P	40.08	1940	Deux femmes	18	23.5	FLC	182	Sí
P	40.09	1940	Le grand verre à côté et l'écharpe rouge	89	130	FLC	226	Sí
P	40.10	1940	Nature morte et lanterne	130	97	FLC	238	Sí
P	40.11	1940-25	Nature morte au portrait de famille					Sí
P	40.12	1940-23	Nature morte en rose, gris et vert	97	130			Sí
P	40.13	1940	Femme et coquillage	71	58			No
P	40.14	1940	Nature morte à l'écharpe rouge	97	130			Sí
P	40.15	1940	Deux femmes, deux assiettes	97	130			No
P	40.16	1940	Femme (décomposée)	130	97			No

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LO	F	FLC	FO
P	42.01	1942	Cirque horizontal	25	41.5	FLC	15	Sí
P	42.02	1942	Femme à la grande main (etude)	33	46	FLC	60	Sí
P	42.03	1942	Ubu I	100	65			No
P	43.01	1943-40	Etude pour sculpture	46	38			Sí
P	43.02	1943	Ozon et georges	14.5	33	FLC	16	No
P	43.03	1943-40	Ozon	38	17	FLC	17	Sí
P	43.04	1943	Cirque vertical	40.5	25	FLC	19	Sí
P	43.05	1943	Trois figures. Bardo	24.8	41	FLC	20	Sí
P	43.06	1943-40	Silex et bois. Ozon	22	33.3	FLC	25	Sí
P	43.07	1943-26	Nature morte au livre a pied	33	24.3	FLC	61	Sí
P	43.08	1943-40	Ubu II	46	32	FLC	62	Sí
P	43.09	1943-40	Femme (Etude)	46	38	FLC	63	Sí
P	43.10	1943-40	Figure (Etude)	33	21.3	FLC	64	Sí
P	43.11	1943-40	Figure (Etude)	33	25	FLC	65	Sí
P	43.12	1943?	Trois figures (Etude)	33	41	FLC	66	Sí
P	43.13	1943?	Tête et formes géométriques (Vezelay)					No
P	43.14	1943	Nature morte à la bouteille et au violon	81	100	FLC	123	No
P	43.15	1943-40	Femme devant une porte	32.5	22			No
P	43.16	1943	La famille cocasse	28	46	FLC	198	Sí
P	43.17	1943-39	Femme et coquillage	100	81	FLC	227	Sí
P	43.18	1943	L'ange gardien du foyer (I)	100	81	FLC	228	Sí
P	43.19	1943	Composition (Gropius)	46	28			No
P	43.20	1943-39	Femme assise (devant la cathédrale)	33	29			Sí
P	43.21	1943	Femme devant une porte	32.5	22	FLC	191	Sí
P	43.22	1943-40	Trois femmes assises					No
P	43.23	1943-40	Femme endormie					No
P	43.24	1943	Profil de femme					No
P	43.25	1943	Composition	46	35			No
P	43.26	1943	Tête de femme	22	16	FLC	179	Sí
P	44.01	1944-38-27	Nature morte et figure	114	146	FLC	18	Sí
P	44.02	1944-29	Ubu (Totem)	40	27	FLC	68	Sí
P	44.03	1944-40	Etude (pour Ozon?)	61	38	FLC	69	Sí
P	44.04	1944-31	Composition et poissons	81	130	FLC	124	Sí
P	44.05	1944-39	Portrait de femme (cathédrale de Sens)			FLC	125	Sí
P	44.06	1944-40	Ubu IV	100	81	FLC	126	Sí
P	44.07	1944-41	Torse de femme en forme de guitare	100	81	FLC	127	No
P	44.08	1944	Etude pour Ozon	30	23.5	FLC	192	Sí
P	44.09	1944-31	Trois femmes assises	24	33	FLC	195	No
P	44.10	1944-41	Figure géométrique	41	27	FLC	196	No
P	44.11	1944-33	Trois femmes nues	22	33	FLC	207	Sí
P	44.12	1944	Moutons et poires	33	24	FLC	208	Sí
P	44.13	1944	Sculpture orange (Ubu 40-44)	100	81	FLC	233	Sí
P	44.14	1944-35	Le jugement de Paris	41	27			No
P	44.15	1944	Carafe, verre et bouteille					No
P	44.16	1944-39	Femme a la cathédrale de Sens					No
P	45.01	1945	Têtes mains et verres	59	73	FLC	70	Sí
P	45.02	1945	Femme endormie	24	33			Sí
P	45.03	1945	Nature morte, bouteilles et carafes	99	65	FLC	128	Sí
P	45.04	1945	Femme couchée sur la mer	23.5	33	FLC	189	Sí
P	45.05	1945-17	Deux femmes, assiettes et compotier	24	33	FLC	206	Sí
P	46.01	1946	Etude (pour une sculpture?)	46	38	FLC	71	Sí
P	46.02	1946	Projet pour une sculpture?	46	38	FLC	72	Sí
P	46.03	1946	Ozon	81	100			No
P	46.04	1946-39	Ícône	100	81			No
P	47.01	1947-28		100	73			No
P	47.02	1947	Deux femmes enlacées	147	114	FLC	21	Sí
P	47.03	1947-35	Deux femmes et la barque	65	81	FLC	73	No
P	47.04	1947-35	Deux femmes assises	146	114	FLC	74	Sí
P	47.05	1947-42-32	Les deux soeurs	100	81	FLC	129	Sí
P	47.06	1947-38-34	Baigneuse et barque au coquillage (Nature animée)	100	81	FLC	130	Sí
P	47.07	1947-32?	Sgraffito aux 4 poissons	47	146	FLC	255	Sí
P	47.08	1947	Figures (2 femmes en buste)	86	110	FLC	259	Sí
P	47.09	1947	Figure	114	92	FLC	260	Sí

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LO	F	FLC	FO
P	47.10	1947-40	Abstraction	92	76	FLC	261	Si
P	47.11	1947	2 Figures	81	100	FLC	262	Si
P	47.12	1947	Figure	51	76			Si
P	47.13	1947	Nature morte	84	74			No
P	47.14	1947	Femme	76	94			No
P	47.15	1947	Femme et bougie	100	81			No
P	47.16	1947	Femme-NY	1147	947			No
P	47.17	1947-29	Femme couchée	81	100			Si
P	47.18	1947-45-39	Portrait de femme et cathédrale	80	66			No
P	47.19	1947	Femme					Si
P	47.20	1947	Le coq					No
P	48.01	1948-31	Construction (verte et blue)	146	114	FLC	22	Si
P	48.02	1948	Femme et mains	80	65	FLC	76	Si
P	48.03	1948	lcone B	73	61	FLC	75	Si
P	48.04	1948-37	Figure devant une porte blanche (Sous l'hangar)	130	162	FLC	131	Si
P	48.05	1948	Les mains	195	97	FLC	132	Si
P	48.06	1948	Torse de femme avec mains	33	24	FLC	188	Si
P	48.07	1948	2 femmes, une debout, une assise	41	27	FLC	193	Si
P	48.08	1948	Femme et bougie	40.5	30.5	FLC	199	Si
P	48.09	1948	Tête de femme et torse	45.5	33.5	FLC	200	Si
P	48.10	1948	Réflexion	100	81	FLC	245	Si
P	49.01	1949-38	Coupe de bois, coquillage	97	130	FLC	23	Si
P	49.02	1949	Femme dansant a l'accordéon	92	73			Si
P	49.03	1949-31	Femme, homme et os (Étude)	73	50	FLC	77	Si
P	49.04	1949	Profil	146	114	FLC	133	Si
P	49.05	1949	Le grand Ubu	162	130	FLC	156	Si
P	49.06	1949	Alma Rio	97	130	FLC	253	Si
P	49.07	1949-44-23	Nature morte aux nombreux objets	114	146			No
P	50.01	1950	A l'Etoile de mer	100	100			No
P	51.01	1951	Auteil Simla	97	162	FLC	79	Si
P	51.02	1951	Anibal Simla	97	162			Si
P	51.03	1951	Arioste Simla	97	162			Si
P	52.01	1952	Arcole Simla	97	162	FLC	157	Si
P	52.02	1952	Taureau I (Horizontal)	83	160	FLC	158	Si
P	52.03	1952	Bateau, femme, tronc d'arbre	24	32.5	FLC	184	Si
P	52.04	1952	Torse de femme	31.5	23.5	FLC	190	Si
P	52.05	1952	Femme couchée	27	45.5	FLC	197	No
P	52.06	1952-20	Armonique-violon	162	130	FLC	254	Si
P	52.07	1952-20	Métamorphose du violon	160	130			Si
P	52.08	1952	Taureau I (Vertical)	168	97			Si
P	52.09	1952	Deux femmes	72.5	88			No
P	53.01	1953-28	Taureau II	162	114	FLC	159	Si
P	53.02	1953	Je rêvais (I V)	130	162	FLC	160	Si
P	53.03	1953-36	Appuyés à la rambarde	114	162	FLC	177	Si
P	53.04	1953	Arbalete I. Londres	129	162			Si
P	53.05	1953	Arbalete II. Londres (Guitariste 53)	130	162			Si
P	53.06	1953	Taureau III (Atlas Chandigard)	162	114			Si
P	53.07	1953-52-49-4	Nature morte aux nombreux objets	114	146			Si
P	53.08	1953	Taureau IV (Androuet)	162	130	FLC		Si
P	54.01	1954	Taureau V	195	97	FLC	161	Si
P	54.02	1954	Taureau VIII	195	97	FLC	162	Si
P	54.03	1954-55	Taureau IX	195	97	FLC	163	Si
P	54.04	1954	Taureau VI	195	96	FLC	176	Si
P	54.05	1954	La main	22	12	FLC	178	Si
P	54.06	1954-35	Femme rouge assise et tête de chien	24	19	FLC	180	Si
P	54.07	1954	Femme	22	16	FLC	181	Si
P	54.08	1954	Je rêvais (2 V)	97	195	FLC	229	Si
P	54.09	1954	L'Ambraza	97	195	FLC	250	Si
P	54.10	1954	Taureau VII	195	96			Si
P	55.01	1955	Deux têtes et deux mains (Étude)	38	46	FLC	80	Si
P	55.02	1955	Taureau X	195	97	FLC	164	Si
P	55.03	1955	lcone I	162	130	FLC	230	Si
P	56.01	1956-55	Taureau XI	130	162	FLC	165	Si

TI	NUM	AÑO	PINTURA	H	LO	F	FLC	FO
P	56.02	1956	Ícône III	162	130	FLC	166	Si
P	56.03	1956	Taureau XIII	130	162	FLC	167	Si
P	56.04	1956	Ícône II	130	162	FLC	231	Si
P	56.05	1956	Taureau XII	130	162	FLC	252	Si
P	56.06	1956	Taureau	55	46			No
P	57.01	1957-39-32	Adieu von			FLC	4	Si
P	57.02	1957	Taureau XV	162	130	FLC	243	Si
P	58.01	1958	Taureau XVI	162	130	FLC	168	Si
P	58.02	1958	Taureau XVII	162	130			Si
P	59.01	1959-53-23	Nature morte	130	162	FLC	5	Si
P	59.02	1959	Taureau XVIII	162	130			Si
P	61.01	1961-39-21	Totem 3	162	130	FLC	169	Si
P	63.1	1963	Taureau XIX			FLC	258	Si

PINTURAS MURALES

1936

Vezelay, Maison Badovici: 1 pintura mural

1938

Cap Martin, villa Badovici: 8 pinturas murales

1940

Paris, rue de la Bua: 1 pintura mural al fondo de la calle.

1947

Paris, 35, rue de Sèvres: 1 pintura mural en el fondo del atelier de 4 x 4.5 ms.

1948

Paris, Pavillon suisse de la Cité universitaire: 1 pintura mural de 11 x 4.5 ms.

1950

Cap Martin, Bar de Robert Rebutato: 1 pintura mural

1951

Long Island (NY) casa de Tino Nivola: 2 pinturas murales.

TI	NUM	AÑO	ESCULTURAS	H	LO
S	1	1944	Número 1.	40	
S	2	1946	Número 2. Demi-relief	30	30
S	3	1947	Número 3. Ozón 1940	49	30
S	4	1947	Número 4. Ozón opus 1	70	
S	5	1947	Número 5. Ubu	85	
S	6	1947	Número 6.	42	
S	7	1947	Número 7.	48	48
S	8	1947-51	Número 7bis.	51	32
S	9	1950	Número 8. Totem 1950	122	
S	10	1951	Número 9. L'enfant est là - 1	32	
S	11	1952	Número 10. Femme - 1	45	
S	12	1953	Número 11. Femme - 2	100	
S	13	1953	Número 12. Femme 1953	183	
S	14	1953	Número 13. Serie Icône	67	
S	15	1954	Número 14. Eau, Ciel, Terre	34	58
S	16	1954	Número 15. Femme dansant	54	31
S	17	1957	Número 16.	85	
S	18	1956	Número 17.	48	48
S	19	1957	Número 17bis. Les mains		
S	20	1957	Número 18. Ozon II 1940-47	80	80
S	21	1957	Número 19. Nature morte 1927-57	65	
S	22	1957	Número 20.	38	
S	23	1961	Número 21. L'enfant est là - 2	60	53
S	24	1962	Número 22. Petite confidence - 1	67	57
S	25	1962	Número 23. Panurge II	70	70
S	26	1962	Número 24. Ozon II - 2	80	80
S	27	1962	Número 25. Ozon III	78	80
S	28	1962	Número 26. Panurge II	70	70
S	29	1963	Número 27. Ozon 40	170	
S	30	1962	Número 28. Panurge II - 3	70	70
S	31	1962	Número 29. Ozon - 2	83	80
S	32	1962	Número 30. Petite Confidence - 2	67	57
S	33	1962	Número 31. Femme - 2	183	
S	34	1962	Número 32. Femme - 3	183	
S	35	1963	Número 33. Icône 1963 - 1	92	72
S	36	1963	Número 34. Icône - 2	92	72
S	37	1963	Número 35. Icône - 3	85	68
S	38	1963	Número 36. La Mer - 1	92	94
S	39	1963	Número 37. Petite Confidence 1963 - 1	48	38
S	40	1963	Número 37bis. Petite Confidence	48	38
S	41	1964	Número 38. La Mer - 2	92	94
S	42	1963	Número 39. Icône 1963 - 1	53	35
S	43	1964	Número 40. Panurge - 1	57	72
S	44	1964	Número 41. Panurge - 1	58	36
S	45	1964	Número 42. Panurge - 2	54	40
S	46	1964	Número 42bis. Panurge - 3	54	50
S	47	1964	Número 43. La Cathédrale - 1	65	48
S	48	1965	Número 44.	66	54

TI	NUM	AÑO	TAPICES	H	LO
T	1	1936	Marie Cuttoli	174	175
T	2	1948	Odysée II - Les îles sont des corps...	178	220
T	3	1949	Le Canape I	220	295
T	4	1950	Bogota I	200	250
T	5	1950	Bogota II	200	260
T	6	1950	Trois femmes sur fond clair	218	296
T	7	1950	Trois femmes sur fond blanc	220	300
T	8	1951	Présence I	139	179
T	9	1951	Les Huit		
T	10	1951	Une corde tomba du ciel	168	137
T	11	1951	Les mains	220	280
T	12	1951	Deux bouteilles et Cie	165	133
T	13	1953	L'ennui régnait dehors ou Bogota	200	258
T	14	1953	Les musiciennes I	222	298
T	15	1953	Les musiciennes II	221	384
T	16	1954-48	Odysée I	140	177
T	17	1954	Nature morte	226	230
T	18	1954	Gentillesse	220	275
T	19	1956	Le canapé II	200	258
T	20	1957-48	Traces de pas dans la nuit	226	298
T	21	1957	La femme et le moineau	223	224
T	22	1957	L'étrange oiseau et le taureau	226	366
T	23	1957-55	Le chien veille	226	226
T	24	1958	Bonjour Calder	220	298
T	25	1960	Les dés sont jetés	218	360
T	26	1962-56	Unesco	375	645
T	27	1962	La licorne passe sur la mer	216	275
T	28	1965-49	Presence II	280	480
T	29	1965	La femme et le maréchal ferrant	219	363
T	30	1965	Nature morte II	220	310
T	31	1967	Le taureau trivalent	293	443
T	32	1969-65	Femme sur fond rouge	220	380

LITOGRAFIAS

17.1	1917	Le Pont Neuf, 5
17.2	1917	Le Pont Neuf (2V) 5
17.3	1917	Chartres, transept sud et tours, 5
17.4	1917	Chartres transept nord et échafaudage, 5
17.5	1917	Chartres, tours de transept sud, 5
17.6	1917	Chartres, tours de transept sud (2V), 5
17.7	1917	Chartres, les tours et le transept nord, 5
17.8	1917	Chartres, la basse ville, 5
17.9	1917	La cathédrale sur la colline (Chartres),5
17.10	1917	La grande tentation de la grande pitié (fantasie sur une fontaine de Bienne),5
20.1	1920	Lanterne et guitare, 10
20.2	1920	Violon et grosse carafe, 10
20.3	1029	Le siphon, 10
54.1	1954	Femme à la main levée, 200
55.1	1955	Le poème de l'angle droit, 20 lithographies en couleurs, 70 noir (texte manuscrit), 250
55.2	1955	La main ouverte, 150
56.1	1956	Modulor, 200
59.1	1959	Les dés sont jetés, 150
59.2	1959	Les musiciennes, 75
60.1	1960	Bouteilles, 75
60.2	1960	Portrait, 150
61.1	1961	La femme en rose, 75
63.1	1963	Taureau, 125
63.2	1963	Autrement que sur terre, 125
63.3	1963	Totem, 150
63.4	1963	Taureau, 125
63.5	1963	Taureau XVIII, 125
63.6	1963	La main ouverte, 125
64.1	1964	Etude sculpture, 200
64.2	1964	Taureau I, 150
64.3	1964	Os 2, 150
64.4	1964	Se touchent les pieds, 150
64.5	1964	icône 4, 150
64.6	1964	Mains croisées, 150
64.7	1964	Taureau 6, 150
64.8	1964	Athlète, 150
64.9	1964	icône 8, 150
68.1	1968	La mer est toujours présente, 10 planches en noir, deux pages texte manuscrit, 1962, 1968, 190 exemplaires, une planche en couleur pour cet ouvrage: 30 exemplaires.
68.2	1968	Entre deux ou Propos toujours reliés: 18 planches en noir, 44 planches texte manuscrit, 5 planches en couleurs, 1957-68, 340 exemplaires, une planche en couleur pour cet ouvrage: 30 exemplaires, une planche en couleur pour cet ouvrage: 20 exemplaires.

GRABADOS

46.1	1946	New York, 110
47.1	1947/30	Nature morte, 100
48.1	1948	Murale, 100
48.2	1948/30	Les mains, 100
48.3	1948	Dinosaure, 100
53.1	1953	Cinq femmes, 75 5 planches noir et blanc
60.3	1960	Petite confidence: dix planches en noir, deux planches textes manuscrits, 125
62.1	1962	Série Panurge: cinq planches en noir et blanc, trois pages textes manuscrits, 150
62.2	1962	Cortège: six planches en couleurs, deux planches textes manuscrits, 300
63.1	1963	La mer, 75
64.1	1964/62	Naissance du Minotaure, 75
64.2	1964	Naissance du Minotaure II, 75
64.3	1964/42	Trois femmes, 185
64.4	1964	Athlète, 185
64.5	1964	Mains Le Corbusier, Taureau, 185
64.6	1964	Main Le Corbusier et pierres, 185
65.1	1965/59/54	Taureau, 75
65.2	1965	Taureau, 110
65.3	1965/56	Naissance du Minotaure, 110
65.4	1965	La marque et la pigne de pin, 110
65.5	1965/40	Sculpture, 110

TI	NUM	AÑO	COLLAGES	H	LO	FLC
C	1	1934	s.t.	21	31	89
C	2	1935	Trois nus féminins allongés	65	100	105
C	3	1937	Deux figures au tronc d'arbre jaune	52	62.5	28
C	4	1942	Crise du tabac et vie de chameau	56	45	75
C	5	1948	Carton pour tap. "Les îles sont des corps de femmes"	26.8	33.5	104
C	6	1948	Femme et coquillage	40	35.5	62
C	7	1948	Étude pour peinture mural pav. Suisse	8.5	22.5	69
C	8	1948	Étude pour peinture mural pav. Suisse	21	27	70
C	9	1950	Groupe de 4 nus féminins	48.5	63.3	61
C	10	1951	Carton pour tapisserie Présence	24	30.8	101
C	11	1951	Carton pour tap. "Deux bouteilles et Cie"	30.9	24	103
C	12	1951	Composition avec licorne, deux figures et chien	63.5	33	58
C	13	1951-30	Carton pour Tap. "Une corde tomba du ciel"	30.8	24	102
C	14	1952	Étude pour tap. "Présence"	21.5	34.5	77
C	15	1952	Nature morte avec bouteilles, verre et guitare	21.7	34.5	55
C	16	1952	Nature morte avec verres et bouteille	21.8	34.3	57
C	17	1952	Composition avec nu féminin	22	34.8	31
C	18	1952-31	La masque et la pigne de pin	33	21	90
C	19	1953	Figure aux mains croisées et tête de guerrier	27.7	38.4	65
C	20	1953	Figure aux mains croisées et tête de guerrier	39.5	58.5	66
C	21	1954	Tête de femme, main et tête de biche	29.5	37	107
C	22	1954	Composition avec buste de femme	33.4	27.2	6
C	23	1954	Composition avec tête de guerrier	21.2	33.5	54
C	24	1954	Étude pour tapisserie	21	27	85
C	25	1954	Fragment pour tap. d'après "Arbalète I"	27	21	86
C	26	1954	Étude sur le thème de la "Boîte d'allumettes"	63	48	96
C	27	1954	Os, galet, racine, écorce	48	63	98
C	28	1954	Deux verres à pied	48	63	97
C	29	1954-35	Trois femmes sur fond noir	49.5	64	73
C	30	1955	Composition avec formes abstraites	23.5	38	30
C	31	1955	Polyphème	63.5	48	100
C	32	1955	Têtes et mains	22	34	88
C	33	1955	Taureau	25	34.3	60
C	34	1955	Ails quel paradis élire	21.5	34.5	32
C	35	1956	Femme en buste	34	21.5	87
C	36	1956	Naissance du Minotaure	34	43.5	33
C	37	1956	Je Révais	19	50	4
C	38	1956	Taureau	42	32	17
C	39	1956-51	Nu féminin assis	22	34.5	29
C	40	1958	Nu féminin, trois figures et chien	57	56	64
C	41	1958-18	Nature morte			3
C	42	1959	Joueur d'accordéon	43	34.5	7
C	43	1959	Nature morte avec bouteilles, verre et gaz	50	69.7	37
C	44	1959	Deux femmes en buste	34.3	50	5
C	45	1959	Nature morte	34.5	43	1
C	46	1960	Composition avec 2 femmes en buste et taureau	34	43	34
C	47	1960	Le nouvel aujourd'hui	57	45.5	52
C	48	1963	La main ouverte	27	21	44
C	49	1963	La main ouverte	27	21	42
C	50	1963	Nature morte avec bouteilles, carafe, cafetière...	91	116	72
C	51	1963	Composition	21	27	68
C	52	1963	La main ouverte	27	21	47
C	53	1963	La main ouverte	27	21	46
C	54	1963	La main ouverte	27	21	45
C	55	1963	La main ouverte	27	21	41
C	56	1963	La main ouverte	27	21	43
C	57	1963	La main ouverte	27	21	40
C	58	1963	La main ouverte	27	21	39
C	59	1963	Nature morte et nu féminin allongé	62	89.8	23
C	60	1963	La corde du 1 octobre 63	108	75	76
C	61	1963-54	Taureau			36
C	62	1963-58	Femme en buste	63	98	22
C	63	1964	Sculpture	76.5	58.8	26

TI	NUM	AÑO	COLLAGES	H	LO	FLC
C	64	1964	Sculpture	76.5	58.8	27
C	65	1964	Sculpture	76.5	58.8	25
C	66	1964	Sculpture	76.5	58.8	24
C	67	1965	Composition avec formes abstraites	53.5	73	21
C	68	1965	Femme en buste aux mains croisées	73	53.5	19
C	69	1965	Femme en buste aux mains croisées	53.5	73.5	18
C	70	1965	Mains croisées, coquillage, verre et guitare	73.6	56	20
C	71	1965?	Etude de bourgeon			8
C	72	sd	Porte, spirale et mains	27	21	16
C	73	sd	Taureau	22.4	19	56
C	74	sd	Étude sur le thème: "Je rêvais..."	21.5	34.2	53
C	75	sd	Composition	46.7	40	51
C	76	sd	Taureau	43.2	34.3	50
C	77	sd	Trois femmes	36.8	49.5	49
C	78	sd	Composition avec figure allongée et tête stylisée	22	34.3	48
C	79	sd	Composition avec photo de la bombe H 1952	45.5	61	35
C	80	sd	Nu féminin se tenant la tête	21.5	34.5	67
C	81	sd	Esquisse de la main ouverte	48.8	37	15
C	82	sd	Nu féminin assis, les bras levés	48	37	14
C	83	sd	Divinité marine	48.5	37	13
C	84	sd	Femme au corset rouge devant miroir	48.3	36.5	12
C	85	sd	Coeur sur la main	48	37	11
C	86	sd	Femme en buste, bras et deux têtes	48	37	10
C	87	sd	Trois femmes en buste	48.5	37	9
C	88	sd	La fenêtre était ouverte	101	68.2	38
C	89	sd	Etude avec éléments architecturaux	48	37	84
C	90	sd	Menace	42.5	30.5	2
C	91	sd	Deux musiciennes	21.5	34.5	106
C	92	sd	Projet d'affiche pour exposition	60	45.6	99
C	93	sd	Femme et buste	49.5	37	95
C	94	sd	Nu féminin allongé	49.5	37	94
C	95	sd	La main et le silex	48	37	93
C	96	sd	Deux femmes en buste	49	63	59
C	97	sd	Tête de femme, tête de taureau et main	43	34	91
C	98	sd	Deux nus féminins allongés et coquillages	31	50	63
C	99	sd	Buste de femme stylisé	48	37	83
C	100	sd	Buste de femme stylisé	48	37	82
C	101	sd	Étude sur le tableau Spirales animées	47	35	81
C	102	sd	Étude sur le tableau Divinités marines	48	36	80
C	103	sd	Étude sur le tableau Femme	48	36	79
C	104	sd	Étude sur le tableau Femme	48	36	78
C	105	sd	Composition abstraite	39.5	47	74
C	106	sd	Composition avec licorne et taureaux	43	56	71
C	107	sd	Tête de femme, tête de taureau et main	43	34	92

TI	NUM	AÑO	ESMALTES	H	LO	FLC
E	1	1956	Taureau	55	45.5	
E	2	1956	3 femmes debout	65	54	15
E	3	1956	Taureau (la mer)	46	55	16
E	4	1958-53	Conversation et piquet	65	54	18
E	5	1961	Nature morte. Bouteilles et verres	87	62	20
E	6	1962	Composition avec lignes géométriques jaunes...	53	53	8
E	7	1963	Autrement que sur terre	40	50	1
E	8	1963	Main ouverte	50	50	3
E	9	1963	Femme couchée à la main et au verre	66	44	5
E	10	1963	Taureau à la main	44	66	9
E	11	1963	Ozon	50	33	11
E	12	1963	Main ouverte	39	42	13
E	13	1963	Taureau	25	50	17
E	14	1963	Nature morte au livre ouvert	75	76	22
E	15	1964	Taureau orange et bleu	53	53	4
E	16	1964	Taureau bleu et jaune (la mer)	53	53	6
E	17	1964	"Icône" aux trois têtes	54	53	10
E	18	1964	Icône	58	87	19
E	19	1964	Sculpture	76.5	58.8	
E	20	1964	Sculpture	76.5	58.8	
E	21	1964	Sculpture	76.5	58.8	
E	22	1964	Sculpture	76.5	58.8	
E	23	1965	Femme jaune et rouge sur fond noir	53	53	2
E	24	1965	Femme en blanc, barque et coquillage	53	53	7
E	25	sd	2 femmes (têtes) jaunes et rouges	53	53	12
E	26	sd	Palette	50	40	14
E	27	sd	Nu couché à la grande main	22	16	21

BIBLIOGRAFIA

1. CRONOLOGIA DE ESCRITOS Y ARCHIVOS DE LE CORBUSIER SOBRE OBRA PLÁSTICA.

1.1. Libros y revistas

- Après le cubisme*, A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, Ed. des Commentaires, Paris 1918
- L'Esprit Nouveau*, A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, 1920-25.
- Vers une architecture*. Crès, Paris 1923.
- La peinture moderne*, A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, Crès, Paris: 1925
- Précisions*. Crès, Paris: 1930 (Réed. Vincent Fréal, 1960).
- L'Architecture d'aujourd'hui 10*, num. especial Le Corbusier y P. Jeanneret Octubre 1933.
- L'Architecture d'aujourd'hui* num. especial Le Corbusier Abril 1948
- New World of Space*, Reynold & Hitchcock, Ed. Boston: Institute of Contemporary Art. 1948.
- Le Modulor*. Paris 1950. Réed. facsimil en L'Architecture d'Aujourd'hui 1983
- Modulor 2*. Paris 1955. Réed. facsimil en L'Architecture d'Aujourd'hui 1983
- Ronchamp*. Les Carnets de la recherche patiente n° 2. Hatje, Stuttgart, 1957. Réed. 1981.
- Le poème électronique*, Ed. de Minuit, Paris 1958.
- L'Atelier de la Recherche Patiente*, Vicent et fréal, Paris, 1960.
- Mise au point*, col. J. Petit, Ed. Forces vives, Paris: 1965. Reed. Ed. Archigraphie, Genève 1987.
- Le voyage d'Orient*. (escrito en 1911), Forces vives, Paris: 1966
- Le Corbusier Parle*, col. J. Petit, Forces vives, Genève 1967.
- Le Corbusier. Suite de dessins*, col. J. Petit, Forces vives, Paris 1968
- Le Corbusier lui-même*, colaboración con Jean Petit, Ed. Rousseau, Genève, 1970
- Oeuvre Complète*, 8 volúmenes, Ed. Boésinger, Zürich.
- Carnets*, 4 volúmenes, Herscher/dessain et Tolra, 1981-82
- The Le Corbusier Archive*. 32 volúmenes. Allen Brooks, Paris: FLC, 1982-84.

1.2. Artículos.

- "Sur la plastique", A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, EN 1, octubre 1920: 38-48
- "Le Purisme", A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, EN 4, enero 1921: 369-386.
- "Intégrer", A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret en *Création* 2, 1921 Paris.
- "Picasso et la peinture d'aujourd'hui", firmado Vauvrecy. EN 13, diciembre 1921: 1489-1494.
- "Carta a Vladimir Nekrassov", 20 diciembre 1932, en *LC le passé à réaction poétique*: 74-76
- Introducción al catálogo *Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, 1935
- "Sainte alliance des arts majeurs ou Le grand art en gésine", en *La bête noire*, julio 1935.
- "Peinture", en *Le Corbusier Oeuvre plastique*. Col. Architecture Vivante, Ed. morancé, Paris 1938. También en J. Petit *LC-Suite des dessins*, 1968.
- "Architecture and the Arts", en *Transition* 25, 1936. También en S. Papadaki *LC, architect, painter, writer*. NY 1948: 115-132.
- "Louis Soutter. L'inconnu de la soixanteine", en *Minotaure* 9, Paris 1936: 62-65
- "Les tendances de l'architecture rationaliste ne rapport avec la peinture et la sculpture" (conferencia en la Reunión Volta en Roma oct. 1936). *L'Architecture Vivante* 7. También en *LC - Savina: Sculptures*. Paris 1984: 12-21.
- "L'espace indicible", en *Art*, (de *Architecture d'Aujourd'hui*), núm. especial nov-dic. 1946: 9-17.
- "Unité" en *L'Architecture d'aujourd'hui* num. especial Le Corbusier 1948
- "An Attitude towards problems of aesthetics", (VII CIAM Bergamo 1949) en S. Giedion, *A decade of contemporary architecture*, Girsberger, Zurich, 1951: 42-43. También en *LC-Savina: Sculptures*: 10, como "Architecture, peinture et sculpture".
- "Purisme", en *Art d'Aujourd'hui*, 7/8 marzo 1950: 36-37. También en *LC peintre*. Bâle 1971.
- "Entretien avec Le Corbusier", entrevista 20 dic. 1950 con Georges Charbonnier, en *Le Monologue du peintre*. Juillard, Paris 1960: 99-107.
- "Y a-t-il une crise de l'art?", en *Comprendre* 4, Venise 1951. También en *LC lui - même*
- "J'étais né pour regarder", en el catálogo exposición MNAM Paris 1953: 7-12
- "Tout arrive enfin à la mer...", 22.12.1954 en J. Petit *L-C Lui-même*: 173-177. Original en FLC A3 (2) 659.
- "Synthèse des arts", en Paul Damaz, *Art in European Architecture*, Reinhold, New York, 1956: VII-XII.
- Introducción a "claviers de couleurs Salubra" 2ª serie. 26 mayo 1959. Salubra, Zürich: 1959.
- Introducción al catálogo de la exposición de Barcelona, 1962.
- "Dessiner", 1965 en *Le Corbusier. Suite de dessins*, col. J. Petit, Forces vives, Paris 1968

- Oeuvre Complète 1. 1910-29.* -"Lettre au Groupe des Architectes Modernes de Johannesburg" 1936: 5
- Oeuvre Complète 3. 1934-38.* -"Exposition d'art dit Primitif", 1935: 156,157
- Oeuvre Complète 4. 1938-46.* -"Aux approches d'une synthèse": 66-71
 -"L'événement plastique, Synthèse des arts majeurs": 150-155.
 -"Le peintre Le Corbusier": 156-157
 -"La peinture mural de Le Corbusier": 158-161.
 -"Le Modulor": 170, 171.
- Oeuvre Complète 5. 1946-52.* -"Le Modulor": 178-185.
 -"Plastique et poétique": 224-243.
 -"Le Poème de l'angle droit": 240-241.
 -"Chandigarh": Tapisseries, signes, main ouverte: 150-157.
- Oeuvre Complète 6. 1952-57* -"Introducción": 8
 -"L'oeuvre plastique": 11-15
 -"Tapisseries": 132-133
- Oeuvre Complète 8. 1965-69* -"Les tapisseries et l'acoustique au Capitole de Chandigarh": 118-130
 -"Rien n'est transmissible que la pensée": 168-172 (extracto de *Mise au point*).

1.3. Libros y artículos no publicados.

- "La polychromie architecturale", Introducción para "*claviers de couleurs Salubra*". FLC B1 (18)
- "Le purisme", enero 1950, texto preparado para *Art d'Aujourd'hui*, del cual se publica un extracto.
- L'espace indicible*, proyecto de libro 1953. FLC B3 (7).
- Le Fond du Sac*, proyecto de libro 1954, FLC F2 (19), 2
- Introducción preparada para el libro *LC Dessins*, de M. Jardot, 18 marzo 1954. FLC U3 (03) 7.
- Poème Electronique*, 27.11.1957 FLC J2 (19) 392

1.4. Escritos en Litografías (no publicados excepto Le Poème de l'Angle Droit)

- Le Poème de l'Angle Droit*, Tériade Editeur, Paris 1955. Reed. FLC/Ed. Connivences, 1989. 70 litografías con texto manuscrito 1947-53.
- Série Panurge*, 1962. 3 litografías texto manuscrito 1961.
- Entre Deux*, ou Propos toujours reliés, J. Petit, Genève, 1968. 44 litografías texto manuscrito 1957-64.

1.5. Catálogos de exposiciones, ventas y colecciones.

- Claviers de couleurs Salubra*, Bâle 1932.
- Le Corbusier, Oeuvre plastique*, Zurich 1938 (Res C38)
- Le Corbusier, Collection Classiques de l'Antiquité au 19 siècle*, Electa Editrice, Florencia, 1951
- Le Corbusier, Oeuvre plastique*, Musée National d'Art Moderne de Paris, 1953. (Br. B8)
- Le Corbusier, Les Taureaux*, Pierre Matisse Gallery, New York, 1956 (Br A3)
- Le Corbusier*, Musée des Beaux Arts, Lyon, 1956
- Le Corbusier, Oeuvre plastique*, Musée National d'Art Moderne de Paris, 1962.
- De Leopold Robert à Le Corbusier*, Musée des Beaux Arts La Chaux-des-Fonds, 1964
- Le Corbusier, Peintures*, Centre LC H. Weber, Zurich, 1968.
- Fifty works by Le Corbusier*, Sotheby et Co., Londres 1969.
- Le Corbusier, peintre*, Galerie Beyeler, Basel 1971
- Le Corbusier-Savina. Dessins et sculptures*, FLC-Philippe Sers, Paris, 1984.
- Le Corbusier Pittore e Scultore*, Olivetti - Arnoldo Mondadori Ed. Museo Correr Venezia, 1986
- Le Corbusier, oeuvre tissé*, Philippe Sers, Paris: 1987
- Le Corbusier Secret - Dessins et collages de la collection Ahrenberg*, Vevy, 1987
- Le Corbusier: Architect of the Century*, Arts Council of Great Britain, London 1987
- Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987.
- Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*, Catalogui Marsilio, Venezia, 1987.
- Le Corbusier. Il linguaggio delle pietre*, Catalogui Marsilio, Venezia, 1988.
- Le Corbusier, Das Grafische Werk*, Ed. Heidi Weber, Zürich and Montreal, 1988
- Le Corbusier - Maler Zeichner Plastiker Poet*, Ed. Heidi Weber, Zürich and Montreal, 1988.
- Le Corbusier, La Caída de Barcelona*. CARS, Ministerio de Cultura 1988.
- Le Corbusier, le passé à réaction poétique*. Exposición en el Hôtel de Sully, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1988
- Le Corbusier. A Marriage of Contours*, Richard Ingersoll Ed., Princeton Architectural Press, New York, 1990. Catálogo de la exposición *Le Corbusier: Drawings from the Collection of Constantino Nivola*.

1.6. Discografía

-*Le Corbusier: Une voix, une parole qui font découvrir l'homme au-delà de son architecture.* Enregistrements extraits des Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel. P. Editions Didakné / INA- 1987:
 -"Entretien avec le recteur Mallet, 1951"
 -"Entretien avec G. Charensol, 1962"

-*Le Corbusier revit son enfance, sa jeunesse, son aventure.* Disque 17 A & B + Disque 30 A. Serie "Hommes d'aujourd'hui", Réalisations sonores Hugues Desalle, Paris 1965.

-*Le Corbusier vit ses combats, le monde, son architecture, sa poesie.* Disque 30, A & B. Serie "Hommes d'aujourd'hui", Réalisations sonores Hugues Desalle, Paris 1965.

1.7. Filmografía

-*Voyage a Río 1936.* Realizador: Jacques Barsac, 1987. Imágenes rodadas por Le Corbusier.

-*Le Poème Electronique, 1958.* Realización: Le Corbusier, J. Petit, Philippe Agassi.

1.8. Ficheros fotográficos en la Fondation Le Corbusier

-*Peintures 1915 a 1963*

-*Dessins 1 a 6418 + colección Ducret D1 a D29 (incluidos los cuadernos de gran formato)*

-*Sculptures 1 a 44*

-*Tapisseries.*

-*Lithographies*

-*Burins*

-*Papiers colles 1 a 109*

-*Emaux*

1.9. Archivos documentales en la Fondation Le Corbusier

-Nivola Sketchbooks I y II.

-Postales. -Caja 2 ESP 15
 -Caja 4 FRA 407, 408

-Archivo fotográfico de Lucien Hervé:

- L1 (9) 3 - 1,2,3. LC pintando el mural del atelier 35 R.S.
- L1 (19) 22. Expo. Boston 1948.
- L1 (20) 1 y 3. Expo. París 1953.
- L1 (19) 19. Expo Lyon 1956
- L1 (19) 12. Expo. Barcelona 1962.
- L1 (19) 4. Expo La Chaux-de-Fonds 1964
- Dossier "Taureaux" clichés aún no clasificados.

- Dossier nominativos:
 - Ronald Alley. E1 (1), XI
 - Nivola. E2 (17), 12
 - Picasso. E2 (19), IX
 - Savina. R3 (3), I
- Agendas. -Agenda F3 (9)- XI, 6.7.51-1.11.59. Agenda de preparaci3n de exposiciones.
- C1 (5) -*Documents divers concernant Le Corbusier et les arts plastiques.*
- C1 (14) -*Documents divers concernant Le Corbusier et les arts plastiques.*
- C2 (19)-I -*Arts Plastiques. 1936-1963.*
- C1 (6) -*Documentation et notes pour lithos, peinture.*
- C1 (8) -*Documentation et notes pour lithos, peinture 1951 / 1965.*
- J3 (4) -*Documentation: inspiration peinture, dessin et divers*
- C1 (15) -*Documentation: inspiration peinture, sculpture, etc.*
- B3 (7) -*L'espace indicible, 1953. Ouvrage non publi3.*
- C1 (13) -*L'espace indicible.*
- C1 (10) -*Expositions. Paris '53, Lyon '56*
- C1 (11) -*Expositions. Paris '53*
- C1 (18)-I -*Expositions, correspondance 1947-1963. Itinerante USA (1-47)*
- C1 (19) -*Expositions, correspondance 1950-1958. Paris '53*
- C2 (4)-IV -*Expositions: Boston 1948*
- C2 (5) -*Expositions d'oeuvres de LC. Dossier Tate, Barcelona '62*
- C2 (6)-III -*Expositions, 1953-1954. Paris '53*
- C2 (7) -*Expositions, correspondance 1952/53 - 1955/56 - 1963. 1957-1964. 1963. MOMA, La Chaux-de-Fonds '64 (II)*
- C2 (8) -*Expositions Le Corbusier. Taureaux '56, Lyon '56*
- C2 (9) -*Expositions*
- C2 (10) -*Expositions d'oeuvres de LC*
- C2 (11) -*Expositions diverses. Correspondencia R. Alley*
- C2 (12) -*Expositions, correspondance 1962-1963. Barcelona '62, Paris '62 (II)*
- C2 (13) -*Expositions de LC 1957-1962. Z3rich '57*

- C2 (14) -*Expositions, correspondance 1963-1964. La Chaux-de-Fonds '64, Barcelona '62, Carpenter '63.*
- C2 (20) -*Exposition itinerante LC dite "Des 10 capitales"*
- S2 (1) -*Divers expositions 1950-1964. Croquis*
- A3 (5) -*Iconographie 1921-1965*
- F2 (9) -*Modulor appliqué dans les aménagements de salles de musées (147-155).*
- U2 (14) -*Peinture, dessins, sculpture LC. Correspondance 1946-1969.*
- B1 (18) -*Polychromie architecturale 1931*
- C1 (7) -*Sculpture.*
- F 3 (18) -*Sculpture: colabration avec Savina 1936-65*
- C1 (9) -*Tapisseries.*
- C3 (1) -*Tapisseries 1952-62*
- C3 (2) -*Tapiserie Tokyo 1956*

1.10. Biblioteca personal Le Corbusier

- Bataille, G. *La Part Maudite, Paris 1949.*
- Collignon, M. *Mythologie Figurée de la Grèce, Paris, 1895.*
- Focillon, Henri *La vie des formes, 1947*
- Gide, André *Thésée, Paris 1947*

2. ORIENTACIÓN BILIOGRAFICA.

2.1. Escritos sobre la obra plástica de Le Corbusier.

Los estudios sobre la obra plástica de Le Corbusier no son numerosos y los que se han hecho, muchas veces presentan puntos de vista erróneos. Esta selección de escritos de otros autores no implica que necesariamente comparta su punto de vista. Se presentan simplemente como una selección de trabajos relacionados con el tema abordado por esta tesis.

- AA.VV. -*"Le Corbusier, le peintre derrière l'architecte", Journal d'Histoire de l'Architecture 1, Dep. Hist. Ecole d'Architecture de Grenoble, Sept. 1988.*
- Badovici, Jean. -*"Peinture mural ou peinture spatiale", en L'Architecture d'Aujourd'hui 3, marzo 1937: 75-78.*

- Banham, Reyner. -"Painting and Sculpture of Le Corbusier", en *Architectural Review* 678, junio 1953: 401-404.
- Baudouin, Laurence -"Tapisseries" en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 395-397.
- Baudouin, Pierre -"Notes de Pierre Baudouin", 1965, en *LC-Oeuvre tissée*: 29-41.
- Becket-Chary, D. -*A study of the Le Corbusier's Poème de l'angle droit*. M-Phil Thesis in History and Philosophy of Architecture, Cambridge University, Enero 1990.
- Bergot, Françoise. -"Expression graphique et picturale", en *Aujourd'hui* 51, nov. 1965: 102-107.
- Carl, Peter. -"Le Corbusier's Penthouse in Paris", en *Daidalos* junio 1988.
- Colli, Luisa Martina. -"Conversazione con la propria immagini", en *Casabella* 531-532, Enero-Febrero 1987: 64-73
- "Couleur: Vers une polychromie architecturale" en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 104-110
- FLC, AA.VV. -*Le Corbusier et la couleur*, Les Rencontres de la FLC, 11-12 junio 1992. París, 1992.
- de Franclieu, F. -"Introducción" a *LC-Savina, dessins et sculptures.*, Paris 1984:: 8-9
- "Commentaires" en *Le Corbusier, Carnets*, Vols. I-IV. Paris 1981:
- "Carnets" en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 83-84.
- "Peinture: Après 1930" Op. cit.: 295-296
- "Savina, Joseph" Op. cit. : 364-365
- "Sculpture" Op. cit.: 366-368.
- Gauthier, Maximilien -*Le Corbusier*, París, 1944.
- Green, Christopher. -"The Architect as Artist" y "The Taureaux" en *LC: Architect of the Century*.
- Hervé, Lucien. -*Le Corbusier, l'artiste, l'écrivain*. Ed. du Griffon, Neuchâtel, 1970.
- "Le Corbusier vu par Lucien Hervé", en *Voir*, suplemento de Décisions, nº 1, oct, 1987, FLC Br. B 96.
- Hitchcock, M.R. -*Painting Toward Architecture*, NY, 1948.
- Jardot, Maurice. -Prefacio a *Le Corbusier: Dessins*, Deux Mondes, Paris, 1948.
- "Esquisse d'un portrait" en *L'Atelier de la recherche patiente*.
- Krustrup, Mogens. -*Le Corbusier, L'Illade Dessins*. Borgen Copenhagen, 1986.
-*Le Corbusier, Porte Email*. Forlaget, Copenhagen, 1991.
- Mango Roberto -"Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier. La 'Peinture Architecturée' 1918-1928" en AA.VV, *Ch.E. Jeanneret-Le Corbusier*, Officina Edizioni, Roma 1979
- Lahuerta, Juan José -"Le Corbusier: ciertas ventajas de estar solo", en *Arquitectura* 264-265, enero-abril 1987: 124-133.

- Moore, Richard A. -*Le Corbusier and the Mekanique Spirituelle: An investigation into Le Corbusier's Architectural Symbolism and its background in Beaux-Arts Dessin*, Tesis in Philosophy, University of Maryland 1979.
Los últimos capítulos publicados como "Le Corbusier: Myth and meta architecture. The late period (1947-1965)", catálogo de la exposición *Le Corbusier: Images and Symbols*, 1977 y en "Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965" *Oppositions 19/20* 1980: 109-131.
- von Moos, Stanislaus -*Le Corbusier*, Lumen, Barcelona 1977.
-"Le Corbusier as Painter", en *Oppositions 19/20*, winter-spring 1980: 87-107.
-"Les femmes d'Alger", en *LC et la Méditerranée*, Ed. Parenthèses, Marseille, 1987: 190-199.
- Ozenfant, Amédée -"Extraits des Mémoires d'Amédée Ozenfant 1917-22" en *Aujourd'hui 51*, nov.1965: 14-15.
- Pauly, Danièle -*Les Dessins de Le Corbusier 1918-28*. Tesis 3^{er} ciclo UER Strasbourg, 1985.
-"Il segreto della forma.", en *Casabella* 531-532, enero-febrero 1987:86-93
-"The chapel of Ronchamp as an example of Le Corbusier Creative Process", en AA.VV. *LC: The Garland Essays*, NY & London 1987.
-"Le langage plastique de Le Corbusier a Ronchamp" 3^a parte de *Ronchamp, lecture d'une architecture*, Paris 1980.
-"Objets à réaction poétique", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 276-277.
-"Purisme" y "Post-purisme", Op. cit.: 320-331.
- Quetglas, Josep -"Viajes alrededor de mi alcoba", en *Arquitectura 264-265*, enero-abril 1987: 103-113.
- Rafi, Samir -"Le Corbusier et les femmes d'Alger" en *Revue d'histoire et de civilisation du Magreb*, Argel, enero 1968, p. 61.
- Rivkin, Arnaldo -"Espace Indicible", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987:189
-"Synthèse des Arts: Un double paradoxe" en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 386-391.
- de Recasens, José -"Psicogénesis de la pintura de Le Corbusier", en *Proa 8*, Bogotá 1947: 14-18.
- Rowe, Colin -*The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge, 1976, Reed. 1992
-"La fachada provocativa: frontalidad y contrapposto", en *Arquitectura 264-265*, enero abril 1987: 21-29
- Savina, Joseph. -"Sculpture de Le Corbusier-Savina" en *Aujourd'hui 51*, nov. 1965: 96-101.
- Sekler, Mary Patricia -*The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret*, 1902-1908. Tesis Doctoral Harvard, 1973 publicada por Garland 1977.
- Slutzky, Robert -"Aqueous Humour", en *Oppositions 19/20*, 1980.
-"Après le Purisme", en *Assamblage 4*, oct. 1987: 96.
- Turner, Paul V. -*The Education of Le Corbusier*, Tesis Doctoral en Fine Arts, Harvard, 1971

publicada por Garland, N.Y. 1977.

-Zervos, Christian -"Expositions: Le Corbusier, Peintre". Cahiers d'Art 1, 1954: 116.

2.2. Otros.

Estos trabajos, sin tratar específicamente la obra plástica de Le Corbusier, presentan aspectos interesantes a tener en cuenta en un estudio de su obra.

A. ESCRITOS

- Aujourd'hui* 51, -num. especial Le Corbusier nov. 1965
- Banham, Reyner -*Theory and Design in the First Machine Age*. Butterworth Architecture, Oxford 1960. Reed. 1992.
- Baudouin, Rémi -"Vichy: L'attitude de Le Corbusier pendant la guerre", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 455-459.
- Bédarida, Marc -"Rue de Sèvres, 35: l'envers du décor", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 354-359.
- Besset, Maurice. -*Qui était Le Corbusier?* Genève, 1968.
-"Introduction" en *Le Corbusier, Carnets*, Vol. I. Paris 1981: 13-15
- Brassaï, -"Le Corbusier", en *Les artistes de ma vie*, Denoël, Paris: 1982: 85.
-*Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964. Reed. 1986
- Chevalier, Jean/
Gheerbrant, Alain. -*Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, Paris: 1982.
- Gans, Deborah -*Le Corbusier*, Ed. G.G., Barcelona 1988
- de Giovanni, Neria -*Arianna. La signora del laberinto*. ECIG, Genova 1990.
- Gorlin, Alexander C. -"An analysis of the Governor's Palace of Chandigarh, en *Oppositions* 19/20, 1980
- Eliade, Mircea. -*Lo Sagrado y lo profano*, Ed. Labor 1992.
- Evenson, Norma. -*Chandigarh*, University of California Press, Los Angeles: 1966
- Frampton, Kenneth -*Historia crítica de la arquitectura moderna*, GG. Barcelona, 1981.
- Graves, Robert. -*Los mitos griegos I y II*, Alianza Ed. Madrid, 1992.
- Herbert, J.L. -"La Pensée religieuse de LC" en *Echanges* 180, Feb. 1984: 39-52.
- Jencks, Charles. -*Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London and Cambridge, Mass. 1973.
- Jenger, Jean. -*Le Corbusier, un autre Regard*. Ed. Connivences, Paris 1990.
- Kahnweiler, Daniel-H -*Huit Entretiens avec Picasso*, Paris 1988.

- Le Corbusier -*La Maison des hommes*, col. F. de Pierrefeu, Paris 1942.
-*Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides*, Paris, 1937.
- Leiris, Michel -*La course de taureaux*, Fourbis, 1991. Texto comentando un film de Pierre Braunberger, de mismo título, 1951.
- Matisse, Henry -*Ecrits et propos sur l'art*, Hermann Ed. Paris 1972. Reed. 1992.
- Ozenfant, Amédée -*Foundations of Modern Art*. Dover, Paris 1928, Reed. N.Y. 1952
- Petit, Jean. -*Le Corbusier*, Ed. Rencontres, Suisse, 1970.
-*Bonjour, Monsieur Le Corbusier*, col. Robert Doisneau, Ed. Hans Gieshaber, Zurich, 1987.
-*Textes et dessins pour Ronchamp*, Ed. Forces vives, J. Petit: 1965
- Picasso, museo -*Picasso, Toros y toreros*. Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993.
- Rowe, Colin -*Ciudad Collage*, col. con Fred Koetter, Ed. GG. Barcelona, 1981.
- Soltan, Jerzy -"Working with Le Corbusier", en AA.VV. *LC: The Garland Essays*, NY & London 1987.
- Tafari, Manfredo -"Ville: Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier", en *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987: 460-469.
- Walden, Russell (Ed.) -AA.VV. en *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*. MIT Press, Cambridge, 1977.
- Wogenscky, André -*Les mains de Le Corbusier*, Ed. de Grenelle, Paris.

B. FILMOGRAFÍA.

- Barsac, Jacques. -*Le Corbusier*. Ciné Service Technique, Paris 1987: 4 videocassettes.
I. 1887 - 1927
II. 1928 - 1937
III, IV. 1944 - 1965

INDICE DE ILUSTRACIONES

id	INTRODUCCION
1	.Litografía "serie Panurge", 1961: UBU ("Ubu le Panurge", HW DWW: 51)
2	.Litografía "serie Panurge", 1961: ICÔNE ("Par dessus tout", HW DWW: 51)
3	.Litografía "serie Panurge", 1961: TAURÉAU ("...d'esprit", HW DWW: 51)
4	.Portada de "Le Corbusier, Oeuvre Plastique", 1938 (FLC Rés. C38)
5	.Carta de Jérôme Lindon a LC sobre el proyecto de libro de "L'espace indicible" (FLC B3 (7) 1)
6	.Portada del libro "New World of Space", 1948 (FLC Rés. C40)
7	.Portada del segundo número especial LC de "L'Architecture d'Aujourd'hui", 1948
8	.Portada de las litografías "Le poème de l'angle droit", 1955
9	.Portadas de "Le Modulor", 1950 y "Modulor 2", 1955
10	.Portada de "l'Atelier de la recherche patiente" 1960
11	.Portada de "Mise au point", 1965
12	."L'atelier des recherches patients" ("L'Architecture d'Aujourd'hui", 1948: 4)
13	."L'atelier des recherches patients"
14	.Iconostase del "Poème de l'angle droit". Análisis de temas y componentes.
15	."La Cheminée, cubierta Unité de Marsella y croquis de la Acrópolis" ("L'espace indicible", 1954 (FLC B3 (7) 36)
16	.Pintura "La Cheminée", 1918. FLC 134
17	.Croquis de la Acrópolis, 1911 ("Vers une architecture")
18	.Cubierta Unité de Marsella. (OC 5: 222)
19	.Perspectiva de "Une ville contemporaine de trois millions d'habitants, 1922" (OC 1: 36)

id	UBU
1	.New World of Space: 103
2	.Dibujo 5245. "Copeau de bois et écorce", 1930.
3	.Dibujo 5731. "Coupe de bois et coquillage". Vezelay 1939.
4	.Pintura "Etude-coquillage". 1938?. FLC 78
5	."Poème de l'angle droit": 106
6	.Dibujo 3904. "Bouvier". Ozón 1940
7	.Dibujo 3374. "Bouvier". Ozón 1940
8	.Dibujo 4638. "Belzébuth". Ozón 1940
9	.Dibujo 4632. "Belzébuth". Ozón 1940
10	.Dibujo 2826. Galet
11	.Pintura "Silex et bois". 1943. FLC 25
12	.Dibujo 1185. Ozón septiembre 1940.
13	.Dibujo 2329. Ozón-octubre 1940
14	.Pintura "Ozon". 1943. FLC 17
15	.Escultura n. 4 "Ozon Opus I", 1947. (OC5: 238)
16	.Dibujo 3047. Ozón octubre 1940.
17	.Pintura "Etude (pour Ozon)". 1944. FLC 69
18	.Escultura n. 5 "Ubu", 1947. (OC5: 239)
19	.Dibujo 3440. Ozón 1940
20	.Escultura n. 24. "Ozon II", 1962. (L-C Savina: 26)
21	.Dibujo 3974. Ozón diciembre 1940
22	.Escultura n. 25. "Ozon III", 1962. (L-C Savina: 28)
23	.Dibujo 2781. Bourgeon
24	.Dibujo 4106. Agrupación de troncos, piedras, corteza. Ozón 1940-Vichy 1941
25	.Dibujo 4564. Agrupación de troncos, piedras, corteza. Vichy 1941
26	.Pintura "Cirque vertical". 1943. FLC 19
27	."Poème de l'angle droit": 125
28	.Papier collé "Crise du tabac et vie de chameau. Vichy 20.01.42. FLC 75
29	.Dibujo 2833
30	.Escultura n. 3. "Ozon 1940", 1947
31	.Escultura n. 3 en el despacho personal de L-C en 35, r. de Sèvres. (OC5: 185)
32	.Pintura "Sculpture orange", 1944. FLC 233
33	.Pintura "Le grand Ubu", 1949. FLC 156
34	.Litografía "Don Quijote", 1953. (H. Weber, DWW: 55)
35	.Pintura "Deux personnages debout", s.d. FLC 183
36	.Pintura "Composition. Figure d'homme", 1929. FLC 171.
37	.Pintura "Ubu (Totem) 1944. FLC 68
38	.Escultura n. 8 "Totem", 1950. (L-C Savina: 56)
39	.Dibujo 6034. Cargo Vernon S. Hood, Enero 1946
40	.Escultura n. 7. 1947. (L-C Savina: 57)
41	.Escultura n. 42 "Panurge", 1964. (L-C Savina: 47)
42	.Acuarela "Ubu-Corbu", 1965. (H. Weber, MZPP)
43	.Pintura mural en casa Nivola, Long Island, USA 1951. (OC5: 231)
44	.Escultura n. 26 "Panurge II", 1962 (L-C Savina: 41)
45	.Escultura n. 40, "Panurge", 1964 (L-C Savina: 38)
46	.Pastel "Acoustic Forms", New York, 1946 (R. Ingersoll: 33)
47	.Planta baja del Pabellón Suizo, Paris 1930-32. (OC2: 79)
48	.Muro curvo fachada norte del Pabellón Suizo. (OC2: 74)
49	."El interior es también un alto-relieve cóncavo" (LC Ronchamp: 120)
50	.Urbanización de la ciudad de Argel, Proyecto "A", llamado "Proyecto Obus" (OC2: 140)
51	.Conferencia de Viena "phenomène architectural de nature presque acoustique". (Lámina XCV, L-C Electa 195
52	.Primer croquis de la capilla de Ronchamp. 4 junio 1950 (L-C Ronchamp: 89)
53	.Croquis de Ronchamp. 5 enero 1951(OC6: 17)
54	.Plano situación Ronchamp. (L-C Ronchamp: 103)
55	.Maqueta Ronchamp y pintura "Ménace 1938" (OC5: 74)
56	."Observad el juego de las sombras..." (L-C, Ronchamp: 46-47, Les Carnets de la Recherche Patiente, n. 2)
57	."Proa" de la capilla de Ronchamp. (L-C, Ronchamp: 54)
58	.Maqueta alámbrica Ronchamp (OC 5: 80)
59	.Cubierta Centro L-C en Zürich (Postal de H. Weber)

id	ICÔNE
1	.Retrato de Ivonne por LC, 1930 (J. Petit, LC Dessins: 24)
2	.Le Corbusier e Ivonne Gallis hacia 1935
3	.Ivonne a partir de 1945 (JP LC-LM: 123)
4	.Ivonne el día de su muerte, 5 octubre 1957. (C3: 1040)
5	.Pintura "La chute de Barcelone (Barcelone II)", 1943. FLC 241
6	.Croquis para grabados "5 femmes" (Album Nivola 2: 5)
7	.Preparación de portada para "5 femmes" (Dibujo 4020)
8	.Pintura Mural "Sous les pilotis" en casa Badovici, Cap-Martin, 1938 (OC4: 159)
9	.Pintura "Femmes d'Alger dans leur appartement", 1836, de Delacroix (Postal del Museo del Louvre)
10	.Estudio a partir de "Femmes d'Alger", de Delacroix. (S. Rafi, 1968: 62)
11	.Mujer agachada vista de frente (S. Rafi, 1968: 64)
12	.Mujer acostada con las piernas cruzadas (S. Rafi, 1968: 63)
13	.Mujer sentada vista de espaldas (S. Rafi, 1968: 65)
14	.Relación entre la mujer acostada con las piernas cruzadas y la mujer sentada vista de espaldas (S. Rafi, 1968: 6)
15	.Superposición por transparencia de la mujer sentada vista de espaldas y la mujer acostada con las piernas cruza
16	.Superposición de la mujer sentada vista de espalda y la mujer agachada (S. Rafi, 1968: 66)
17	.Dibujo 3284 "Pyrénéenne", Ozón 1940
18	.Dibujo 3287 "Pyrénéenne",
19	.Dibujo 3320 "Pyrénéenne",
20	.Dibujo 3334 "Pyrénéenne", Ozón 1940
21	.Dibujo 3329 "Pyrénéenne", Ozón 1940
22	.Dibujo 3366 "Pyrénéenne", Ozón 1940
23	.Dibujo 3293 "Pyrénéenne", Ozón 1940
24	.Pintura "Figure", 1947
25	.Escultura n. 37 "La Biche", 1963 (HW MZPP)
26	.Ivonne en Le Piquey, 1932 (C1: 479)
27	.Ivonne en Le Piquey, 1932 (C1: 488)
28	.Ivonnè en Le Piquey, 1932 (C1: 487)
29	.Caracola recogida en Le Piquey (C1: 573)
30	.Dibujo 1299.
31	.Dibujo 2576.
32	.Pintura "Femme et coquillage", 1943. FLC 227
33	.Pintura Mural atelier 35, r. de Sèvres (OC5: 232)
34	.Poème de l'angle droit: 89
35	.Poème de l'angle droit: 93
36	.Grabado "5 femmes", Coquillage, 1953 (HW, DWW: 26)
37	.Dibujo 621.
38	.Dibujo 2966, 1936
39	.Dibujo 4274
40	.Pintura "Femme à la poitrine nue", 1939. FLC 225
41	.Pintura "Deux femmes fantasques", 1937. FLC 221
42	.Pintura "Les mains", 1948. FLC 132
43	.Poème de l'angle droit: 46
44	.Pintura "Les mains" en el taller de 24 N-C (OC5: 224)
45	.Escultura n. 16-1, 1956 (L-C Savina: 73)
46	.Escultura n. 16-2, 1956 (L-C Savina: 74)
47	.Escultura n. 17, "Les Mains", 1956 (Jenger: 61)
48	.Dibujo preparado por L-C para Savina para escultura n. 17 "les Mains" (L-C Savina: 70)
49	.Grabado "5 femmes": "Les Non", 1953 (HW DWW: 26)
50	.Litografía "La femme rose", 1961 (HW DWW: 67)
51	.Dibujo 4617, 1936
52	.Dibujo 4615
53	.Dibujo 4113, Vezelay 1939
54	.Dibujo 4613
55	.Pintura "L'ange gardien du foyer I", 1943. FLC 228
56	.Pintura "Portrait de femme (cathédrale de Sens)", 1944. FLC 125
57	.Poème de l'angle droit: 107
58	.Dibujo "Açores '45", Año Nuevo 1946. (M. Jardot, L-C Dessins: 65)
59	.Dibujo 3372, Julio 1946.
60	.Pintura "Icône", New York Noviembre 1946
61	.Dibujo 2585, 1947
62	.Dibujo 4545, 1947
63	.Pintura "Icône B", 1948. FLC 75

id	ICÔNE
64	.Pabellón Philips. Croquis de L-C de la evolución del proyecto, 1958 (Le Poème Electronique: 141)
65	.Maqueta de cuerdas de piano hecha por Xenaquis para el Pabellón Philips (OC6: 200)
66	.Pabellón Philips. Salida (OC6: 201)
67	.Geometría de los paraboloides hiperbólicos del Pabellón Philips. (Le Poème Electronique: 148)
68	.Grabado "5 femmes" "Ne le sait pas", 1953 (HW DWW: 27)
69	.Tapicería "La femme et le moineau", 1957 (L-C Oeuvre Tissé: 64)
70	.Pintura "Femme et bougie", 1948. FLC 199
71	.Mural Pabellón Suizo (M. Krustrup, Porte émail: 107)
72	.Tapicería "Presence I", 1951 (L-C Oeuvre Tissé: 42)
73	.Tapicería "Presence II", 1949-65-75 (L-C Oeuvre Tissé: 72)
74	."Iconostase", Poème de l'angle droit
75	.Escultura n. 13 "Icône", 1953 (L-C Savina: 62-63)
76	.Pintura "Icône I", Mayo 1955. FLC 230
77	.Pintura "Icône II", Enero 1956. FLC 231
78	.Pintura "Icône III", Octubre 1956. FLC 166
79	.Escultura n. 33, "Icône 1", 1963
80	.Dibujo 1039
81	.Pintura "Femme rouge debout", 1932. FLC 103
82	.Pintura Mural en villa Badovici, Cap-Martin, 1939 (ARP: 133)
83	.Pintura "Femme New York", 1947 (R. Ingersoll: 28)
84	.Grabado "5 femmes" "L'allegresse", 1953
85	.Mujeres en Río, julio 1936 (C1: 728)
86	.Pintura "Deux figures à l'écharpe multicolore", 1937. FLC 13
87	.Pintura "Alma Río", 1949. FLC 253
88	.Pintura Mural casa Nivola, Long Island USA 1951 (OC 5: 231)
89	.Croquis noviembre 1953. (C2: 1015)
90	.Escultura n. 9 "L'enfant est là", 1951 (Archivo FLC)
91	.Grabado "5 femmes" "Possibilité de survie", 1953.

id	TAUREAUX
1.	Croquis de la gárgola de Ronchamp, febrero 1950 (C2: 328)
2.	Primeros croquis de la Asamblea de Chandigarh definiendo los problemas esenciales: la lluvia, el sol (OC5: 120)
3.	Ultima página litografías "Entre-Deux"
4.	"Signos" a incrustar en los encofrados de hormigón y temas para las tapicerías. Chandigarh (OC7: 112)
5.	En el Palacio de la Asamblea: posibilidad de fiestas cósmicas, la luna, el sol (OC5: 120)
6.	La concepción plástica del Capitolio, 26 marzo 1951 (OC5: 118)
7.	Croquis de un horno en Bogotá, 12 mayo 1951 (C2: 431)
8.	Constitución de un Bestiario (C2: 700)
9.	Constitución de un Bestiario (C2: 702)
10.	Constitución de un Bestiario (C2: 707)
11.	"Ver Tesseo, Gide", Album Nivola 1, p. 193
12.	Presencia de búfalos gris oscuro y vacas blancas en Chandigarh (OC7: 71)
13.	Juego de reflejos y niveles en un molino de Chandigarh, 11 abril 1952 (C2: 756)
14.	Reflejo del Palacio de Justicia de Chandigarh (OC6: 57)
15.	Escultura egipcia. El Cairo, abril 1952 (C2: 786)
16.	Pintura "Toro Bravo", F. de Goya 1796-98 (Picasso, Toros y Toreros: 20)
17.	Agenda personal, inventario serie "Taureaux", pg. 31 (FLC F3 (9), XI - 576)
18.	Agenda personal, inventario serie "Taureaux", pg. 33 (FLC F3 (9), XI - 578)
19.	Agenda personal, inventario serie "Taureaux", pg. 32 (FLC F3 (9), XI - 577)
20.	Gouache sobre celuloide serie "Taureaux", 1963, col. Ahrenberg. (L-C Secret)
21.	"Belzébuth", metamorfosis guijarro y raiz-toro-perro en Poème de l'angle droit 76-77)
22.	Dibujo del "Bouvier", Ozón 1940
23.	La "Pyrénéenne" en Poème de l'angle droit 101
24.	Desplegable de 12 fotos de una corrida de toros española (FLC caja n. 2 ESP 15)
25.	Dibujo 4494, Acuarela "Enlèvement d'Europe" 1912
26.	Dibujo 5559, "Enlèvement d'Europe".
27.	Litografía "Femme rose", 1961 (HW DWW: 67)
28.	Dibujo 3225, "Chute d'Icare"
29.	Manuscrito del "Poème Electronique" 27 noviembre 1957 (FLC J2 (19) 392)
30.	Sección Unité Marsella (OC5: 194)
31.	Sección Pabellón Suizo (Architecture d'Aujourd'hui 10: 88)
32.	Planta del centro electrónico Olivetti, 1962 (OC7: 117)
33.	Segunda planta Asamblea Chandigarh (OC7: 88)
34.	"Evaporadores" de la central eléctrica de Ahmedabah (OC 7: 80)
35.	Visita de Picasso a la Unité de Marsella (OC5: 9)
36.	Picasso, Composición: "Femme et taureau", Boisgeloup, 10 septiembre 1930 (Picasso, Toros y Toreros: 140)
37.	Picasso, "La Minotaure", Paris, 23 marzo 1935. (Picasso, Toros y Toreros: 151)
38.	Picasso, "Minotaure et femme nue", 1933 ((Picasso, Toros y Toreros: 15)
39.	Proyecto para la portada de la revista Minotaure, mayo 1933 ((Picasso, Toros y Toreros: 147)
40.	Man Ray, Minotaure n. 7, 1935
41.	Le Corbusier en la playa de Long Island N.Y., 1951 (J Petit, LC-LM: 111)
42.	Bajo relieve de "L'Homme Moduler" en la Unité de Firmini (OC8: 19)
43.	Manuscrito Dossier Tate, mayo 1958 (FLC C2 (05) IX, 100)
44.	Carta de R. Alley a L-C solicitando información sobre serie "Taureaux", 20 marzo 1958 (FLC C2 (11) 19)
45.	Carta de L-C a R. Alley explicando el origen de la serie "Taureaux", 25 junio 1958 (FLC C2 (19) 21 y G1 (14) 75)
46.	Carta de R. Alley a L-C agradeciendo el envío del dossier, 15 julio 1958 (FLC C2 (11) 23)
47.	Pintura "Nature morte au violon rouge", 1920. FLC 137
48.	Dibujo 6369 "Nature morte au violon", Cap Martin 1951
49.	Croquis del violín de 1920 en Le Piquey 1931, (C1: 555)
50.	Dibujo 3222. Nota del 25 julio 1961 sobre gouache 6369
51.	Dibujo 2665 "Nature morte en forme de tête", agosto 1951
52.	Pintura "Metamorphose du violon, 1952. FLC 130
53.	Pintura "Le grand verre à côtes et l'écharpe rouge", 1940-27. FLC 226
54.	Pintura "Nature Morte à l'écharpe rouge", 1940
55.	Dibujo 3168. Croquis de estudio de color de "Nature morte à l'écharpe rouge"
56.	Nacimiento de la serie "Taureaux" en la pg. 232 de L'Atelier de la recherche patiente
57.	Dibujo 3219. Croquis 12 enero 1956 a partir del croquis Bombay 20 marzo 1952
58.	Composición de la página 232 de ARP
59.	Dibujo 3131. Marzo 1952. Chandigarh
60.	Dibujo 3151. Marzo 1952. Chandigarh
61.	Dibujo 3148. Marzo 1952. Chandigarh
62.	Croquis 20 abril 1952. El Cairo. (C2: 789)
63.	Pintura "Taureau l Ter", 26-27 abril 1952 (FLC, dossier fotográfico L. Hervé)

id	TAUREAUX
64.	Pintura "Taureau I" (horizontal), 1952. FLC 158
65.	Dibujo 3100. Primera idea mural Cabanon Cap Martin 1952
66.	Pintura "Taureau I" (vertical), 1952.
67.	Dibujo 3142. Preparación de "Taureau II" 1952
68.	Pintura "Taureau II", 1953-28. FLC 159
69.	Pintura "Taureau III (Atlas Chandigarh), 1953
70.	Pintura "Taureau IV" (Androuet), 1953.
71.	"Poème de l'angle droit": 149
72.	"Poème de l'angle droit": 105-106
73.	Escultura n. 14 "Eau, ciel et terre, 1954
74.	Escultura n. 36 "La mer" 1963
75.	Litografía "Taureau" 1963: 69 (HW DWW: 69)
76.	Pintura "Taureau V", 1954. FLC 161
77.	Pintura "Taureau VI" 1954. FLC 176
78.	Pintura "Taureau VII" 1954.
79.	Pintura "Taureau VIII" 1954. FLC 162
80.	Pinturas "Taureau IX y X" en el atelier de 24 N-C (ARP: 154)
81.	Pintura "Taureau IX" enero 1955. FLC 163
82.	Pintura "Taureau X" año nuevo 1955. FLC 164
83.	Pintura "Taureau XI" año nuevo 1956. FLC 165
84.	Pintura "Taureau XII" febrero 1956. FLC 252
85.	Pintura "Taureau XIII", mayo 1956 FLC 167
86.	"Poème de l'angle droit": 99
87.	Grabado "Naissance du Minotaure II" 1964 (HW DWW: 31)
88.	Grabado "Naissance du Minotaure" 1962-64 (HW DWW: 30)
89.	"Taureau XIV". Tapicería 1957 (L-C Oeuvre Tissé: 60)
90.	"Taureau XIV bis". Estudio para el telón del teatro Bonka Kaikan en Tokio, agosto 1956 (L-C Oeuvre Tissé: 81)
91.	Dibujo 4115
92.	Pintura "Taureau XV" enero 1957. FLC 243
93.	Pintura "Taureau XVI" julio 1958. FLC 168
94.	Croquis 14 marzo 1957 (C3: 847)
95.	Pintura "Taureau XVII" septiembre 1958.
96.	Pintura "Taureau XVIII" septiembre 1959
97.	Pintura "Taureau XIX" julio 1963. FLC 258

id	EXPOSICIONES
1	.Estudio para exposición 8 museos USA según Modulor, Paris octubre 1947. (FLC 20977)
2	.Estudio "Epines" para exposición 8 museos USA (Modulor 1: fig. 63)
3	.Exposición Institute of Contemporary Art. Boston marzo 1948 (FLC L1 (19) 22)
4	.Exposición Institute of Contemporary Art. Boston marzo 1948 (FLC L1 (19) 22)
5	.Exposición Institute of Contemporary Art. Boston marzo 1948 (FLC L1 (19) 22)
6	.Exposición Musée National d'Art Moderne, Paris noviembre 1953 - enero 1954 (FLC L1 (20) 1 y 3)
7	.Exposición MNAM, Paris 1953. Pasillo central (FLC L1 (20) 1 y 3)
8	.Exposición MNAM, Paris 1953. Escultura Totem y contenedor de la Unité de Marsella (FLC L1 (20) 1 y 3)
9	.Exposición MNAM, Paris 1953. Pasillo central (FLC L1 (20) 1 y 3)
10	.Exposición MNAM, Paris 1953. Escultura n. 4, Ubu y contenedor Argel (FLC L1 (20) 1 y 3)
11	.Croquis de L-C preparatorio exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octubre 1956 (C2 (08) 34)
12	.Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octubre 1956 (OC6: 14)
13	.Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octubre 1956 (OC6: 14)
14	.Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octubre 1956 (FLC L1 (19) 19)
15	.Exposición Musée des Beaux-Arts, Lyon junio - octubre 1956 (FLC L1 (19) 19)
16	.Catálogo exposición "Taureaux" P. Matisse Gallery New York enero - febrero 1956 (FLC Br A3)
17	.Exposición de pintura L-C. Barcelona noviembre - diciembre 1962 (FLC L1 (19) 12)
18	.Croquis de L. Hervé de la exposición de pintura L-C. Barcelona noviembre - diciembre 1962 (FLC C2 (12) 31)
19	.Exposición de pintura L-C. Barcelona noviembre - diciembre 1962 (FLC L1 (19) 12)
20	.Exposición L-C organizada con ocasión de la inauguración del Visual Arts Center, Harvard, junio 1963 (OC7: 67)
21	.Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964 (FLC L1 (19) 4)
22	.Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964 (FLC L1 (19) 4)
23	.Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964 (FLC L1 (19) 4)
24	.Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964 (FLC L1 (19) 4)
25	.Exposición Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, junio-agosto 1964 (FLC L1 (19) 4)