

CAMILA SALGADO BONNET

TESIS DE DOCTORADO

LE CORBUSIER Y EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

Director

Josep María Rovira

DOCTORADO EN TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y TÉCNICAS DE LA COMUNICACIÓN

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

Barcelona, noviembre 2017

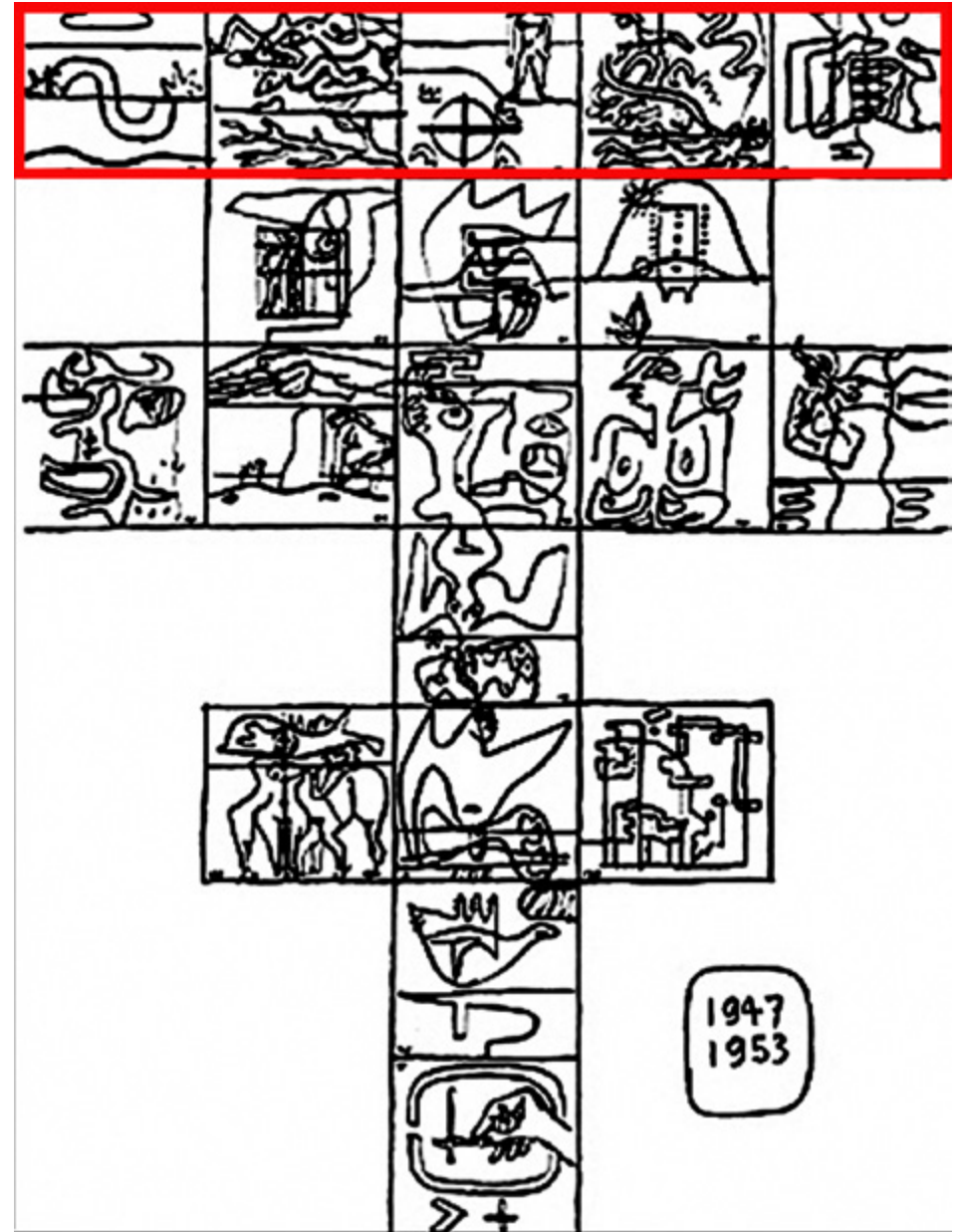
5. Construcción del iconostasio: la síntesis de un pensamiento en las 19 imágenes iconográficas

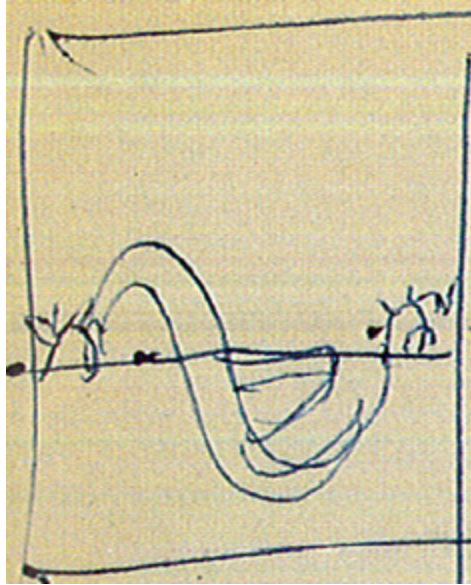
Una vez identificado el proceder de construcción y definición de las tablas que consolidan la estructura y el contenido del Poema, el siguiente paso es ahondar en el contenido del iconostasio.

En este capítulo se busca demostrar que el Poema es una síntesis de su pensamiento, y que en la construcción de la tabla de iconostasio recoge los principios de su investigación paciente, la ordena y la estructura para generar un manifiesto y una génesis de los principios que consolidan el trasfondo de su arquitectura, en un mensaje codificado.

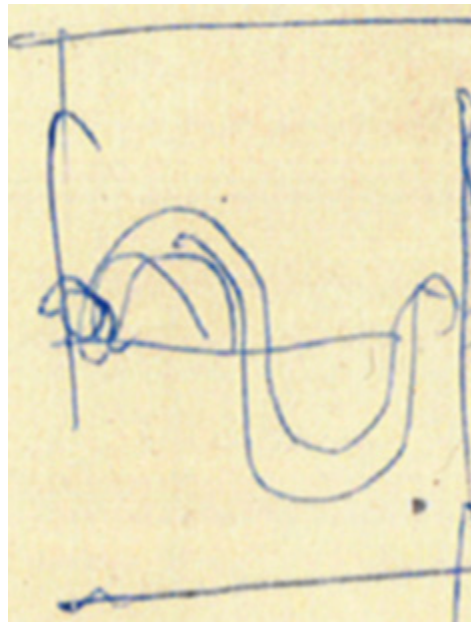
En este capítulo se busca identificar la procedencia de la *idea* y de la *imagen* que elige para cada uno de los 19 recuadros que constituyen el *iconostasio* y por ende, la litografía a color que representa cada uno de los 19 apartados.

5.1 PRIMERA FILA: El trabajo con la Naturaleza





2.



3.



4.

2. 1948, Primera imagen -primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

3. 1951-52, Primera imagen -primera fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

4. 1953, Maqueta definitiva para la litografía *A1-Mi-lieu de Le Poème de l'angle droit*, p. 17.

5.1.1 A1-Primera imagen: La ley de las 24 horas del ciclo solar

5.1.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953¹

Una línea negra de horizonte divide el fondo de la imagen en dos partes iguales: en la parte inferior la referencia a los elementos de la tierra y en la superior, el cielo (fig. 4). Sobre la línea de horizonte, la línea sinuosa, planteada en los primeros esquemas, define el movimiento continuo, ascendente y descendente del movimiento del sol. El movimiento inicia con un sol naciente amarillo, sobre el borde izquierdo de la línea de horizonte. El movimiento está representado con una línea que genera una curva ascendente, la cual establece un área interior amarilla, como representación del tiempo diurno. La sinuosa línea continúa su recorrido curvilíneo descendente, y entrecruza la línea de horizonte en su punto central. El recorrido conforma una curvatura opuesta a la anterior, bajo la línea de horizonte, como representación del tiempo nocturno. El área interior de la curva está identificada con color violeta. El movimiento continúa. La sinuosa línea inicia una vez más su movimiento ascendente y vuelve a entrecruzar el horizonte para iniciar de nuevo su recorrido, en el segundo y amarillo sol naciente, ubicado sobre la esquina derecha de la imagen. Este movimiento continuo es presentado sobre un fondo dividido en dos áreas iguales: una superior y una inferior, determinadas por la línea de horizonte. Las dos áreas están consolidadas bajo esta estructura:

Área inferior: referencia a la tierra

Tres colores definen tres franjas paralelas: una delgada de color verde bajo el horizonte, como referencia a la tierra. Más abajo, dos franjas gruesas de color azul, dividen el área inferior en dos zonas iguales, como referencia del agua: la superior es de color azul claro y la más baja, es de un tono azul oscuro.

¹ Maqueta definitiva para la litografía A1-Milieu del *Le Poème de l'angle droit*, p. 17. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Esta maqueta fue exhibida en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

Área superior: referencia al cielo

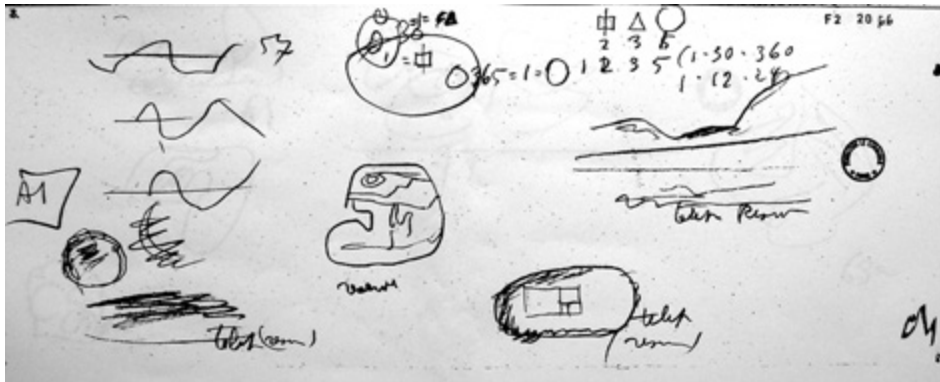
Dos franjas dividen igualmente, el fondo del área superior de la imagen, en dos partes iguales: sobre un fondo blanco en el área superior, emerge una mancha ovalada de color azul claro en el centro, como si flotase en el cielo. Entre esta área y la línea de horizonte, consolida una segunda franja, conformada por una retícula de cuatro rectángulos horizontales. Ellos están divididos por una línea vertical, la cual se intersecta con la línea de horizonte, en el centro de la imagen. Este cruce de líneas determina el punto central del recuadro. Es el punto de cruce del sinuoso y continuo recorrido del sol y la línea de horizonte. Este punto representa el final del día y el inicio de la noche. Es el punto de equilibrio entre relaciones y movimientos opuestos: día y noche, movimiento vertical del sol sobre la línea horizontal de la tierra. Dos de los rectángulos, los del área izquierda, conforman el fondo del recorrido del sol durante el día. El superior es de color violeta claro y el inferior, en naranja. Los dos rectángulos del área derecha, corresponden al recorrido de la noche; el rectángulo superior, es del mismo color naranja que el del lado izquierdo, y el inferior, es de un color rojo-granate oscuro.

Dos áreas, una arriba y una abajo, consolidan la relación entre cielo y la tierra. Un continuo y ondulante movimiento representa el recorrido del sol. El equilibrio entre el día y la noche determina un punto de encuentro sobre la línea de horizonte; esto constituye el lugar del *ángulo recto*.² La línea horizontal recibe el movimiento vertical del sol; es una relación de fuerzas que se equilibran. Es el punto de encuentro matizado por la curva sinuosa. Curva que manifiesta el estudio de *la ley de las 24 horas del ciclo solar* y sus variaciones. El ciclo del sol se define como una puntual máquina giratoria, continua e incontrolable, que irrumpe brutalmente, que proporciona una medida: las 24 horas del día. El día, es la luz modificadora que afecta los volúmenes, los espacios, la arquitectura y principalmente las actividades en la *vida* del ser humano. La noche, es la sombra que define el contraste y que genera otro tipo de actividades. Luz y sombra: contrarios y opuestos, pero complementarios; el uno reafirma al otro; unidos revelan la forma y las cualidades del espacio; son energía y movimiento, generadores de vida y actividad.

Como dice en el texto de *Milieu A1* del Poema:

Le soleil maître de nos vies
indifférent loin.
Il est le visiteur –un seigneur–

² Sobre la definición y análisis de este término ver: Capítulo 3.



5.

5. En la parte superior, el signo inscrito en su arquitectura; y en la parte inferior un dibujo preparatorio del signo: FLC F2-20-66

il entre chez nous. ∞
 se couchant bossoir dit-il
 à ces moisissures (ô arbres)
 à ces flaques que sont partout
 (ô mers) et à nos rides
 altières (Alpes Andes et nos
 Himalaya). Et les lampes
 sont allumées.
 Ponctuelle machine tournante
 depuis l'immémorial il fait
 naître à chaque instant des
 vingt-quatre heures gradation
 la nuance l'imperceptible
 presque leur fournissant
 une mesure. Mais il rompt
 a deux fois brutalement le
 matin et le soir. ∞ Le continu
 lui appartient tandis qu'il
 nous impose l'alternatif –
 la nit le jour – les deux temps
 qui règlent notre destinée :
 Un soleil se lève
 un soleil se couche
 un soleil se lève à nouveau³

5.1.1.2 Genealogía de la construcción del signo, la imagen iconográfica y el concepto

En esta primera imagen es posible reconocer el principio esencial del esquema de *la ley de las 24 horas del ciclo solar*, trabajado por Le Corbusier desde los años treinta. Es presentado en una primera instancia, en los análisis de su libro *La Ville Radieuse* (1935) y años más tarde, lo desarrolla como imagen iconográfica y lo utiliza como uno de los puntos esenciales, en el inicio del recorrido de la exposición del *Pavillon des Temps Nouveaux*, en la Exposición Universal de 1937 en París.⁴ Igualmente es publicado como uno de los iconos

3 Texto de Milieu A1 en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 11-16.

4 Sobre el tema del pabellón ver: LE CORBUSIER, *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis...S.V.P.*, 1938, cit. Y, sobre el tema de la Exposición Universal de París en 1937, ver :

representativos de su obra, en el libro monográfico sobre este Pabellón, titulado *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis...S.V.P.* de 1938.⁵ Y no en vano, en este recorrido iniciático del Poema, lo vuelve a utilizar como el punto de inicio.

Unos años después Le Corbusier retoma esta imagen y la presenta dentro de los dibujos para la publicación del libro *La Maison des Hommes* (1942). Este esquema se encuentra en el primer capítulo titulado « *L'Heure de construire* ». En 1946, la misma imagen concluye el libro de *Propos d'urbanisme*.⁶ Por lo tanto, unas veces introduce el camino y otras lo concluye, pero el signo siempre está ahí como elemento esencial.

En 1947, la imagen es elegida para la portada de su libro *UN Headquarters*⁷ y en 1948, el mismo año en el que realiza el primer esquema preparatorio para el Poema, la presenta en la portada del número especial sobre su obra, en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*.⁸ Esta imagen es la misma que utiliza, unos años después, para la litografía a color, definitiva, para el primer capítulo A1 de *Milieu*, en la publicación original de *Le Poème de l'angle droit* (1955).

La construcción del concepto y el signo

1935, *La Ville Radieuse*

En 1935, Le Corbusier publica su libro *La Ville Radieuse*, como una doctrina del urbanismo para la civilización maquinista⁹ como “respuesta a Moscú”. En este libro manifiesta las reflexiones sobre la ciudad moderna y algunos de los postulados ya planeados por los CIAM.

Les plans ne sont pas de la politique.

Les plans sont le monument rationnel et lyrique dressé au centre des contingences.

AA.VV., *Paris - Paris 1937-1957*, Gallimard, Paris 1992.

5 LE CORBUSIER, *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis...S.V.P.*, 1938, cit.

6 LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, 1946, cit.

7 LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, 1947, cit.

8 LE CORBUSIER, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors-Série, Paris 1948.

9 El libro está titulado *La Ville Radieuse* y bajo el título escribe: “*Eléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*”. Ver LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., página de presentación.

Les contingences sont le milieu : régions, races, cultures, topographies, climats.

Ce sont, d'autre part, les ressources apportées par les techniques modernes. Celles-ci sont universelles.

Les contingences ne doivent être évaluées qu'en fonction de l'entité « homme », que par rapport à l'homme, que par rapport à nous, à nous autres :

Une biologie

Une psychologie.¹⁰

En el capítulo de « *Préliminaires* », define este libro, no como una obra literaria sino como una reflexión sobre la conciencia y la identificación de los problemas de la ciudad y el papel fundamental activo y reparador que debe jugar el urbanismo moderno. Para ello plantea la importancia de la precisión de los instrumentos con los cuales trabajar e intervenir en la reformulación de la ciudad moderna y su directa relación con la arquitectura y las actividades humanas.

Ce livre n'est pas une œuvre littéraire composée dans la forme reposante d'un développement impeccable et la mesure sereine de chose qui ont vécu depuis longtemps et ont pris une attitude définitive.

Il exprime le martèlement de la vie présente, la croissance accélérée et violente d'un phénomène neuf : l'urbanisme ; l'explosion des maux accumulés, l'éclatement des crises ; les impasses ; une volonté d'action saine, courageuse et optimiste ; la foi dans les destinées d'une civilisation nouvelle ; la certitude que le monde n'est pas vieux, mais au contraire, jeune et agile ; le réveil imminent d'une conscience moderne ; la joie de l'action, le proche déclenchement des grands travaux ; la certitude d'une reprise des valeurs humaines profondes ; la possibilité d'atteindre aux joies essentielles.¹¹

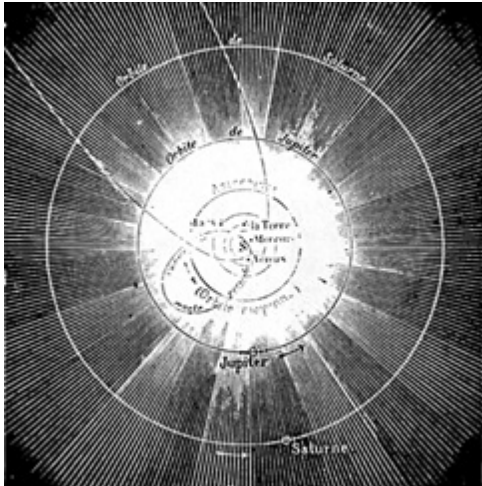
La presentación de la construcción de los ideales que componen la “doctrina” que plantea en este libro, la desarrolla en las ocho partes que consolidan el libro: 1. *Préliminaires*, 2. *Les techniques modernes*, 3. *Les temps nouveaux*, 4. *La “Ville Radieuse”*, 5. *Prélude*, 6. *Des Plans*, 7. *Réorganisation rurale*, 8. *Conclusion*.¹² El tema que compete al desarrollo de la imagen de esta primera casilla de la tabla, la *ley de las 24 horas del ciclo solar*, lo desarrolla en varios capítulos del libro, tanto a nivel gráfico, como teórico y la consolida como una herramienta fundamental de trabajo y reflexión.

En este libro, dos imágenes introducen la supremacía del Sol sobre la

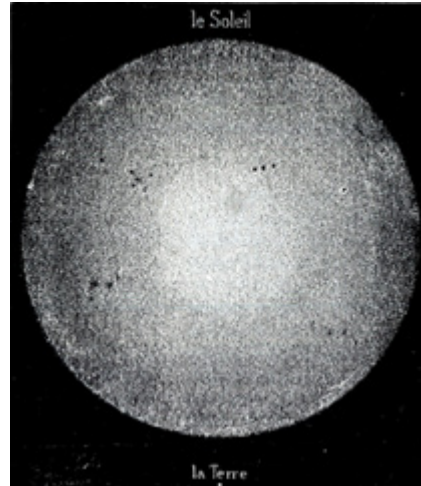
10 Ibidem..

11 Ibid., p. 7.

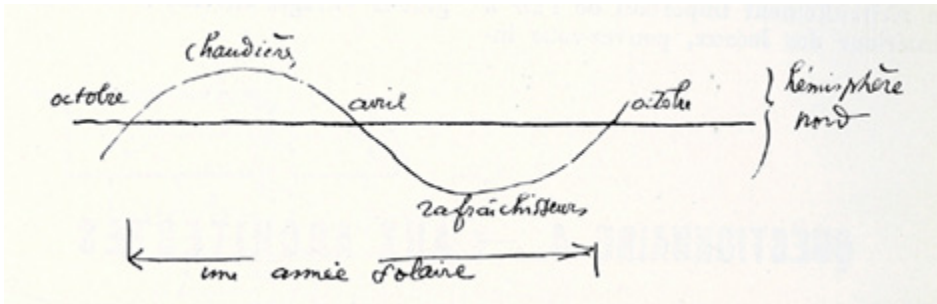
12 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, cit.



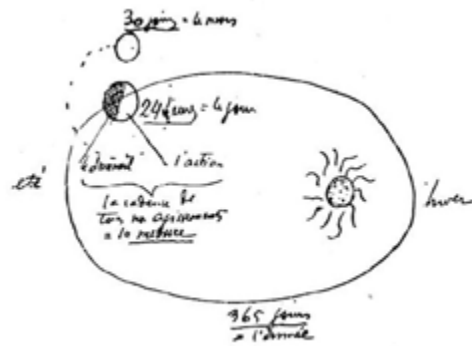
6.



7.



8.



9.

Tierra, y como centro y organizador de un sistema unitario: el Sistema Solar. En la *1re Partie* del libro, titulada « *Préliminaires* » presenta, en la página de introducción, una imagen del Sistema Solar visto a la distancia (fig. 6),¹³ con el brillo de la luz solar como centro. La parte final del capítulo lo concluye con la potencia de otra imagen, vista a una distancia menor (fig. 7);¹⁴ en ella manifiesta la primacía del sol como centro del sistema, en comparación con un planeta como la Tierra, dibujado como un punto mínimo en la parte inferior de la imagen. Bajo esta escribe: « *notre loi* ». ¹⁵

La *2e Partie* del libro, titulada « *Les techniques modernes* », la inicia con una presentación de las ideas de los CIAM 1, 2, y 3, llevados a cabo entre 1928 y 1930.¹⁶ En el quinto capítulo de esta parte, titulado « *Air, Son, Lumière* », inicia el desarrollo de la idea que compete a la imagen de esta primera casilla del Poema.

En este capítulo presenta cuatro cuestionarios como fundamento de los asuntos por solucionar en torno al problema de la vivienda mínima en los CIAM 1, 2, y 3. El « *Questionnaire I – Aux médecins* », está relacionado con los temas de: « *arbres et verdure, température constante exacte, lumière Solaire, lumière artificielle.* »¹⁷ El punto cuatro del cuestionario, está enfocado en los problemas de la luz solar, por lo cual precisa las siguientes preguntas:

- A. La lumière solaire directe est-elle favorable à l'organisme? Quels effets? (il s'agit donne de lumière sans interposition de verre).
- B. L'absence des rayons solaires) orientation au Noord ou ombre portée) agit-elle sur l'organisme? Comment?
- C. Le verre à vitre (glace ou verre ordinaire ou pâte de verre brique de verre) transformer-t-il l'effet des rayons solaires? Comment? Si oui, laisse-t-il toutefois à ceux-ci des effets utiles?
- D. Le verre à vitre spécial laissant passer les rayons ultraviolets (verre nouvellement créé) est-il désirable? Est-il indispensable?
- E. Les techniques nouvelles pouvant conduire à la construction de pans de verre (la façade entièrement de verre) toute chambre possédera une paroi entière de verree (transparente ou translucide) laissant pénétrer la lumière. La présence d'une pareille paroi de verre est-elle désirable?

13 Ibid., p. 7.

14 Ibid., p. 16.

15 Ibidem.

16 CIAM – 1, La Sarraz 1928; CIAM – 2, Frankfurt 1929; CIAM 3, Bruselas 1930. Ver: Ibid., pp. 18-39.

17 Ibid., p. 48.

6. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 7.

7. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 16.

8. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 49.

300 9. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 77.

F. La pénétration de la lumière Solaire Dans les locaux, exclusivement au travers de parois de verre hermétiques, est-elle suffisante? Ou Faust-il créer des dispositifs laissant par intermittences pénétrer les rayons solaires directs?¹⁸

En el « *Questionnaire 2 – Aux installateurs de froid et chaud* » presenta el primer esquema representativo, de lo que en evolución será el signo de las 24 horas solares. En este cuestionario inicia con el principio de la « *respiration exacte* » y su afectación en el interior de edificios públicos y de la habitación en general. El planteamiento de la solución a este problema, está directamente relacionado con la forma de la ventana, como el elemento arquitectónico que provee la iluminación natural al interior de los espacios, gran parte de la definición de las fachadas y el manejo de la temperatura interior de la habitación.

En el punto F de este cuestionario, desarrolla el primer esquema gráfico (fig. 8).¹⁹ Una línea horizontal indica la dirección del hemisferio norte. Una segunda línea sinuosa, genera una curva superior y una inferior sobre la línea recta de horizonte; esta la entrecruza en tres puntos, especificados como « *Octobre – Avril – Octobre* ». El punto más alto de la curva superior lo denomina « *chaudières* », el inferior « *rafraîchissement* » y la totalidad de la imagen: « *une armée solaire.* »²⁰

Este esquema responde a esta reflexión del cuestionario:

F. L'harmonie état fixée entre une usine-type et la hauteur (en mètres cubes) des bâtiments à alimenter, quelle est la dépense approximative calculée par personne en admettant un calendrier moyen des températures extrêmes, mais ce calendrier faisant intervenir la mise en route de chaudières en hiver et de méthodes de rafraîchissement en été?

Esto constituye ya una primera intención de síntesis gráfica en términos del estudio del repetitivo ciclo solar a través de la identificación de los cambios de temperatura, durante el calendario cíclico de las estaciones.

La *3e Partie* del libro, titulada « *Les Temps Nouveaux* », la inicia con un capítulo titulado « *Loisirs* », al que precisa en estos términos:

« *Les loisirs de l'époque machiniste, au premier jour de la réorganisation*

18 Ibidem.

19 Ibid., p. 49.

20 Ibidem.

de la production, surgiront comme un danser social: menace imminente. »²¹ En este capítulo expone el comando del sol sobre las actividades del hombre, las cuales están determinadas por el ritmo continuo que se manifiesta en las 24 horas del día. Por esta razón, el estudio de esta *invariante*, propia de la dictadura de las leyes de la naturaleza, es competencia de la arquitectura y el urbanismo, si se comprenden como una *unidad*, en la reflexión sobre las soluciones y propuestas que consolidan la idea de la ciudad moderna.

Le soleil commande, déterminant le rythme de nos agissements : 24 heures.

Ceci signifie sèchement que ces nouvelles fonctions apparaissant à l'horizon social devront s'accomplir dans la proximité immédiate des lieux, le temps commandant d'une part, et, d'autre part, le degré de résistance à la fatigue et la capacité d'énergie et d'initiative individuelles intervenant à chaque geste. Il est donc bien illusoire d'équiper des territoires hors des villes pour accueillir les fonctions nouvelles de la proche journée machiniste.²²

El capítulo cuatro de esta tercera parte del libro, titulado « *Lois* », lo divide en once puntos, dentro de los cuales es posible constituyen la identificación de once *leyes de la naturaleza y de los hombres*:

Lois de la nature et lois des hommes.

L'homme étant un produit de la nature, les lois qu'il se donne doivent concorder avec celles de la nature.

Les lois de la nature sont. Inutiles de les critiquer.

Mais on peut, à les ressentir chaleureusement, mesurer combien elles sont prodigieusement simples et prodigieusement riches d'effets puissants et variés. La mathématique les anime, le jeu des nombres en projette la conséquence dans toute l'étendue du temps et de l'espace. Lois de la nature nous incitent à créer des lois humaines prodigieusement simples aussi et prodigieusement efficaces aussi.

Offrons-nous les joies intenses de découvrir l'esprit des lois de la nature.²³

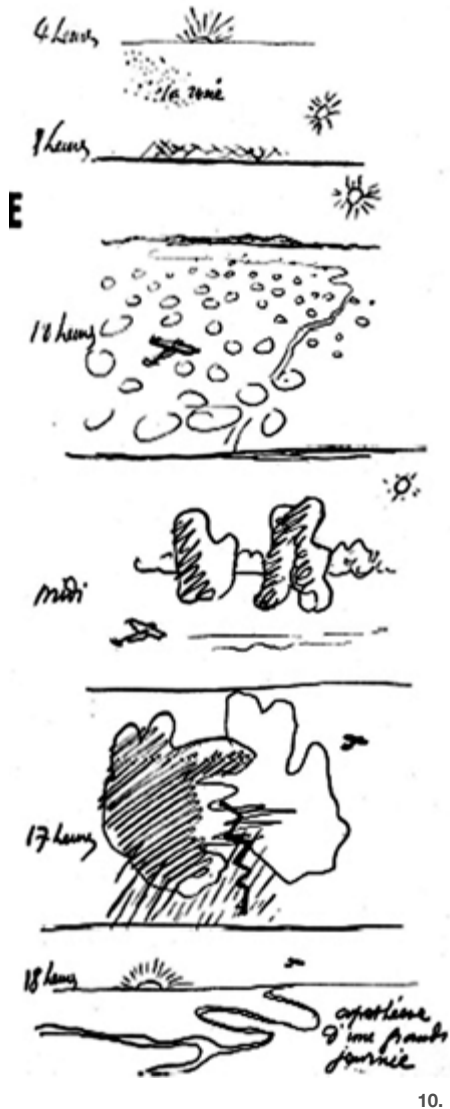
Primera ley: « *1. Horloge de la terre* ». Esta la representa con tres esferas: el sol, la Tierra y la luna. El sol lo señala como « *le dictateur* », la Tierra como « *le lieu de nos destinées* » y la luna como « *une campagne qui tourbillonne autour de nous.* »²⁴ Esto establece el tiempo de las actividades, las acciones y las emociones del hombre, determinadas por los 365 días de « *l'année solaire* » y

21 Ibid., p. 65.

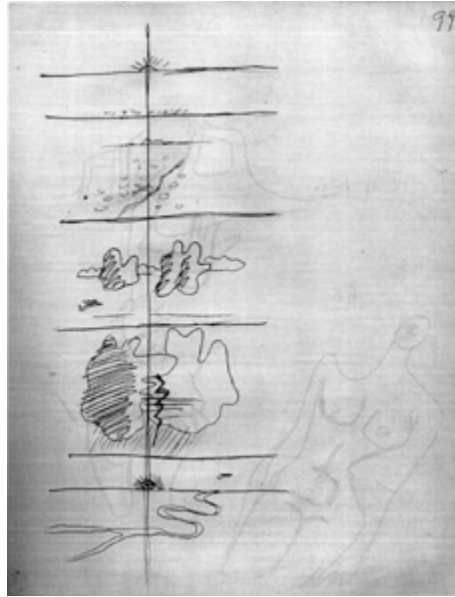
22 Ibidem.

23 Ibid., p. 76.

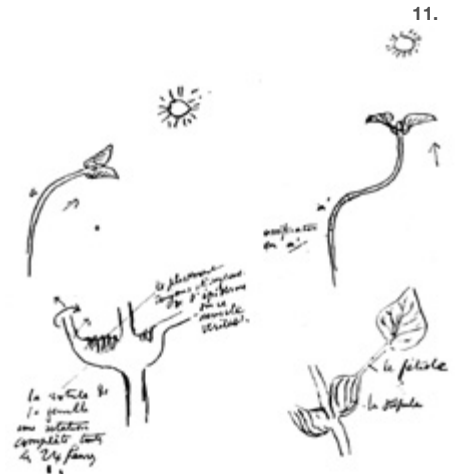
24 Ibidem.



10.



11.



12.

consecuentemente, por la subdivisión periódica a partir de las cuatro estaciones del año.

Les 365 jours de l'année solaire, périple de nos corps, de nos cœurs, de notre esprit : une année, quatre saisons : l'intensité du froid, l'hiver ; la douceur des espoirs, le printemps ; l'intensité du chaud, l'été ; la mélancolie d'un crépuscule, l'automne.

Des choses naissent, se fécondent, meurent après avoir transmis la vie, dans des temps rigoureusement prescrits : loi de nature.²⁵

Les 24 heures de la terre partagées en sommeil (inaction consciente) et en travail (action consciente). Mais, en été, la journée est longue ; en hiver la nuit est longue.

Chaque jour une période de sommeil dans lequel s'évanouissent les joies, les tristesses, l'espérance, le désespoir. Et tous les matins, des forces fraîches et une vision des choses revivifiées.

La vie des hommes est alternative : action et cessation d'action, une fois chaque jour. Le martèlement des nuits est implacable ; le soleil est à l'infini, qui nous l'impose ; tribun triomphant ou clochard dans ta guenille, vous dormez tous, toujours, tous les jours de la vie ! Les 24 heures solaires sont la mesure des agissements humains : c'est le cycle, qui mesure et dimensionne. A chaque 24 heures, l'action cesse. C'est le cycle.

Les 30 jours de la lune font les douze mois d l'an. La femme, cette puissance qui nous est accouplée. Est régie par le mois lunaire. Nous sommes, les hommes, régis par l'année solaire : le printemps nous agite.

30 jours sont accomplis dans la cadence quotidienne des 24 heures solaires. Voilà nos mesures, notre temps, notre horloge.

Un, trente, trois cent soixante-cinq, telle est mesure de toutes nos entreprises.²⁶

Este texto es acompañado por otro esquema gráfico como síntesis de las ideas planteadas (fig. 9).²⁷ En el esquema dibuja una vez más las tres esferas: el sol, la Tierra y la luna, y adhiere un óvalo, que constituye la órbita de la tierra sobre el sol, como elemento unificador del sistema. El dibujo está organizado de la siguiente forma:

El Sol: se encuentra ubicado sobre el costado derecho del interior del anillo que marca la órbita de la Tierra. Sobre el lado exterior izquierdo de la órbita –el más lejano–, escribe « été », y sobre el derecho –el más cercano–, « hiver ».

10. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 77.

11. 1951-52 *Carnet Nivola I*, p. 99 (FLC W1-8-99).

302 12. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 78.

25 Ibid., pp. 76-77.

26 Ibid., p. 77.

27 Ibidem.

En la parte inferior de la órbita escribe: « 365 jours » y debajo « de l'année ».

La Tierra: se encuentra ubicada en la parte superior izquierda de la imagen, sobre el anillo que demarca su órbita alrededor del Sol. El círculo que representa la Tierra está dividido por el centro; la mitad derecha de cara al Sol, está representada en blanco: indica el día, y la otra en negro, la noche. Sobre el lado derecho de la Tierra escribe: « 24 heures = le jour ». De cada una de las mitades del círculo saca una línea; bajo la que representa la noche escribe: «le sommeil » y en la del día, « l'action ». Estas dos acciones constituyen lo que anota bajo un paréntesis que las une: « la cadence de tous nos agissements = la mesure ».

La Luna: está ubicada sobre la parte superior de la Tierra y su línea de rotación está demarcada por medio círculo punteado alrededor de la Tierra. Sobre la Luna escribe: « 30 jours – le fases ».

Segunda ley: « 2. *Le mâle et la femelle* ». En esta ley presenta la relación entre el sol y el agua que ensamblados conforman un “juego magnífico” de elementos opuestos, que para la existencia y vida, son necesarios tanto el uno como el otro.²⁸ El concepto lo desarrolla a través de la conjunción entre un texto y una imagen gráfica como síntesis del texto.

La imagen que la representa (fig. 10),²⁹ está dividida en seis áreas organizadas verticalmente en franjas horizontales. Cada una está relacionada con distintas horas del día; desde el amanecer, con el sol naciente sobre el horizonte, hasta el atardecer con el sol en poniente. El ciclo que caracteriza el orden del esquema, lo describe en el texto que lo acompaña. Cada franja presenta la posición del sol con relación a distintas horas del día, y así mismo, la afectación que genera el movimiento de este astro, con relación al medio. Pero esta imagen no solo se refiere al sol: es en realidad un diálogo entre el movimiento del sol y las manifestaciones del agua, por lo tanto, el significado real de esta imagen, toma sentido en el análisis de la genealogía de la imagen iconográfica del siguiente recuadro del iconostasio de Poema; la referente al *A2-Millieu*, la cual tienen que ver con los ciclos del agua. Por esta razón, la imagen que plantea Le Corbusier para esta ley de « *Le mâle et la femelle* », será analizada en profundidad en el siguientes capítulo.

Tercera ley: « 3. *Dictature du soleil* ». En ella presenta la relación entre el

28 Ibid., p. 78.

29 Ibid., p. 77.

sol y el crecimiento de las plantas. Esto lo sintetiza en una imagen (fig. 12)³⁰ en la cual dibuja cómo, una serie de plantas buscan la luz solar directa, modificando su dirección vertical de crecimiento, por necesidad.³¹

En la *5e Partie* del libro, en el capítulo siete, titulado « *Les graphiques expriment* », ³² retoma el tema de la jornada de las 24 horas solares, ahora aplicadas a las actividades humanas: las jornadas de trabajo y los problemas de producción tanto en la ciudad como en el campo. Este capítulo lo divide en ocho partes: « *Au temps des artisanats* », « *Les loisirs imminents* », « *La journée rurale* », « *Des nouvelles unités de grandeur* », « *Pyramide des hiérarchies naturelles* », « *Des Frontières...* », « *Des centres de gestion opportuns* », y termina con « *Le soleil!* ». Cada uno de estos apartados está compuesto por un texto y por esquemas gráficos realizados a mano; los tres primeros, están directamente relacionados con la figura del sol.

« *Au temps des artisanats* » lo inicia con las siguientes palabras:

Au temps des artisanats, au cours des civilisations pré-machinistes, la journée solaire de 24 heures s'écoulait sans heurts, ni trous, ni ruptures, dans une succession ininterrompue de cause à effet. Les mains et l'esprit étaient attachés au travail dans une collaboration permanente. Ce que les mains façonnaient ; elles le faisaient à l'instigation de l'esprit ; la matière première se transformait en produit fini par l'incessante initiative de l'artisan. Les difficultés, les échecs et les réussites s'enchaînaient. L'être, en un mot, était stimulé. L'homme participait et ce mot à lui seul représente des éléments essentiels d'équilibre et la satisfaction morale.

Du lever au coucher, les heures s'écoulaient sans heurts. Plus même : le père souvent travaillait avec ses fils. Le métier s'apparentait à la famille. Et la qualité était l'une des raisons de vivre.

Si ce disque exprime la journée solaire de 24 heures au temps de « métiers

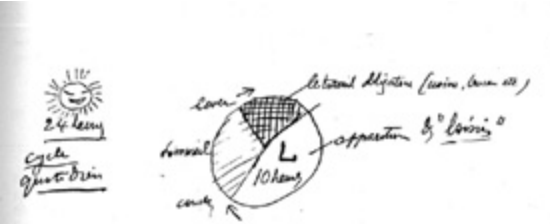
30 Ibid., p. 78.

31 « Voie que la mécanique (photographie et horlogerie, cinéma au ralenti) nous révèle que chacune des innombrables feuilles est un œil hypnotisé para le soleil et qui suit, sans le quitter, s'offrant toujours bien ouvert et en face, le grand promeneur solitaire parcourant à chaque 24 heures notre ciel d'orient en occident. Le soleil commande.

Cette petite feuille, ces milliards de feuilles libres dans l'air, mais fixées à la tige par un pétiole et une stipule, font, chaque jour, une révolution complète ; la stipule produit un effort musculaire intense et, sur l'écran, agrandi quatre cents fois et son mouvement multiplié vingt mille fois, on la voit se contracter, former des rides pénibles, se tordre, obéir sans répit à l'injonction du soleil.

Cette toute petite aventure pathétique de la toute petite feuille, des milliards de petites feuilles qui, dans la vie complexe des bocages ou de la grande forêt, obéissent et font face à l'astre, proclame la foi fondamentale de notre terre : le soleil, dictateur. » Ibidem.

32 Ibid., pp. 190-194.



de l'esprit à tous les degrés (clubs et études). Manifestation de l'initiative (artisanat sans notion de profit); absorption des bellicités individuelles (sport); famille.
Les courbes se complètent alors ainsi!



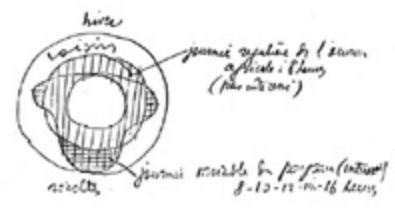
C'est lorsque seront préparés et organisés les loisirs, qu'apparaîtra l'homme réel :

- 1° Quote-part de travail collectif (production industrielle).
- 2° Culture du corps.
- 3° Culture de l'esprit.
- 4° Famille.
- 5° Sommeil.

Le trou béant de la dévalorisation est comblé par les loisirs.
La journée sera productive.
Alors : disparition du « prolétariat ».
Ce graphique constitue le cadre des initiatives à prendre par l'autorité.
Il implique l'aménagement total des villes (architecture et urbanisme).
Ceci concerne la société industrielle qui est régie par la journée soignée de 24 heures.

LA JOURNÉE RURALE

L'économie rurale est régie par l'année soignée de 365 jours, avec ses quatre saisons. La vie rurale et la vie industrielle sont foncièrement différentes. L'aménagement de l'activité rurale s'exprime par un autre graphique :



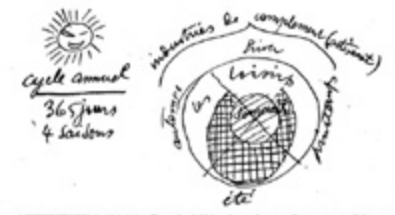
Dans l'ordre quotidien, la vie des champs comporte (comme elle a toujours comporté) un équilibre admirable entre le labeur et l'esprit. Si les conditions matérielles de la vie sont assurées, il n'y a pas de « prolétariat » des champs.

Les loisirs apparaissent sous une forme toute autre que dans l'industrie. Si l'on se place au point de vue d'une société rurale aussi harmonieuse que celle que l'on a le devoir de projeter pour la société industrielle, on trouvera ici aussi le jeu suffisant et nécessaire des activités complémentaires. Au lieu d'un horaire (24 heures), on considérera un calendrier (l'année solaire).

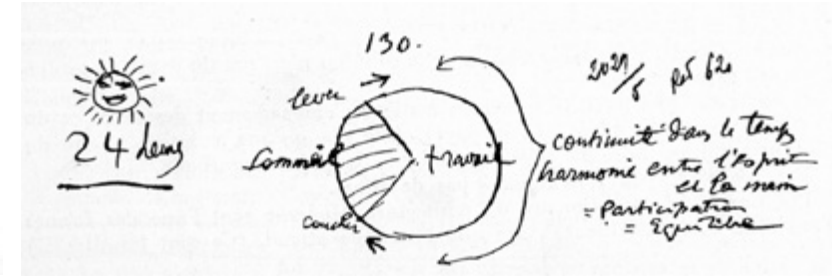
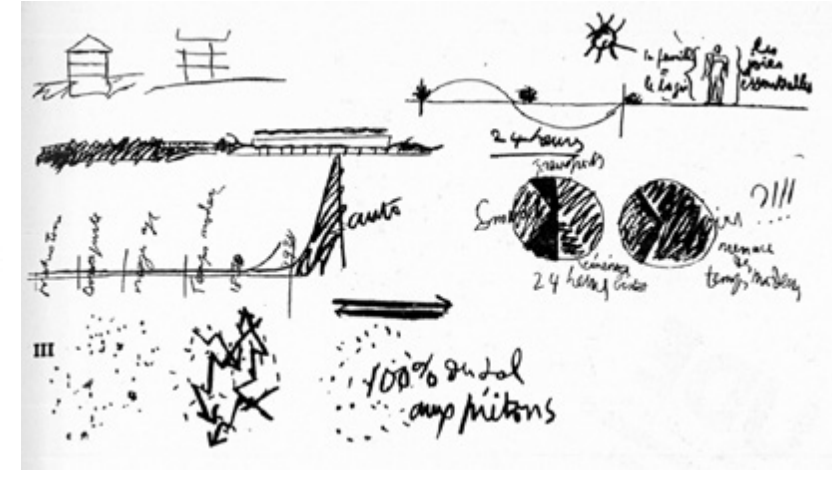
Le sol de France ne se prête qu'en quelques endroits à la mono-culture. Topographie, variété du sol, richesse du sol, standard élevé de la mentalité paysanne, nous conduiraient à orienter l'agriculteur plutôt vers le jardinage, plutôt vers la qualité.

Cette complexité (topographie, variété des cultures, etc.) requiert une initiative permanente chez le paysan, une vigilance, et représente, en fait, un contact si intime de celui-ci avec la terre — sa terre — qu'il administre, que la décision s'impose d'attacher le paysan à sa terre par ce qui existe de plus fondamental : la famille.

Un lien indissoluble entre le paysan et sa terre.
Donc, à chaque famille, une terre. Et cette terre d'une teneur telle qu'une famille suffise à la cultiver. Admettons 20 Ha par exemple.
L'horaire rural, contrairement à l'horaire industriel, n'est pas régulier. Selon les saisons, la journée est surchargée ou vide.



ATTENTION! (1964). Depuis 1931, date de ces Eguas et schémas, la machine est intervenue dans la vie rurale et tout est révolutionné!
Page tournée!



- 13. 1935, La Ville Radieuse, p. 190.
- 14. 1935, La Ville Radieuse, p. 191.
- 15. 1935, La Ville Radieuse, p. (SIGNOS).

à la vie sa raison d'être » le sentiment d'être (le sentiment d'être agissant, responsable, créateur, participant)..., la ligne ondulée B, B1, B2, etc., montre que malgré la gamme complète des individualités diverses, le quantum réel se tient aux environs de la normale.³³

Bajo esta idea realiza un dibujo (fig. 13)³⁴ en el que representa la relación entre las horas de trabajo y el sueño. Sobre el lado izquierdo, dibuja un sol sonriente, con ojos y boca, y debajo escribe: « *24 heures* ». Al lado derecho del sol, ubica un gráfico en un círculo en el que sombrea 1/3, al que nombra como « *sommeil* », las horas de sueño. Los otros dos tercios del círculo, los deja en blanco. Está área la identifica como « *travail* », las horas de trabajo. Sobre el lado derecho del círculo escribe: « *continuité dans le temps / harmonie entre l'esprit et la main* ».³⁵

En « *Les loisirs imminents* » presenta el mismo esquema (fig. 14-15),³⁶ pero ahora el círculo, ha sido dividido en tres franjas: repite el sombreado en un tercio, al que nombra « *sommeil* ». En la parte superior, sombrea otra área, un poco menor que la del sueño; esta corresponde al momento del levantarse en la mañana. Esta la define como « *le travail* », horas de trabajo. En la parte en blanco, restante del círculo, escribe en el interior « *10 heures* » y al lado, « *appariteur de loisirs* », las horas para el esparcimiento. Los dos esquemas de estas dos primeras partes se leen en dirección de las manecillas del reloj, por lo tanto, después de estas 10 horas de esparcimiento, llega la hora de dormir y descansar. El ciclo se inicia una vez más. En el sol que dibuja sobre el lado izquierdo del esquema, aparece una vez más, un sol sonriente en el que anota debajo: « *24heures / cycle quotidien* ».³⁷

Estas imágenes están acompañadas por el siguiente texto:

Sur le disque de la journée solaire de 24 heures d'une imminente civilisation machiniste, un secteur, inconnu jusqu'ici, apparaîtra dès la production sera dirigée.

C'est l'immense secteur de loisirs de l'époque machiniste.

Aujourd'hui, grâce aux transports défectueux, au bistro et au cinéma, à la journée de 8 heures, le cycle solaire s'accomplit cahin-caha, mal plutôt que bien.

Que seront ces loisirs imminents ? Ils sont destinés à constituer la journée

33 Ibid., p. 190.

34 Ibidem.

35 Ibidem.

36 Ibid., p. 191.

37 Ibidem.

même de l'homme moderne, journée productrice éminente, sur le plan humain : corps et esprit. Entretien du corps (récupération physique et nerveuse). Culture de l'esprit à tous les degrés (clubs et études). Manifestation de l'initiative (artisanat sans notion de profit) ; absorption des bellicistes individuelles (sports) ; famille.³⁸

En este punto define cómo la sociedad industrial se rige por *la jornada solar de las 24 horas* y precisa un gráfico en el que presenta la organización del tiempo de ocio del "hombre real":

1. Quote-part de travail collectif (production industrielle).

2. Culture du corps.

3. Culture de l'esprit.

4. Famille.

5. Sommeil

Le trou béant de la démoralisation est comblé par les loisirs.

La journée sera productive.

Alors : disparition du « prolétariat ».

Ce graphique constitue le cadre des initiatives à prendre par l'autorité.

Il implique l'aménagement total des villes (architecture et urbanisme).³⁹

En « *La journée rurale* » dibuja una vez más, el mismo esquema (fig. 14):⁴⁰ el sol de un lado y el círculo gráfico del otro; pero en este caso, la referencia es la jornada en el campo. Le Corbusier afirma, que la economía rural está regida por « *l'anne solaire de 365 jours* » con sus cuatro estaciones. Aquí plantea que la vida rural es completamente diferente a la cotidianidad de la vida industrial, ya que son otros factores las que la rigen:

Dans l'ordre quotidien, la vie des champs comporte (comme elle à tout jour comporté) un équilibre admirable entre le labeur et l'esprit. Si les conditions matérielles de la vie sont assurées, il, n'y a pas de « prolétariat » des champs.

Les loisirs apparaissent sous une forme toute autre que dans l'industrie. Si l'on se place au point de vue d'une société industrielle, on trouvera ici aussi le jeu suffisant et nécessaire des activités complémentaires. Au lieu d'un horaire (24 heures), on considérera un calendrier (l'année solaire).

(...) L'horaire rural, contrairement à l'horaire industriel, n'est pas régulier. Selon les saisons, la journée est surchargée ou vide.⁴¹

38 Ibid., pp. 190-191.

39 Ibid., p. 191.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

1937-1938, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des munitions ? Merci! Des Logis... S.V.P.*

En 1938 Le Corbusier publica un libro titulado *Des canons, des munitions ? Merci! Des Logis... S.V.P.* Este es un libro monográfico del proyecto de *Le Pavillon des Temps Nouveaux*, para Exposición Universal de París de 1937. En él presenta tanto el proyecto arquitectónico como el contenido de lo que sería la exhibición interior del pabellón. En el texto publica tres imágenes, con las que puntualiza la importancia de lo que será definido como la ley de *La journée de les 24 heures solaires* y la concreción de la imagen iconográfica que representará el concepto.

En la segunda parte del libro, titulada « *Un programme : Le Pavillon des Temps Nouveaux : Expo. Int. Art et Technique 1937* », ⁴⁵ Le Corbusier presenta en la página 13, el esquema de los temas y la organización del programa de la exhibición interior del Pabellón de 1937, desde la entrada hasta la salida, y lo define como « *Le contenu et les circulations du Pavillon* » (figs. 16-17).⁴⁶ En la imagen, el primer punto que inicia el recorrido lo titula « *les 24 heures solaires* », retomando el concepto de las reflexiones ya planteadas en *La Ville Radieuse* en 1935. Según el esquema, el contenido del recorrido es:

Entré. (flecha que indica dirección del inicio – paralelamente *sortie* con flecha de salida)
La révolution architecturale accomplie.
Les 24 heures solaires.
Charte de l'Urbanisme: CIAM
Analyses de Villes: Congrès d'Athènes CIAM
Histoire de l'Urbanisme
Misère de Paris
Proposition du Plan de Paris 37
Un Centre de Réjouissances Populaires de 100.000 Participants
L'Ilot insalubre No. 6 Paris

45 « Le Contenu du Pavillon des Temps Nouveaux n'est nullement une encyclopédie raisonnée de l'urbanisme, mais un simple assemblage d'études urbanistiques faites par un certain nombre de praticiens ayant voué Chacone leur attention à des thèmes particuliers. C'est donc pluton un échantillonnage des possibilités de l'urbanisme des temps modernes. Ces éléments constituent, toutefois, des créations entières, méticuleuses et précises qui ont le droit de se recommander à l'attention par leur signification et le sérieux de leur mise au point. Que le lecteur de ce livre (ou le visiteur du Pavillon) tire les fils nécessaires pour établir la trame totale du tissu de l'urbanisme des modernes. » LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... S.V.P.*, 1938, op. cit., p. 13.

46 Ibidem.

Les 4 fonctions de l'urbanisme
Les 4 fonctions de l'urbanisme (peintures)
La Réforme Agraire : la Ferme, le Village Coopératif.
Renommaï sauver du vrai programme de la civilisation machiniste
Sortie.⁴⁷

La relación entre la primera estación, *les 24 heures solaires*, y los siguientes temas de la exposición, consolidan la importancia de la concreción de este signo representativo como principio esencial del urbanismo. En el listado, todos los demás temas están relacionados con la reflexión y las teorías de la ciudad desde los postulados de los CIAM. La presentación del signo como punto de inicio del recorrido, precisa la directa relación entre la identificación del principio esencial de la vida, como es la luz natural y las rutinas del ser humano con relación al constante e inmodificable recorrido del sol. Esta constante constituye la ley de *la jornada de 24 horas*, la cual determina: las actividades diurnas y las nocturnas del hombre, y por consiguiente, constituyen las actividades propias de la ciudad.

Una vez presentados los temas de la exposición y su organización en torno a un recorrido, Le Corbusier precisa los puntos referentes al *contenedor*, es decir el Pabellón, en un subcapítulo titulado « *Un Contenant* »⁴⁸ y el contenido, en « *Un Contenu* ». ⁴⁹ El primero, tiene que ver con todo lo relacionado al proyecto arquitectónico y el segundo, con el montaje y el recorrido de la exposición. Este lo inicia con la imagen iconográfica de la ley de *les 24 heures solaires* (fig. 18). ⁵⁰

En la página 27 del libro, en el apartado titulado « *Depuis cent ans, l'Architecture es entrée a nouveau dans la vie* », ⁵¹ Le Corbusier publica una fotografía del panel de la imagen iconográfica de la ley, con la que introduce la exposición (figs. 18-20). El panel está ubicado frente al espectador, colgado de la estructura superior de la rampa de recorrido de la exposición.

El panel es un cuadrado y está dividido en cuatro zonas a través de dos

47 Ibidem.

48 Ibid., pp. 14-17.

49 Ibid., pp. 18-21.

50 Sobre el recorrido interno de la exposición del Pabellón ver: Ibid., pp. 18-21 ; y SHUMKOV, Ivan, *Architecture and Revolution: Pavillon des Temps Nouveaux by Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the International Exposition of 1937 in Paris*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2009.

51 Ibid., p. 27.



18.



19.

CIAM : LA CHARTE D'ATHÈNES

Les CIAM (Congrès) Internationaux d'Architecture Moderne, fondés à La Sarre, en 1928, peuvent vingt et un pays en une conférence mondiale de travail. En conclusion des quatre journées de discussion à Athènes, 1933, une charte fut rédigée. En voici quelques extraits essentiels :

Cette charte implique la réforme fondamentale de tous les usages en cours en urbanisme, usages ayant prévalu sur le monde entier le meilleur des villes.

Pour qui cette charte ? Pour les élites des grandes écoles techniques et pour les professeurs. Pour les architectes et les fonctionnaires. Pour le personnel des administrations. Pour les villes, pour les gouvernements. Cette recommandation technique (la charte) n'est pas un acte de présomption, mais une simple référence à la réalité.

LA JOURNÉE SOLAIRE DE 24 HEURES EST LA MESURE DE TOUTES LES ENTREPRISES URBANISTIQUES

schéma occupant le milieu de la grande dalle au pied de la charte.

30



20.

- 18. 1938, *Le Pavillon des Temps Nouveaux*, y *Des canons, des minutions? Merci! Des Logis...S.V.P.*, p. 27
- 19. 1938, *Le Pavillon des Temps Nouveaux*, y *Des canons, des minutions? Merci! Des Logis...S.V.P.*, p. 30
- 20. 1937-38, *Detalle esquema gráfico presentado en el ingreso del Pavillon des Temps Nouveaux y publicado en Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des minutions? Merci! Des Logis...S.V.P.*, p. 27

líneas diagonales de esquina a esquina, las cuales se entrecruzan en el centro, conformando cuatro triángulos equiláteros. En el triángulo superior central dice: « *Connaitre / Juger / Revendiquer* ». Sobre el triángulo lateral, ubicado sobre el lado izquierdo del espectador, expone un listado de términos: « *Equiper / Le Pays / Urbanisme / Villes et campagnes* ». Y, tanto en el triángulo central inferior, como en el lateral derecho, presenta el esquema de *les 24 heures solaires*.

En el centro del triángulo lateral derecho, en contraste con un fondo oscuro, sobresale la figura de un sol en un tono claro, representada por un círculo con sus rayos.⁵² En el costado izquierdo del triángulo inferior central, sobre un fondo blanco, contrapone una figura circular en un tono oscuro; este es el círculo representativo de la medición del porcentaje, en términos de tiempo, de las actividades del hombre en una jornada de 24 horas. Este círculo es la imagen icónica de la síntesis referente de los estudios presentados en los esquemas de la *Ville Radieuse* (1935). Las dos figuras circulares, el sol y el círculo inferior, están ligadas diagonalmente a través de un óvalo lineal, presentándolos como referentes a un sistema continuo.

Los dos triángulos centrales -inferior y superior- están divididos por el centro, en dos partes por medio de un pilar vertical estructural. Sobre el lado izquierdo del triángulo inferior, bajo el círculo sistemático de referencia de las actividades del día, Le Corbusier escribe: « *les 24 heures solaires* », con lo cual consolida el nombre representativo del esquema. Sobre el área derecha del triángulo inferior refuerza la idea con esta reflexión: « *la journée de 24 heures / Harmonieuse? Ou déficiente?* ». La idea que argumenta la imagen de este panel en su totalidad, la presenta en el texto que acompaña la fotografía en el libro, en el cual define el sol y la jornada de las 24 horas del día como la medida esencial de reflexión.

Où est l'architecture ? Elle était dans les Ecoles et sous les coupoles académiques et elle y meurt actuellement aujourd'hui de consommation. Mais, l'architecture des temps modernes naissait à côté, sur les routes de terre, de fer, d'eau et d'air. Contenants fixes ou mobiles. L'équipement de la civilisation machiniste qui a surgi en tous les points du globe a remplacé l'architecture DANS LA VIE.

Le but poursuivi : connaître, juger, revendiquer. Après cela, on peut prétendre à faire la « révolution ».

L'amplitude du problème : équiper le pays : urbanisme, villes et campagnes.

La mesure de toute l'opération : le soleil, la journée de vingt-quatre heures.

Un journée de vingt-quatre heures harmonieuse ou une journée de vingt-

⁵² La fotografía es publicada en el libro, en blanco y negro, por lo cual no es posible reconocer los colores que utiliza para el panel; sin embargo, el punto importante sobre esta afirmación es la relación entre los opuestos: blanco y negro; fondo y figura; luz y sombra; o, día y noche.

quatre heures déficiente.⁵³

La tercera imagen (fig. 19), la presenta en la página 30 del libro, en el capítulo titulado « *CIAM: la Charte d'Athènes* », ⁵⁴ En este caso, puntualiza el signo o la imagen iconográfica que utilizará, desde este momento en adelante, para representar esta ley.⁵⁵ Una línea de horizonte es entrecruzada por una sinuosa línea que inicia su recorrido en un sol naciente, ubicado sobre el lado izquierdo de la imagen; sobre este sol escribe « *Le soleil se levé* ». El movimiento inicia con una curvatura de dos líneas paralelas sobre la línea de horizonte, como representación del tiempo diurno. El movimiento continúa y entrecruza la línea de horizonte en el punto central, para continuar con la curva bajo el horizonte, como movimiento opuesto, para representar el tiempo nocturno. La curva vuelve a iniciar su recorrido ascendente, hasta llegar a otro sol naciente, sobre el costado derecho de la imagen. Sobre este sol escribe: « *Le soleil se levé a nouveau* » y debajo de toda imagen: « *La journée solaire de 24 heures est la mesure de toutes les entreprises urbanistiques* ».⁵⁶ Estas palabras refirman una vez más, la búsqueda por precisar la ley tanto en términos iconográficos a través de la imagen, como conceptuales, a partir del nombrarla. Y, con relación a la « *Charte* », la define en estos términos: « *Schéma occupant le milieu de la grande dalle au pied de la charte* ».⁵⁷

1942, *La maison des homes*

En el capítulo primero de *La Maison des Hommes* (1942), titulado « *L'Heure de construire* », Le Corbusier retoma la imagen de la ley de las 24 horas solares (fig. 21), y la presenta como el principio esencial de las reformas urbanísticas en pos de conseguir la armonía y la alegría en la vida diaria de los

⁵³ LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...* S.V.P., 1938, op. cit., p. 27.

⁵⁴ « Les CIAM (Congrès) Internationaux d'Architecture Moderne, fondés à La Sarraz, en 1928) groupent vingt et un pays en une confrérie ardente de travail. En conclusion des quinze tournées de discussion à Athènes, 1933, une charte fut rédigée. En voici quelques extraits Essentiels; Cette charte implique la réforme fondamentale de tous les usages en tours en urbanisme, usages ayant provoqué sur le monde entier le malheur des villes.

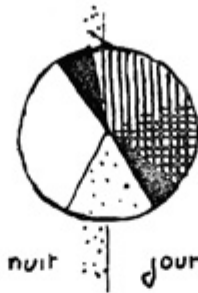
Pour qui cette charte? Pour les élèves des grandes écoles techniques et pour les économistes. Pour le personnel des administrations. Pour les édiles, pour les gouvernements. Cette énumération hiérarchique (à rebours) n'est pas un acte de pessimisme, mais une simple référence à la réalité. » Ibid., p. 30.

⁵⁵ Este esquema es diferente al que presenta en el panel de la exposición, sin embargo representan la misma ley: La journée Solaire de 24 heures.

⁵⁶ LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...* S.V.P., 1938, op. cit., p. 30.

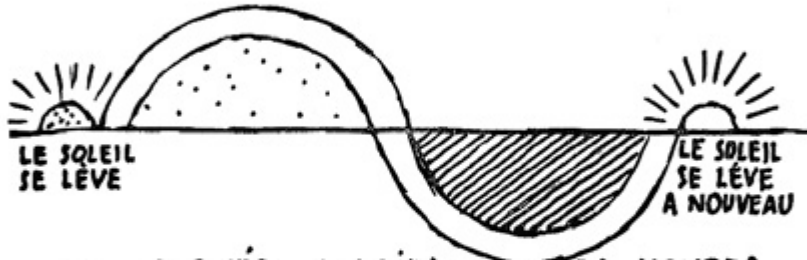
⁵⁷ Ibidem.

La jornada solar de 24 horas es la medida de todas las empresas urbanísticas.



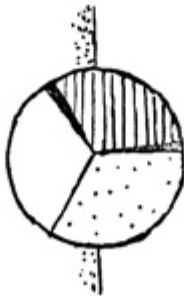
Disco de la jornada solar de hoy. Sector blanco = sueño; sector negro = tiempo dedicado al transporte; sector cortado = el trabajo; sector punteado = esparcimientos (la noche los absorbe).

Y la mitad casi del sector de trabajo está esterilizada, dado que representa el precio del desorden de las ciudades y los campos.



LA JOURNÉE SOLAIRE DE 24 HEURES RYTHME L'ACTIVITÉ DES HOMMES

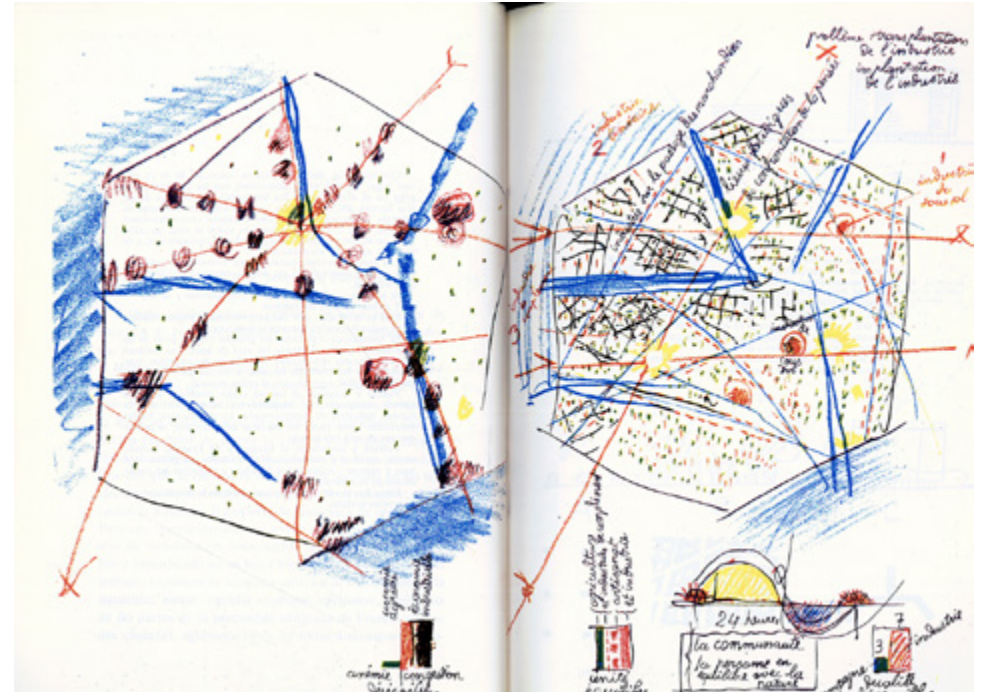
Jornada solar armoniosa como consecuencia de las reformas urbanísticas. Todos los días la vida en un equilibrio placentero.



Según sea respetada o escarnecida, los hombres conocerán la vida dentro de la armonía o la vida sin alegría.

21

21.



22.



23.

21. 1942, *Maison des Hommes*, p. 21.

22. 1942, *Maison des Hommes*, p. 57.

23. 1942, Detalle esquema presentado en *Maison des Hommes*, p. 57.

hombres. Por esta razón, en la primera anotación que aparece en la imagen escribe: « *la journée solaire de 24 heures est la mesure de toutes les entreprises urbanistiques.* »⁵⁸

Frente a esta afirmación realiza el gráfico de un círculo dividido por mitad a partir de una línea diagonal. Sobre la mitad derecha, deja el contenido en blanco y la otra mitad, lo sombrea en negro. Sobre el centro del círculo, traza un eje vertical y escribe abajo, sobre el lado izquierdo del espectador: « *Nuit* » y sobre el derecho « *Jour* ». Este es el gráfico referente al recorrido del sol en 24 horas y la distinción entre el periodo de tiempo de la noche y el del día. A partir de este gráfico identifica las actividades propias de cada tiempo y las escribe sobre el costado derecho del gráfico:

Disque de la journée solaire d'aujourd'hui. Secteur blanc = sommeil ; secteur noir = temps dévolu au transport ; secteur haché = le travail ; secteur pointillé = loisirs (la nuit déjà les absorbes).⁵⁹

Bajo estas anotaciones presenta el principal problema a resolver en las ciudades, en la medida en que en su desorden no ha identificado la importancia fundamental de lo que es inmodificable con relación a la dictadura de las leyes de la naturaleza, y las rutinas del ser humano, con relación a la continuidad de las actividades entre el día y la noche. Por esta razón, Le Corbusier escribe como continuación de la idea anterior: « *Et la moitié presque du secteur travail est stérilisée, car elle représente la rançon du désordre des villes et des campagnes.* »⁶⁰

A este problema responde con el esquema representativo de la *ley de las 24 horas solares*, cada vez más preciso en términos iconográficos; en él, repite la línea horizontal atravesada en tres puntos por el movimiento continuo de dos sinuosas líneas paralelas. El movimiento ascendente inicia con medio sol sobre el horizonte y debajo escribe: « *Le soleil se lève* ». La curva ascendente, desciende sobre el punto central del horizonte y una vez más asciende hasta cruzar el tercer punto en el que se repite una vez más el recorrido, con un nuevo sol naciente sobre el horizonte. Bajo este segundo sol escribe: « *le soleil se lève a nouveau* ». El interior de la sinuosa curva que presenta sobre el horizonte, lo resalta en blanco con unos pocos puntos separados en negro, como representación del tiempo de luz durante el día. El interior de la curva inferior, la presenta

58 LE CORBUSIER y DE PIERREFFU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 15.

59 Ibidem.

60 Ibidem.

con un sombreado de líneas continuas en negro, como representación del tiempo nocturno. Bajo el esquema, precisa el concepto que identifica esta imagen iconográfica con el siguiente título: « *La journée solaire de 24 heures / Rythme l'activité des hommes.* »⁶¹

Debajo de este esquema, dibuja una vez más, el círculo en la parte superior; pero ahora está dividido en tres partes iguales: una blanca, una sombreada con líneas negras y otra con algunos puntos negros sobre fondo blanco. El eje central del círculo está marcado, una vez más, por una línea vertical: del lado izquierdo lo sombrea con puntos negros y el derecho en blanco. En este esquema define la armonía entre las actividades y los tiempos de cada una de ellas, en una jornada de 24 horas y escribe: « *Journée solaire harmonieuse par suite des réformes urbanistiques. La vie, chaque jour, dans un équilibre joyeux.* » Y sobre el otro lado complementa: « *Selon qu'elle sera respectée, les hommes connaîtront la vie dans l'harmonie ou la vie sans joie.* »⁶²

Los años 40 y 50: la imagen iconográfica

A partir de la consolidación de la imagen iconográfica definitiva de la *ley de la journée de 24 heures solaires*, en los dibujos de *La Maison des Hommes* (1942), Le Corbusier la utiliza una y otra vez en sus publicaciones durante los años cuarenta y cincuenta. En algunos casos como portadas de libros o revistas, en otros como inicio de un texto, o como síntesis al final. En 1946, esta imagen concluye su libro *Propos d'urbanisme*,⁶³ en la última página del texto (fig. 25), sobre la página 143. Está ya es la imagen definitiva del signo. En 1947, la utiliza como portada para su libro *U.N. Headquarters*,⁶⁴ dedicado al proyecto para las Naciones Unidas en Nueva York (fig. 26).

En 1948 la retoma y realiza el ejemplo más importante con relación al Poema. Esta es la portada del Número Especial (*Hors série*) sobre Le Corbusier, de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1948 (fig. 27).⁶⁵ En este caso presenta la imagen a color y es la misma que años después, utiliza para la litografía definitiva que inicia el iconostasio del Poema.

La importancia de este ejemplo radica en dos aspectos: el primero, que

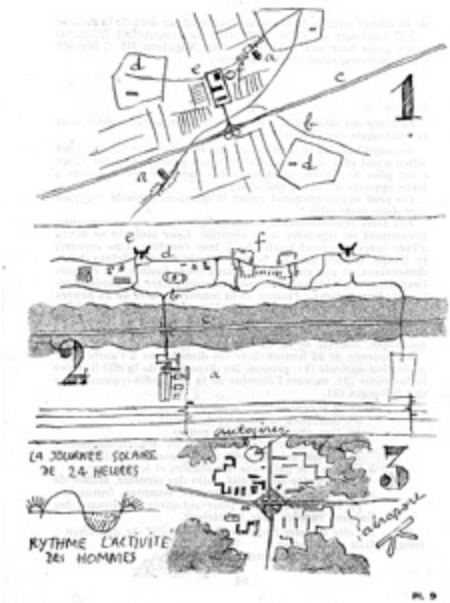
61 Ibidem.

62 Ibidem.

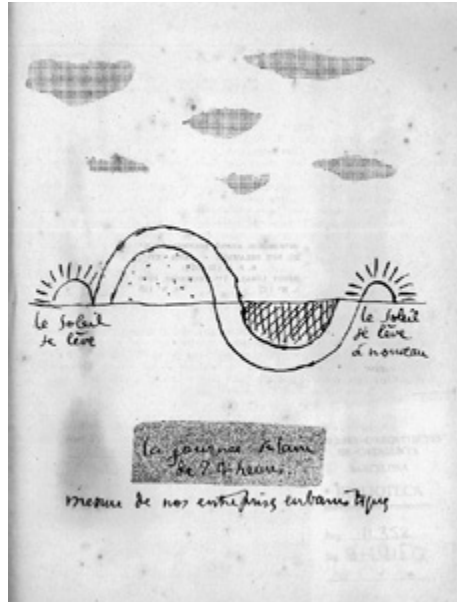
63 LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, 1946, cit.

64 LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, 1947, cit.

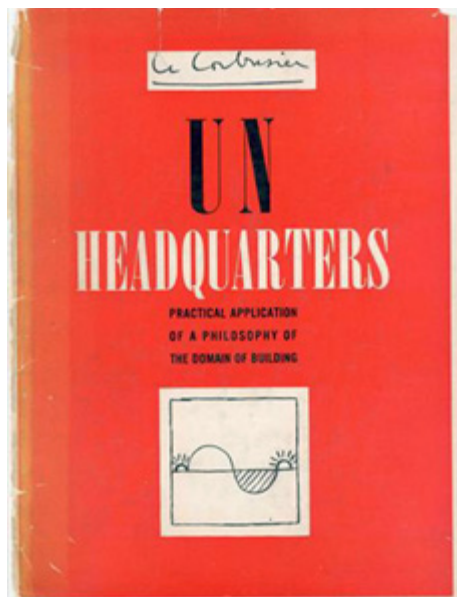
65 LE CORBUSIER, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors Série, Paris 1948, cit.



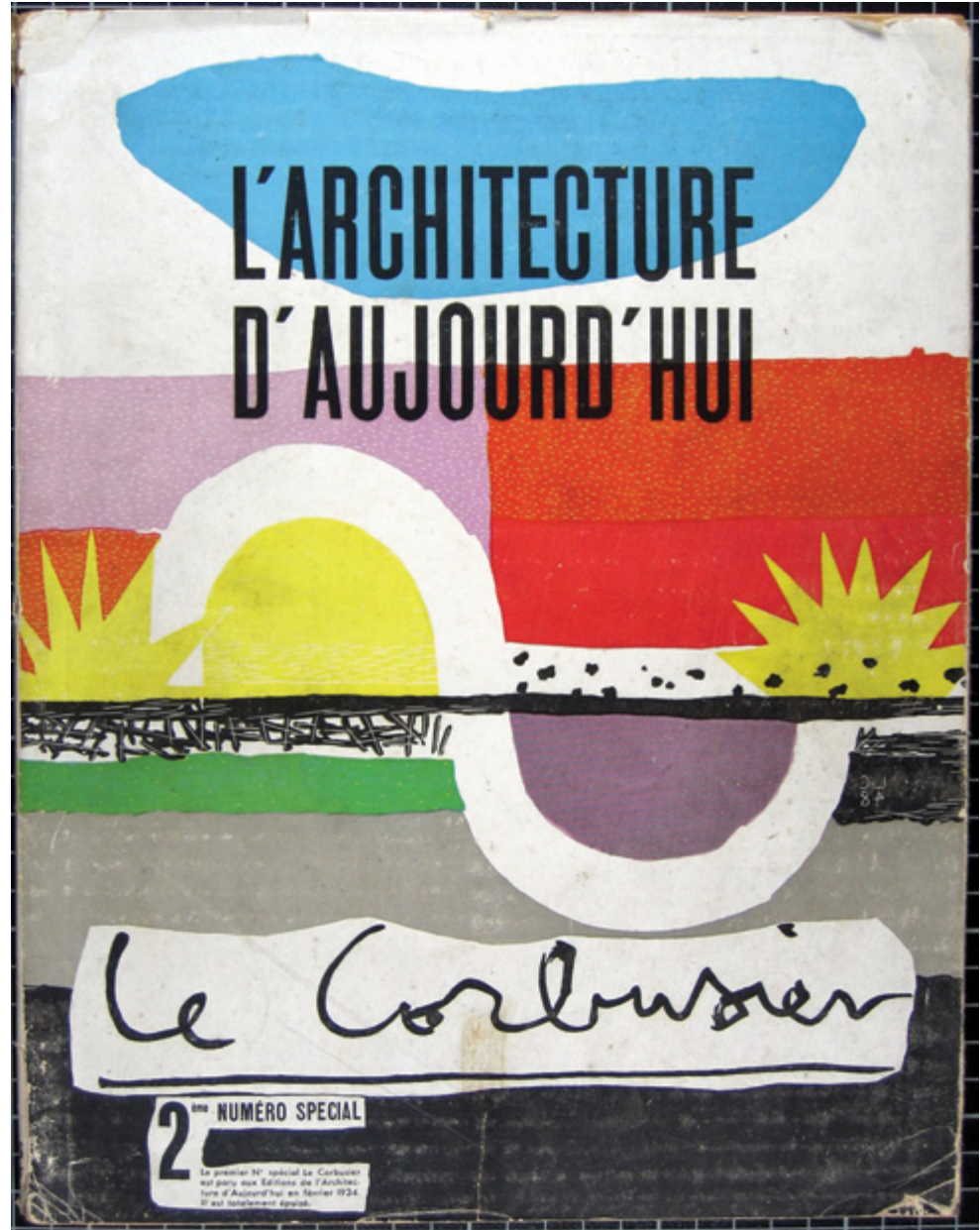
24.



25.



26.



27.

24. 1946, *Propos d'Urbanisme*, plancha 16, p. 62
 25. 1946, *Propos d'Urbanisme*, imagen final, p. 143.
 26. 1947, Carátula *UN Headquarters*
 27. 1948, Portada revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Hors-Série, sobre Le Corbusier

la publicación de esta revista es una síntesis de su obra, principalmente por las ideas que plantea en el artículo « *Unité* », ⁶⁶ y para ello, elige esta imagen como presentación para introducir su obra (una vez más, utiliza este icono como el inicio, al igual que el en el recorrido del Pabellón de 1937 y *Le Poème de l'angle droit* de 1955). El segundo aspecto es que el año en que publica esta revista, es el mismo año en que inicia los dibujos preparatorios para el Poema. Esto demuestra que desde el principio tienen claro que ésta debe ser la imagen introductoria, el inicio del recorrido, como se puede ver tanto en el primer esquema de la tabla gráfica para el iconostasio (figs. 2-3), como en el definitivo (fig. 4) ⁶⁷.

Entre 1950 y 1955, publica el esquema de la *ley de la jornada de las 24 horas solares* en dos libros fundamentales: el primero es la *Unité d'habitation de Marseille* ⁶⁸ (1950); un libro sobre el proyecto de la *Unité d'habitation de Marseille*, construida paralelamente a la realización del Poema y el segundo, *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef* ⁶⁹ (1955); un libro en el que presenta una síntesis de su obra en varios aspectos: primero, con la presentación de los proyectos síntesis más representativos después de la Segunda Guerra Mundial. En segundo lugar introduce sus ideas sobre el urbanismo, las cuales denomina como “herramientas de trabajo”, dentro de las que se encuentran el *Modulor* o la *Grilla CIAM*; en tercer lugar habla también de su obra plástica y la poética, y en esta parte presenta *Le Poème de l'angle droit*, con el mismo texto que publica en el vol. 5 de la *Œuvre complète*. El libro finaliza con un capítulo titulado « *L'urbanisme est une clef* », en el cual presenta el esquema de la ley de la jornada de las 24 horas solares (fig. 33). ⁷⁰

1950 *L'Unité d'habitation de Marseille*

En las páginas 10 y 11 del capítulo dos del libro *L'Unité d'habitation de Marseille* (1950), titulado « *Prenons de la hauteur* », Le Corbusier presenta dos páginas contiguas, compuestas por imágenes y texto (figs. 28-29). Sobre la página 10 se encuentra un subcapítulo titulado « *Le Thème* » acompañado por dos imágenes: una, ubicada en la esquina superior izquierda de la página, extraída de *La Maison des hommes* (1942), en la que muestra el ejemplo de la absurda acomodación de diez personas en un apartamento de 33 metros cuadrados, en el que hay tres camas y en cada una, duermen entre tres y cuatro personas.

66 LE CORBUSIER, « *Unité* », 1948, cit.

67 Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 17 y 155.

68 LE CORBUSIER, « *Unité* », 1948, cit.

69 LE CORBUSIER, *Architecture du bonheur: L'urbanisme est une clef*, 1955, cit.

70 Ver: LE CORBUSIER, « *L'urbanisme est une clef* », dans *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*, 1955, cit.

El espacio está articulado por tres habitaciones: en dos, están las camas para dormir y el tercero para actividades comunes, como comer, cocinar y estar. El apartamento no tiene ventanas, por tanto no hay relación con el exterior, ni luz natural, ni ventilación. A este problema responde con una segunda imagen: el esquema iconográfico de la *ley de la jornada de las 24 horas solares*, extraído del libro *Propos d'Urbanisme* (1947). En este capítulo define la relación de las cuatro funciones del urbanismo en relación con las actividades y el mandato de las 24 horas solares.

On ne s'occupera ici que de l'habitation, l'objet poursuivi étant de rédiger bientôt « UNE CHARTE DE L'HABITAT FRANÇAIS ».

Il faut toutefois des QUATRE FONCTIONS de l'urbanisme qui sont HABITER, TRAVAILLER, CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT, CIRCULER, fonctions solidaires se déroulant au long des 24 heures solaires quotidiennes. Ce recommencent éternel des 24 heures solaires, avec ses alternances d'action et de repos, de veille et de sommeil, rythme la vie sur notre planète depuis toujours. Valeurs cosmiques qu'aucun progrès ne saurait évincer. Portant c'est le progrès qui a faussé aujourd'hui cette clé de nos esprits : la journée solaire de 24 heures ne s'écoule plus dans l'harmonie. Si la journée solaire de 24 heures implique le désordre et le déséquilibre, notre vie entière sera en déséquilibre et en désordre ; la société également. Et le malheur pèsera sur les hommes avec toutes ses menaces et ses méfaits. Il est donc indispensable de rechercher à l'intérieur des 24 heures solaires l'harmonisation des fonctions nécessaires et suffisantes pour que la vie se déroule complètement, sans déficience.

Le fait d'imposer à nos recherches la mesure des 24 heures solaires démarche décisive porteuse de conclusions. ⁷¹

En el siguiente subcapítulo, al que titula directamente « *Les 24 heures solaires* », desarrolla la relación entre las actividades propias de la vivienda con relación a las 24 horas solares. Presenta como problema inicial, el desequilibrio en términos del desarrollo de la vivienda, causado por la invención de la luz artificial, versus la esencia de las reacciones físicas y las actividades humanas con relación a la presencia de la luz natural y la oscuridad.

Il s'agit d'un découpage harmonieux des 24 heures quotidiennes, faites de veille et de sommeil.

Dès que le soleil se lève, les hommes se prennent à agir, envisageant ce qu'ils auront à faire ; dès que règne l'obscurité, ils s'endorment. Pendant des millénaires cette alternance fut réglée par l'exclusif jeu solaire, avec toute son infinie variété, entre équinoxes et solstices ; puis un jour on inventa la lampe à huile, la

71 LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, op. cit., pp. 10-11.



Fig. 11 - Extrait de "La Mère des Hommes".
colonne (elles et campagne), non, mais
là est la question. Fig. 11.

CHATEAU PERRON

LE THÈME

On ne s'occupe ici que de l'habitation, l'objet principal dans ce thème étant d'être orienté vers le sud-est de l'axe principal.

Il faut maintenant chercher un principe indépendant l'ensemble des quatre directions de l'habitation qui sont MARCHÉ, TRAVAIL, CULTURE LE CORPS ET L'ESPRIT, CERCLES, fonctions sociales se déroulant au long des 24 heures solaires quotidiennes. Ce mouvement est rythmé des 24 heures solaires, avec ses alternances d'action et de repos, de veille et de sommeil, rythme la vie sur une planète depuis toujours. Valeurs connues qu'aucun progrès ne saurait ébranler. Pourtant c'est le progrès qui a fait naître tout

L'Urbanisme est né d'une unité, de l'Unité sociale. C'est une participation de groupe, d'hommes venus de disciplines diverses : poètes, inventeurs, humanistes, économistes. Telle est l'essence collective. On pourrait appeler cette unité l'axe de l'habitation. Mais c'est alors une dimension subjective. En elle, elle dépasse la capacité d'un homme.

Quand il y a une, il faut penser de la hauteur et chercher le point de vue qui permette de considérer l'ensemble du problème. Il faut alors un idéal architectural à dépasser la majorité au lieu de laquelle apparaît le but à atteindre. Les moyens d'y arriver viennent après.

Aujourd'hui, il y a présence de légis. Leur construction est d'un prix excessif. Les villes sont capotées dans des cages qui aggraver chaque jour leur situation et celle de citoyens. Preuve de la hauteur pour débiter le problème urbain.

Dans la mesure le tout peut, le soleil, commande la hauteur et le nord de l'habitation, faisant des montagnes de rochers ou des structures de vase.

Tout est dans la valeur, l'habitation et l'originalité de la culture. En matière d'habitation humaine et sage, le soleil commande.

Aujourd'hui, il y a présence de légis. Leur construction est d'un prix excessif. Les villes sont capotées dans des cages qui aggraver chaque jour leur situation et celle de citoyens. Preuve de la hauteur pour débiter le problème urbain.

Dans la mesure le tout peut, le soleil, commande la hauteur et le nord de l'habitation, faisant des montagnes de rochers ou des structures de vase.

Tout est dans la valeur, l'habitation et l'originalité de la culture. En matière d'habitation humaine et sage, le soleil commande.



Fig. 12 - Extrait de "Propos d'Urbanisme".



Fig. 13 - Un des 24 plans types de l'Unité.

LES 24 HEURES SOLAIRES

Il s'agit d'un découpage horaire des 24 heures quotidiennes, faites de veille et de sommeil. Dès que le soleil se lève, les hommes se mettent à agir, travaillant ou qu'ils soient à faire; dès que s'agit l'habitation, de l'habitation. Produire des milieux comme alternative fait signe par l'habitat (ou milieu, avec toute son infinie variété, avec ses dérivées et solutions) puis un jour on inverse la lampe à huile, la lampe à pétrole, la lampe à gaz, l'électricité, et dans une corbeille d'une victoire locale, la tradition urbaine se fait double d'une nouvelle invention, celle de la lumière artificielle. Et ceci ne fait pas sans particularité fondamentale aux usages, provoquant un abaissement qui est l'acte d'être humain.

Restent attachés à la tâche qui nous est impartie: Clarté de l'habitat, sans se faire que signifie ici l'habitation des hommes divers au travail et celle absolue par les moyens de transport combinant au lieu de

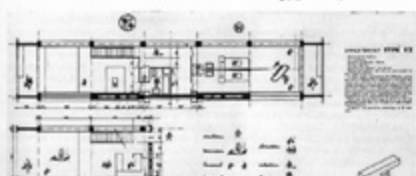


Fig. 14 - Un des 24 plans types de l'Unité.

28.

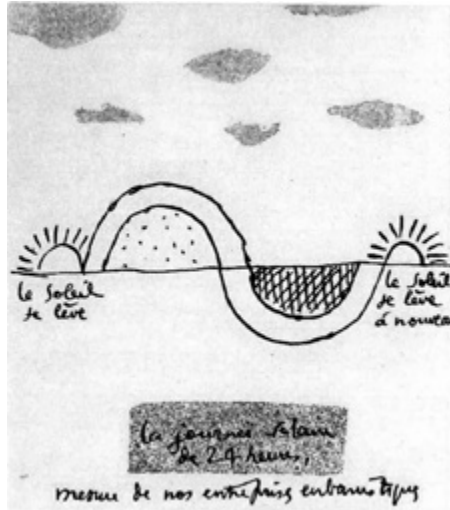
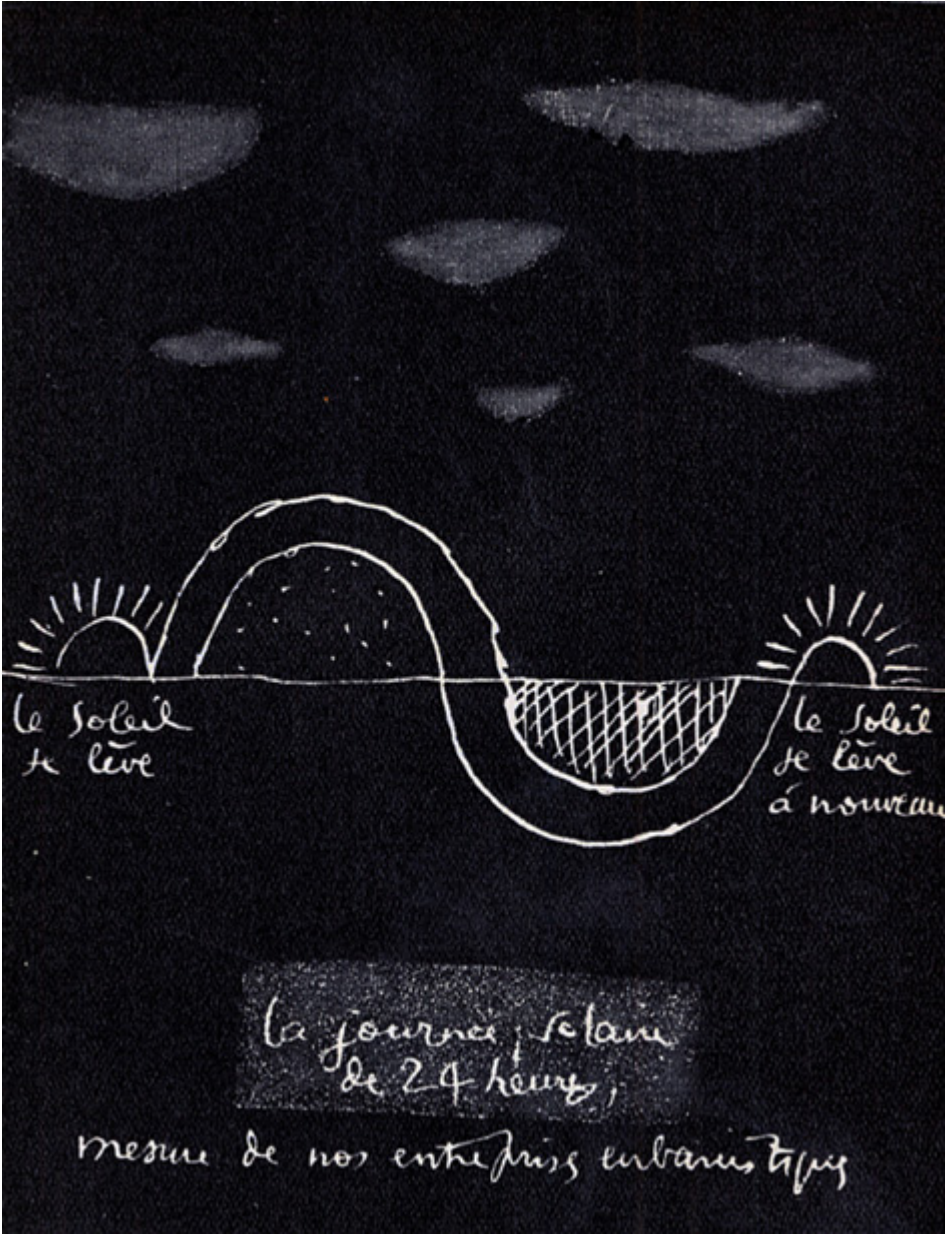


Fig. 13 - Extrait de "Propos d'Urbanisme".

29.



30.

- 28. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, pp. 10-11.
- 29. 1950, Detalle esquema presentado en L'Unité d'habitation de Marseille, p. 10.
- 30. 1951, esquema en negativo de ley de la jornada de las 24 horas.

bougie, la lampe à pétrole, le gaz, l'électricité, et dans une courbe d'une violence inouïe, la tradition millénaire solaire fut doublée d'une nouvelle institution, celle de la lumière artificielle. Et ceci ne fut pas sans perturber profondément nos usages, provoquant un déséquilibre qui est loin d'être surmonté.⁷²

Con relación a este problema de las actividad y las formas arquitectónicas, y de los planteamientos urbanísticos como respuesta, en 1955, en el capítulo final de su libro *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*,⁷³ titulado « *L'urbanisme est une clef* » reafirma que el ritmo fundamental de la vida de los hombres, está definido por la alternancia cotidiana entre el día y la noche, la cual está marcada por las 24 hora solares:

Les moments de la journée mis bout à bout, constituent les 24 heures solaires, événement fondamental qui rythme la vie des hommes –alternance quotidienne de nuit et jour. La vie est implacablement quotidienne. Entre deux levers de soleil se déroulent les noueurs ou les malheurs de la vie.

On peut énoncer les conditions nécessaires ou suffisantes du logis, capables d'assurer le bonheur quotidien - ce terme optimiste arrêtant ses effets au seuil du « Destin » qui commande en définitive, implacablement. Ces conditions sont satisfaites (ou non) par le dispositif intérieur du logis et par le dispositif extérieur au logis.⁷⁴

Les unes et les autres ont à résoudre des programmes dont la réaction est de nature psycho-physique. Je résume ces programmes sous la formule brève: AIR-SON-LUMIÈRE. Ce sont trois éléments qui réagissent totalement sur le psychique et le physique. Ce sont des facteurs anthropocentriques par excellence. L'affirmer c'est reconnaître la possibilité de solutions de la nature des constantes, faisant appel, par conséquent, à des expériences multipliées et pouvant conduire à une normalisation de ces solutions.⁷⁵

El este capítulo presenta un subcapítulo titulado « *Zones sous développées* », ⁷⁶ el cual está dividido en tres partes: 1. *L'urbanisme est une clef* ; 2. *Sous-développement, sur développement la pénurie et l'excessif* ; y 3. *Rappel de quelques notions fondamentales*.⁷⁷ En esta tercera parte, plantea un listado

72 Ibid., p. 11.

73 LE CORBUSIER, *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*, 1955, cit..

74 Ibid., capítulo « *L'urbanisme est une clef* ».

75 Ibidem.

76 Ibidem.

77 Los puntos que hacen parte de este listado son: a. L'home urbanisé; b. Les 24 heures solaires; c. Dispositif interne. Architecture; d. Les raisons et moyens de circulation; e. Les secteurs; f. Les trois établissements humains. Ver: Ibid., capítulo « *L'urbanisme est une clef* ».

de las nociones fundamentales y las desarrolla una a una, puntualizando las ideas que las fundamentan. En el primer punto de la lista que es « *L'homme urbanisé* », acompaña la argumentación con algunos esquemas gráficos que reafirman las ideas. En el segundo punto de la lista, presenta « *Les 24 heures solaires* » e igualmente lo acompaña con un esquema gráfico y un texto con nueve puntos que argumentan la idea.

Con una imagen en negativo (fig. 33), con fondo negro y líneas blancas, sintetiza y presenta un vez más la imagen icónica de la ley de *las 24 horas del día*. Bajo la frase manuscrita de « *les 24 heures solaires* », Le Corbusier presenta, con un simple trazo blanco, una vez más el esquema gráfico de la línea de horizonte, la continuidad de la curva ascendente y descendente que cruza la línea de horizonte en tres puntos, y los dos soles sobre el horizonte; sobre el primero éste escribe: « *un soleil se levé* » y sobre el segundo: « *un soleil se levé à nouveau.* »⁷⁸ Bajo el esquema anota:

Si la totalité des conditions nécessaires et suffisantes n'est pas acquise, il y a déséquilibre, insuffisance –malheur chaque jour et ...toute la vie !⁷⁹

1947 Una pintura: *Tête de femme*

Para terminar la construcción de la genealogía de esta imagen iconográfica, en 1947, una pintura consolida una visión paralela del esquema gráfico de la ley de *la jornada de las 24 horas solares*, visto desde otro contexto, desde la pintura; esto reafirma que los problemas concernientes a la arquitectura y al urbanismo, una vez más los estudia desde los distintos oficios y es en la pintura, donde encuentra ese espacio gráfico de análisis. La pintura está titulada *Tête de femme* (fig. 31).⁸⁰ Un título que no plantea ninguna relación directa con la ley de las 24 horas, ni con el recorrido del sol; sin embargo es, en su estructura compositiva y el periodo en el que la realiza, donde se define el punto de encuentro.

Sobre un fondo plasmado con distintas tonalidades de azules, las cuales oscilan entre azules claros y violetas, Le Corbusier traza dos ejes perpendiculares, dividiendo la imagen en cuatro cuadrantes. El cruce de los ejes está

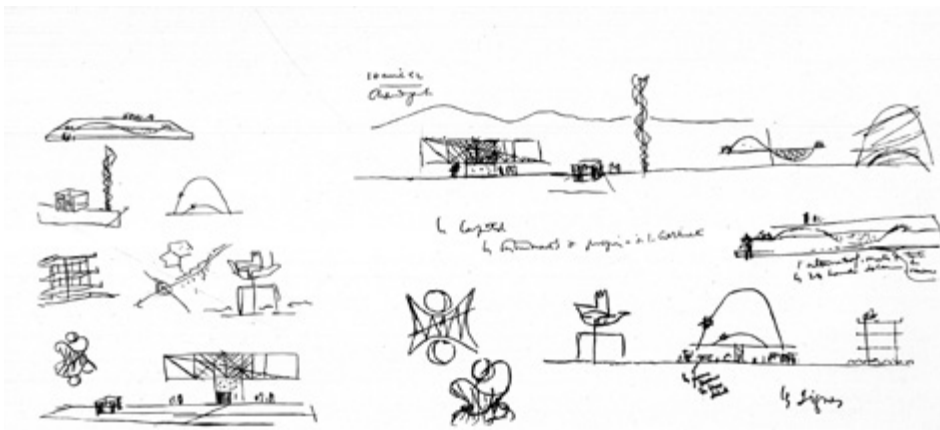
78 Ibid., apartado « b. Les 24 heures solaires » en el capítulo « *L'urbanisme est une clef* », subcapítulo « *Zones sous développées : situation temporaire* ».

79 Ibid., apartado « b. Les 24 heures solaires » en el capítulo « *L'urbanisme est une clef* », subcapítulo « *Zones sous développées : situation temporaire* ».

80 FLC 454



31.

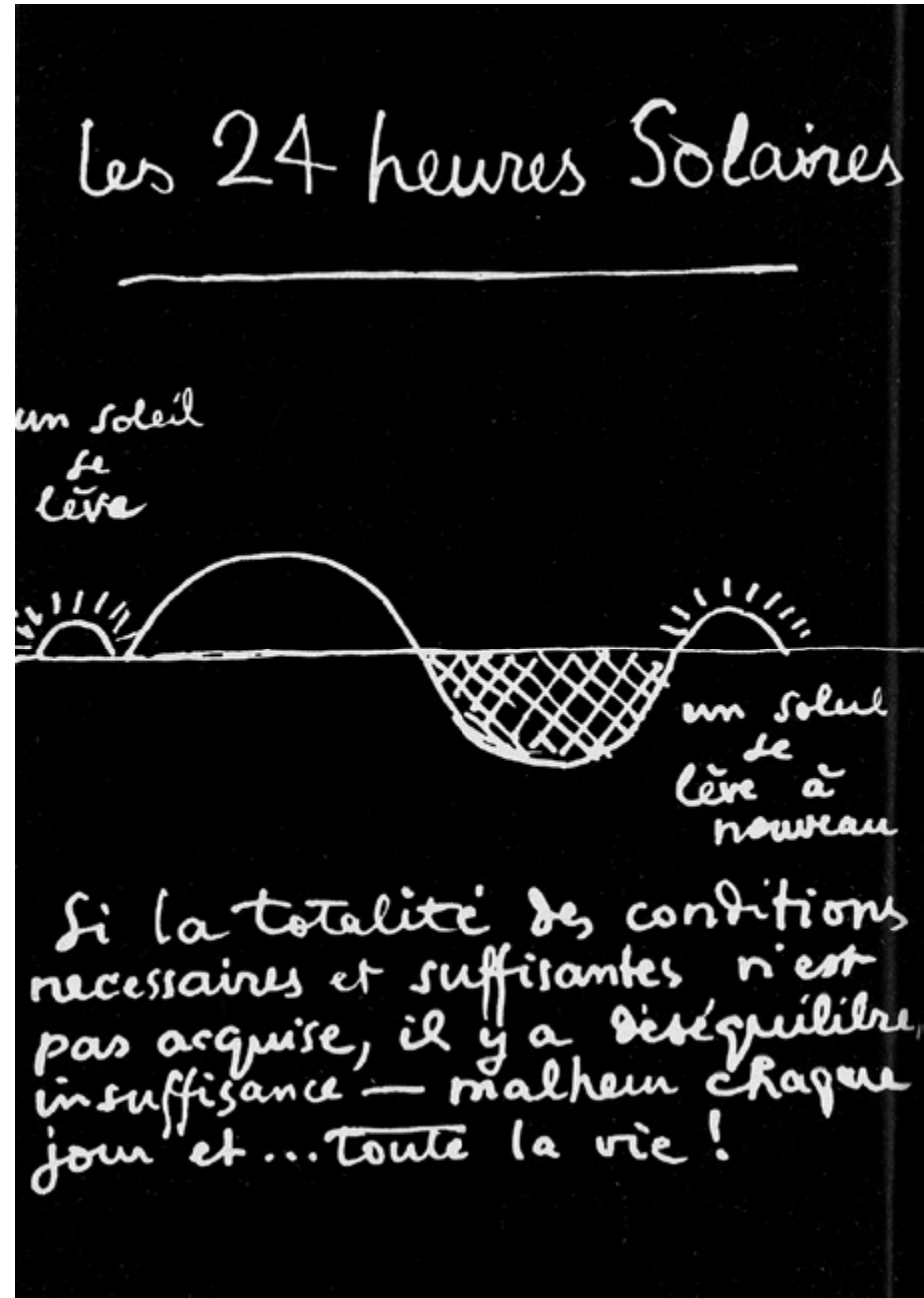


32.

31. 1947, *Tête de femme* (FLC 454)

32. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

33. 1950, *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*, capítulo « L'urbanisme est une clef ».



33.

desplazado del centro de la imagen, por lo cual, los dos cuadrantes ubicados sobre el lado izquierdo, son de menor tamaño que los del lado derecho. El eje horizontal también está desplazado del centro, por esto los dos cuadrantes inferiores son de menor tamaño que el del lado correspondiente del área superior. Dos sinuosas líneas, una en color rojo y otra que le sigue en color negro, casi pegadas, inician un movimiento ascendente desde el borde inferior izquierdo del cuadro, hasta entrecruzar la línea de horizonte y luego vuelve a bajar, hasta entrecruzar la línea de horizonte una vez más, en un movimiento descendente. El movimiento oscilante y ondulado recuerda el mismo planteado en el esquema iconográfico de la ley de las 24 horas.

La diferencia es que en esta pintura, el movimiento no lo realiza el sol. En el cuadrante superior derecho, compone con los ejes perpendiculares ya trazados, una especie de ventana. En ella enmarca un rostro en tonos azules en la parte superior donde le llega la luz, y rojos en la inferior, en el lado que se encuentra en sombra. La cara con rasgos femeninos, se encuentra recostada sobre un montículo horizontal en tonos amarillos y verdes. La sinuosa línea roja, en su recorrido, parece transformarse en una flor que termina su recorrido en la cabeza de la figura que se encuentra enmarcada por la ventana.

En términos compositivos la pintura presenta dos ejes perpendiculares (horizontal y vertical), los cuales estructuran y organizan la composición: dos líneas ondulantes que al momento de entrecruzar los ejes, se transforman en un elemento de la naturaleza: una figura femenina que presenta su rostro con el contraste entre luz y sombra. Al observar esta imagen, es posible reconocer que utiliza la misma estructura compositiva de la imagen iconográfica de la ley de las 24 horas, pero utilizada en el estudio de un tema paralelo, el cual tiene puntos de encuentro con el signo, en algunos de los elementos y los temas con los que compone la pintura

Naïma y Jean-Pierre Jornod, en su descripción de la obra, la relacionan directamente con la imagen iconográfica de la *journée solaire de 24 heures*. Esta relación la encuentran por un lado, en el movimiento ondulante de la planta que sube y baja, entrecruzando varias veces una línea de horizonte y en segundo lugar, por el sentido de la representación: « *Cette composition peut ainsi symboliser le déroulement de la vie des hommes le système cosmique* ». ⁸¹

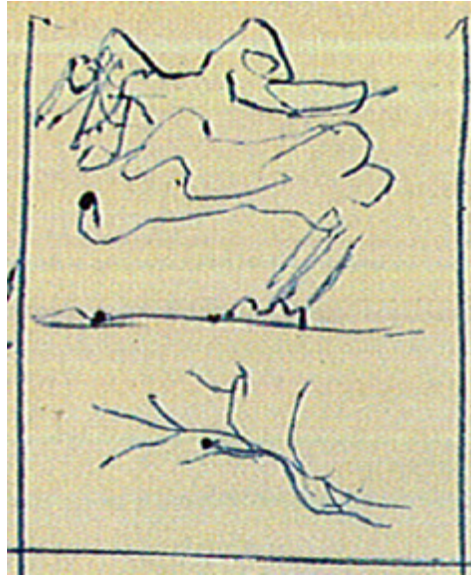
Las siguientes son las palabras con las que se refieren a esta relación:

Le dessin ondoyant et caressant concédé par l'artiste donne à ce buste

81 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 817.

de femme, tête appuyée sur une main, l'aspect d'une plante grimpante dont la fleur figure la tête. Bien que la pâte soit consistante et la touche insuffisante par endroits, la grande simplicité linéaire et l'harmonie colorée chargent cette petite peinture particulière d'une intensité poétique. La ligne sinusoïdale traversant ce tableau rappelle étrangement la représentation par Le Corbusier de la journée solaire de 24 heures. ⁸²

82 Ibid., p. 817.



34.



35.



36.

34. Segunda imagen -primera fila, Carnet Nivola I, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

35. Segunda imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

36. Maqueta definitiva para la litografía A2-Milleu de *Le Poème de l'angle droit*, p. 25

5.1.2 A2-Segunda imagen: La ley de los ciclos del agua

5.1.2.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953⁸³

Dos figuras femeninas entrelazadas horizontalmente, se sobreponen a tres franjas horizontales como trasfondo de la imagen (fig. 36). En el centro del recuadro, una línea negra de horizonte, divide la imagen en dos partes iguales; en la parte inferior, un elemento ramificado cruza el área diagonalmente, de derecha izquierda. Para identificar en detalle los elementos que componen esta imagen, se hará una lectura del fondo, en primera instancia, y luego, de los elementos que la componen.

El fondo

Franja superior: Está franja está definida por un tono oscuro casi negro. Sobre ella, se sobreponen dos manchas horizontales en forma de amebas flotantes, como referencias a las nubes sobre el cielo; la más pequeña, ubicada en el área superior izquierda, es de un tono violeta intenso y la otra, la cual abarca casi la totalidad del espacio de izquierda a derecha, tiene en tono azul oscuro.

Franja intermedia: Ubicada en el centro de la imagen, está precisada por un intenso azul más claro y la línea de horizonte que la divide en dos partes: la superior, representa el área del cielo y la inferior, la tierra. En el trasfondo de la línea negra de horizonte, un área blanca la resalta sobre el intenso azul del fondo. Un pequeño montículo aparece sobre el costado izquierdo del espectador, como referencia a un trozo de tierra sobre la lejanía.

Franja inferior: Está definida por el mismo tono oscuro de la superior. Sobre esta franja se sobrepone una figura ramificada en un tono violeta, la cual establece un recorrido diagonal, como si se tratase del trazado de un río sobre la tierra. Este abarca desde la esquina inferior derecha de la imagen, hasta lle-

gar, casi a la esquina superior izquierda de esta franja inferior.

Los elementos

Son varios los elementos que componen y dan sentido a esta imagen, relacionados con las tres franjas del fondo de la imagen:

Sobre el área superior, dos figuras femeninas suspendidas sobre el cielo y entrelazadas horizontalmente, se contorsionan en dos posiciones diferentes; la superior, resaltada en un tono rojo intenso, contorsiona su cuerpo en arco, con el frente de su cuerpo hacia arriba. Ella intenta extender sus brazos y deja caer su cabeza hacia atrás. La figura inferior, está resaltada en el mismo tono azul intenso del fondo. Ella contrae su cuerpo en posición fetal, opuesta a la figura superior. El frente de su cuerpo mira hacia abajo, paralelo a la línea de horizonte. Sus cabezas se ligan a través de una mancha de color amarillo, como única referencia a este color en toda la imagen.

Dos figuras y dos colores opuestos constituyen la composición de esta imagen; dos movimientos: abierto y cerrado; dos posiciones y dos direcciones: arriba y abajo, contracción y expansión.

En el centro y en el área inferior de la imagen, presenta la referencia a un paisaje que evidencia los diferentes recorridos del agua. En la parte inferior, representa los recorridos del agua sobre la tierra a través de la manifestación de un río y sus ramificaciones naturales. En segundo plano, una franja horizontal en azul intenso, representa el mar o un lago que culmina visualmente en la línea de horizonte. Sobre ella aparece un montículo en color rojo sobre el costado izquierdo, como manifestación de un paisaje terrestre. Sobre el costado derecho, un elemento liga las partes y establece el sentido del recorrido, como manifestación de ciclos continuos: la referencia a una lluvia torrencial es expresada a partir de una serie de trazos diagonales que caen de la cadera y las piernas de la figura femenina inferior, que se encuentra suspendida en el cielo.

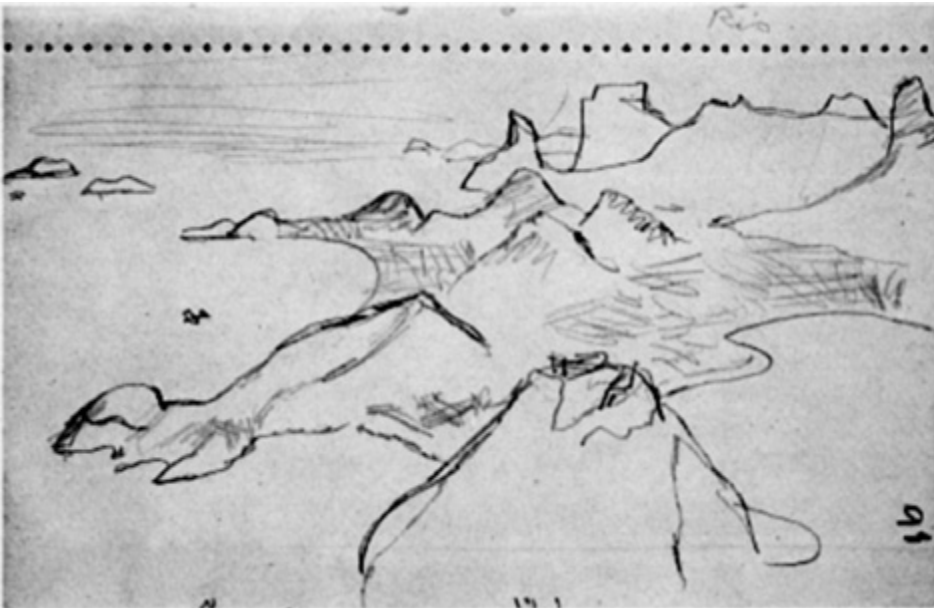
Esta imagen corresponde a la presencia del agua en sus diferentes manifestaciones: ríos, lagos, mar, nubes lluvia. Son las manifestaciones del agua, en el cielo y en la tierra, la masa; es lo pesado y lo ligero; movimiento horizontal y vertical. Es el equilibrio entre opuestos, regidos por inalterables ciclos que establecen un orden en la condensación y caída del agua, como la sucesión del día a la noche. Es un movimiento definido, no a partir de vectores de desplazamiento, sino por relaciones de fuerza que desencadenan procesos continuos.

Como dice en el texto de *Milieu A2* del Poema:

⁸³ Maqueta definitiva para la litografía A2-Milieu del *Le Poème de l'angle droit*, p. 25. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



37.



38.

37. 1929, Carnet B4 Amerique Sud, fig. 255.
320 38. 1929, Carnet B4 Amerique Sud, fig. 280.

Le niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
à la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeur. ∞ Et
l'horizontale limite la
contenance liquide.
Rais solaires brume triturée
condensation nuées nuages
poids variables l'un s'élève et
l'autre s'enfonce glissant
l'un sur l'autre frottés l'un
contre l'autre poussés
verticalement horizontalement.
∞ La Mobilité est emparée
de l'amorphe

Et de l'Équateur bouillotte
planétaire les nuées envolées
puis parties groupées
enrégimentées dressés
rencontrées se sont heurtées ...
L'orage éclate.

Elles ont crevé l'eau
est tombée elle ruisselle
se rassemble s'écoule
s'étale⁸⁴

5.1.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Entre 1928 y 1930, Le Corbusier vive un impactante encuentro con la naturaleza en algunos de los viajes que realiza durante este periodo, en los cuales visita Sur América, el norte de África y España (figs. 37-38).⁸⁵ Desde ese momento, este encuentro se ve reflejado en un cambio en los temas de su pintura

84 Texto de *Milieu A2* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 19-24.

85 Sobre las experiencias de sus viajes ver: LE CORBUSIER, *Une Maison un Palais*, 1928, cit. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, cit. Ver también sus carnets de viaje.

y en sus reflexiones sobre la idea de lo que verdaderamente es la geografía, el territorio y la naturaleza en general. Así mismo identifica, la directa incidencia de estos elementos en la vida y las actividades del hombre y en la afectación de su forma de habitar la tierra. Esta es una época de observación, en la que poco a poco lleva a consolidar sus experiencias de vida en la reflexión y formulación de leyes universales con las cuales cuantificar las constantes de la naturaleza para trabajar con ellas.

En la primera parte de su libro *Une Maison un Palais* publicado en 1928, plantea importantes reflexiones sobre el significado del espectáculo de la naturaleza y la relación de concordancia con el trabajo del hombre. Como dice el propio Le Corbusier, la naturaleza se manifiesta, se hace explícita y está en el hombre comprenderla para precisar sus funciones en pos de conjugar las actividades, el trabajo con lo que la naturaleza brinda:

Alors en des moments heureux de la route, des synthèses éblouissantes apparaissent, salissant nos cœurs et nos esprits. Dans un concert émouvant, le fait nature explicite et le fait homme précis en fonction explicites chantent tous ensemble la même loi. Conjuguant dans son travail les puissances et les résistances de la nature, l'homme a mis sa propre création en parfait harmonie avec elle.

La perception d'une telle harmonie fait les heures ineffables de la vie.
Est-il plus grande richesse que de telles joies? ⁸⁶

Las reflexiones sobre la idea que compete a la imagen de este recuadro del Poema, están más relacionadas con los textos de Le Corbusier, que con una imagen iconográfica específica y representativa. Sin embargo, en algunos de los dibujos que acompañan sus reflexiones en libros como *Précisions* (1930)⁸⁷, *La Ville Radieuse* (1935)⁸⁸ o *Aircraft* (1935)⁸⁹, es posible reconocer la intención gráfica y conceptual que elige para este segundo recuadro del iconostasio del Poema y algunos de los elementos que componen la imagen iconográfica.

Construcción del concepto

1930, *Précisions*.

Entre 1928 y 1929, Le Corbusier presencia el impacto directo con rela-

86 LE CORBUSIER, *Une Maison un Palais*, 1928, op. cit., pp. 26-27.

87 LE CORBUSIER, *Aircraft*, 1935, cit.

88 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, cit.

89 LE CORBUSIER, *Aircraft*, 1935, cit.

ción al significado de la geografía y los espectáculos de la naturaleza implícitos en ella, durante sus viajes por Sur América. La vista a vuelo de pájaro desde el avión, le permite comprender la magnificencia de la totalidad del territorio y la relación de los elementos que brinda la naturaleza con los trazados de las ciudades y las poblaciones distribuidas sobre él.

Du haut de l'avion Latécoère, de 1.200 mètres d'altitude, j'ai vu des villes de colonisation, des villages rectilignes ou des fermes tracées en damier, et encore des postes avancés. (...) La plaine tout autour. ⁹⁰

En este viaje experimenta el mar, las playas, el cielo, el horizonte, los ríos, la llanura, el atardecer como dice en sus propias palabras:

De l'avion j'ai vu des spectacles qu'on pourrait appeler cosmiques. Quelle invitation à la méditation, quel rappel des vérités fondamentales de notre terre! ⁹¹

En la primera parte del libro, titulada « *Avertissement* », lo presenta como una recopilación de diez conferencias sobre arquitectura y urbanismo pronunciadas en 1929, en Buenos Aires y junto con ellas, un texto adicional al inicio, al que titula « *Prologue Américain* ». Este texto lo escribe el 10 de diciembre de 1929, durante el viaje, a bordo del Lutéita, mar adentro de Bahía.⁹² En el « *Avertissement* » precisa que este Prólogo no tiene nada que ver con la arquitectura americana, sin embargo que expresa el estado de ánimo que experimenta un arquitecto en América.⁹³ El estado de ánimo es el punto crucial de inflexión entre el impacto de lo nuevo, en torno al encuentro con la magnificencia y la realidad de la naturaleza, y la afectación directa que esta experiencia poética puede producir como lección, en torno a las reflexiones sobre la ciudad, la arquitectura y las actividades humanas.

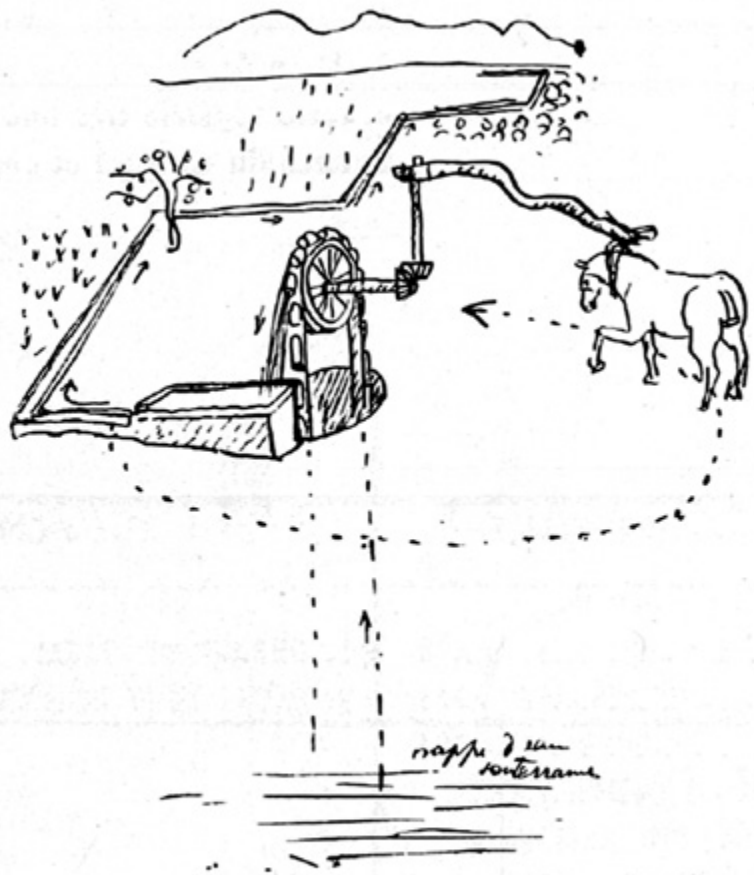
En el « *Prologue Américain* » presenta varios temas que van, desde el encuentro con el territorio, el paisaje a partir de la visión a vuelo de pájaro desde el avión, hasta el análisis de la cultura y la identificación de los patrones, en las formas de vida y el comportamiento humano. A esto se unen consideraciones sobre la casa, el trabajo y la relación de las ciudades con su entorno, en cada uno de los lugares visitados. El Prólogo lo culmina con reflexiones propias sobre los temas presentados y otros adicionales, como abrebocha para presentar las

90 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., p. 3.

91 Ibid., 4.

92 Ibid., p.1.

93 Ibídem.



« Noria » espagnole,
méthode millénaire
d'irrigation.

39.

diez conferencias puntuales.

Con relación a lo que compete con la imagen de la segunda casilla del iconostasio del Poema, no hay un dibujo específico como referencia directa, para iniciar la construcción de la genealogía de la imagen como tal, en el libro de *Précisions* (1930); sin embargo, Le Corbusier realiza una descripción poética y detallada, con respecto a los temas del *agua* presentes en la imagen del Poema. En estas descripciones presenta las primeras reflexiones sobre la importancia de la identificación y consolidación de la *ley de los ciclos del agua*, y su directa implicación en torno a la vida del hombre, a la construcción de las ciudades y como fuente fundamental de trabajo y alimentación.

Le Corbusier relata algunas de las muchas cosas que es posible comprender desde el avión, sobre los temas que se generan sobre la superficie terrestre. Uno de ellos está relacionado con los estados del agua, sus incesantes transformaciones, sus diferentes formas de manifestarse y cómo estos procesos afectan el paisaje, los estados de ánimo y las actividades:

La terre est semblable à un œuf poché, elle est une masse liquide sphérique d'une enveloppe ridée. La Cordillère des Andes ou l'Himalaya ne sont autres que des rides ; certains plis de rides se sont cassés, et voilà la raison de ces profils de roches audacieuses qui nous donnent la notion du sublime ! Comme l'œuf poché, la Terre est saturée d'eau ne surface, elle est en constante fonction d'évaporation et de condensation. Voyez, de l'avion, se former sur les plaines d'Uruguay les nuages qui attristeront les logis, ou qui feront la récolte abondante ou qui pourriront la vigne ; ou cette rencontre de nues qui donne l'éclair et le tonnerre, craints comme des dieux. A cette heure de pointe extrême, juste avant le lever du soleil, le froid le plus fort : c'est le temps le plus long depuis que le soleil s'est couché ; le dormeur tire sur lui sa couverture de laine, et le vagabond de belle étoile se ramasse comme un fœtus. La vapeur d'eau en suspension dans l'espace se précipite et soudain toute la terre est couverte d'eau : la rosée. Et à ce moment éclate, comme un coup de canon, le soleil, au bord même de l'horizon. Regardez comme il chemin vite ; c'est vertigineux ; on a l'impression qu'on mesure sur la ligne de l'horizon, est son unique régime ; mais, envisageant la voûte du ciel, nous pensons : « Il y en a pour toute une journée ». Remarquer cette vitesse extrême du soleil, c'est noter la rapidité, la fugacité de notre vie et l'irréparable du temps perdu. Que cela est sévère : l'irréparable du temps perdu !⁹⁴

El espectáculo varía entre el cielo y la tierra. La línea de horizonte define los constantes cambios. Es la línea divisoria entre los procesos cíclicos que

se generan dentro de los movimientos horizontales y verticales, en torno a los ritmos de las transformaciones. La lluvia llega y pasa, y el paisaje se transforma entre un evento y otro; el movimiento continúa y el ciclo vuelve a comenzar.

Le ciel était uni, orange à l'horizon est, et plein de lumière bleue partout, sans une tache, et l'avion est en pleine joie. Or, voici dix heures : azur partout, dessus et dessous, sauf en face. Nous sommes dans une barre de nuages, une barre massive en face de nous, *tout le tour*. Cette barre de nuages n'est pas massive ; voyez plutôt le spectacle merveilleux : la plaine d'Uruguay est une immense peau de panthère, verte et jaune de ses herbages en lumière, tachetée d'un nombre infini de ronds d'ombre qui sont comme noirs. Combien l'ombre d'un nuage est opaque et épaisse sur la terre et dans les villes ! Ces ronds innombrables sont tous de même grandeur.⁹⁵

Una vez se observa el espectáculo, viene el proceso de identificación de las constantes y de las invariantes, para llegar a la formulación de una ley.

La rosée est répartie en l'air pour une nouvelle métamorphose et une magie l'a ressaisie, militarisée, mise en escouades. Cette adhésion à l'ordre est saisissante. Voici donc une expression claire de la totale répartition (rosée) puis d'un premier état de groupement : égalité, concentration autour d'un centre, institution de divers centres, première forme d'une administration constituée de cellules administratives. Les événements n'en restent pas là ; voici les gras phénomènes incontrôlables : le soleil ronge, troue, brasse l'atmosphère ; la densité joue ; les masses d'air, inégalement denses, glissent l'une sur l'autre. Voici même des glissades vertigineuses. L'administration paisible des milliers de petits nuages a été subjuguée par quelque puissance irrésistible ; voici des rassemblements, des adhésions, des annexions, des coalitions. Voici dans l'après-midi, les masses colossales des nuées en mobilisation, en armée de combat. Et voici l'orage, la rencontre, le heurt, le vacarme, le feu de l'éclair.

Événements qui aiguisent la curiosité d'un urbaniste en tournée de conférences !⁹⁶

Esta última frase es la que define el sentido de la descripción; en ella consolida la relación entre naturaleza y urbanismo. Esta relación es la que abre camino a las reflexiones que precisa unos años más tarde en su libro *La Ville Radieuse* (1935) en torno a este tema.

95 Ibid., p. 6.

96 Ibidem.

1935, *La Ville Radieuse*

En *La Ville Radieuse* (1935) presenta varias reflexiones sobre los ciclos del agua y cada una de ellas es acompañada por una imagen. Estas reflexiones definen el interés por el estudio de los ciclos del agua y cómo estas constantes, han sido a lo largo de la historia, elementos fundamentales de supervivencia y por ende, a la hora de pensar las ciudades y la arquitectura. En su libro de *Précisions* (1930), Le Corbusier observa, experimenta, reconoce y describe; en *La Ville Radieuse* (1935) es donde ya formula: es la mirada más propia del científico.

La primera reflexión sobre el sentido del agua, aparece en la página 6 del libro, en el capítulo titulado « *Je suis attiré...* ». Le Corbusier inicia el texto con el dibujo de una noria española (fig. 39), la cual es identificada como un método milenario de irrigación.⁹⁷

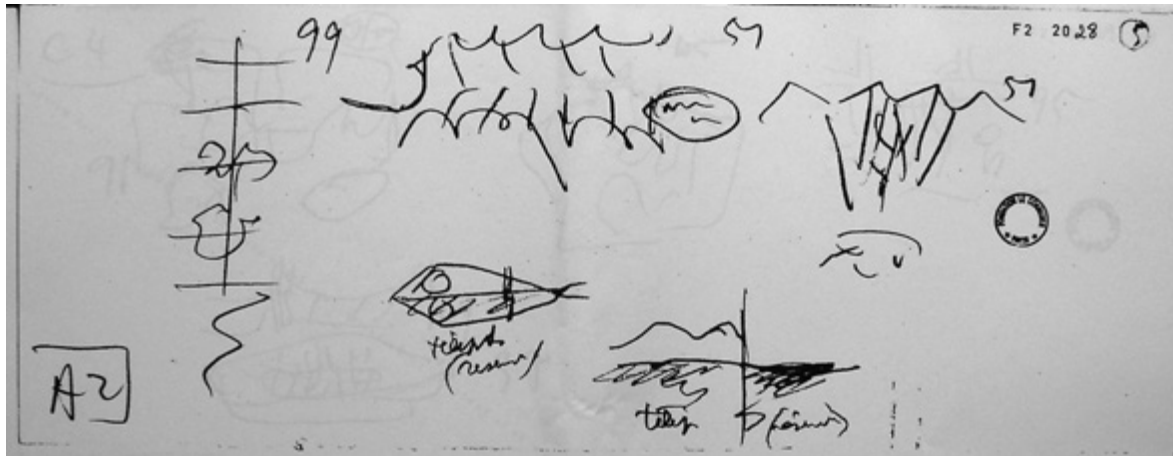
A través del dibujo de esta noria, presenta un mecanismo ideado por el hombre para trabajar con el agua. En este dibujo demuestra cómo, a través de este elemento y con la ayuda del movimiento, en este caso realizado por un caballo, el hombre tiene la capacidad de conseguir agua, sustrayéndola del suelo, para luego irrigarla y conducirla hacia los campos para el riego.

En el dibujo plantea dos movimientos, en dos direcciones opuestas: el primer movimiento es vertical, y está representado en la sustracción; el otro es horizontal y está representado por la irrigación. Como dice Le Corbusier, es un método milenario, construido y creado a partir de la estudiosa comprensión de las leyes de la naturaleza. Comprender de dónde proviene el agua y como conducirla, lleva al hombre a generar mecanismos creados por su propia inventiva para trabajar con la naturaleza. En la imagen, los canales de irrigación están representados en líneas rectas, a diferencia del movimiento ondulante natural de los ríos. En este proceso contraponen la línea recta como construcción de la razón humana, versus los recorridos ondulantes propios de la naturaleza. Con esta imagen en el inicio de este libro, manifiesta que el hombre ha de trabajar con la naturaleza, pero no para copiarla; ha de entenderla para crear herramientas útiles para su supervivencia.

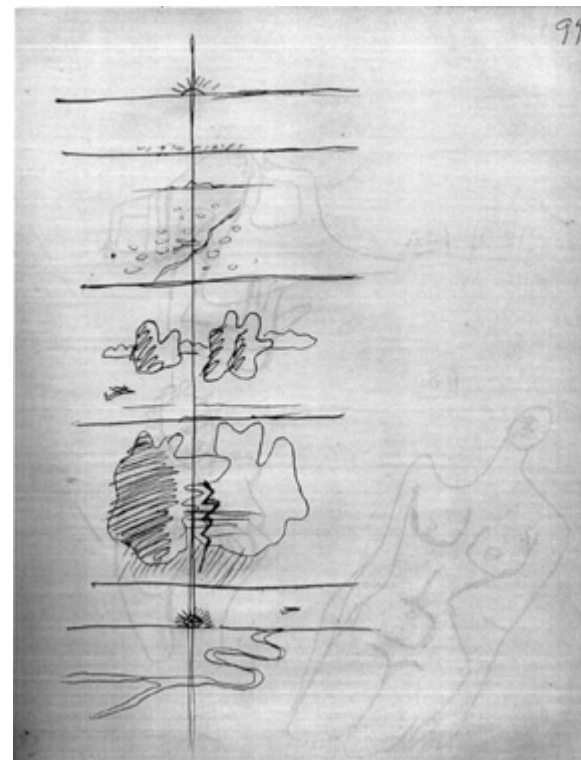
En el texto contiguo a la imagen escribe:

La ville? Mais c'est déjà du sous-produit. Le produit en sort, oui, mais exceptionnel et fini ; c'est la qualité intense, le cristal. Fruit de la culture. Que de dé-

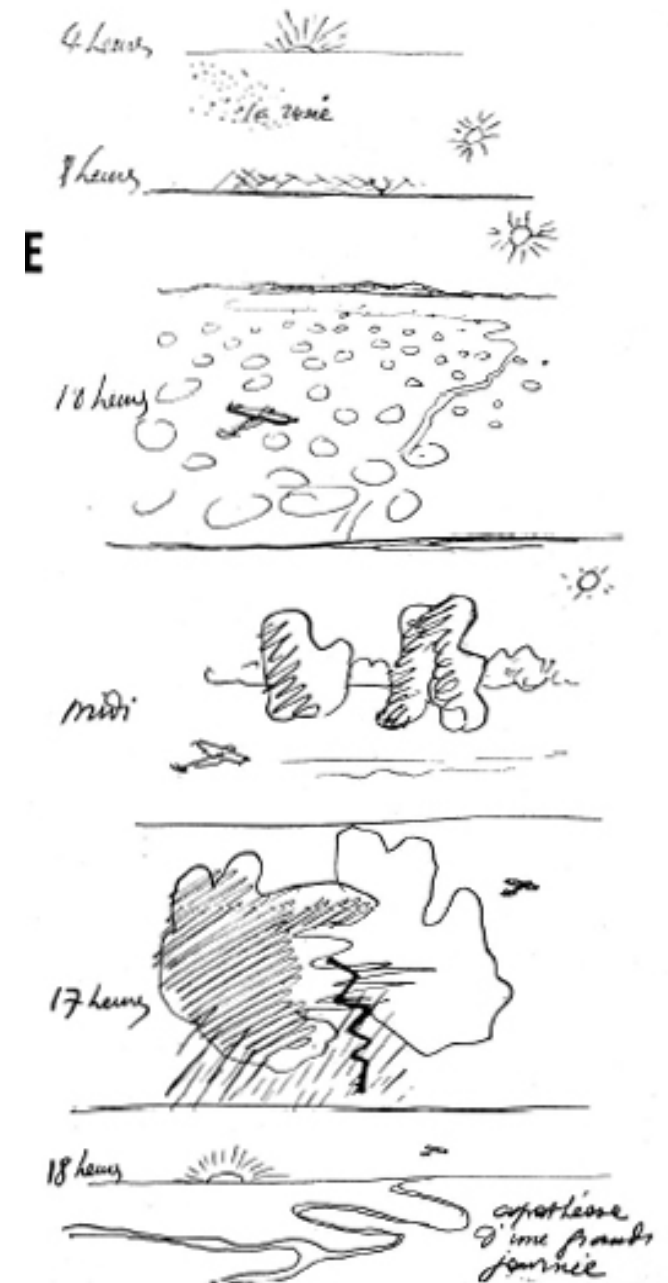
97 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 6.



40.



41.



42.

40. FLC F2-20-28. Dibujos preparatorio para el capítulo A2 del Poema

41. 1951-52 Carnet *Nivola I*, p. 99 (FLC W1-8-99).

324 42. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 77.

chets, que de scories ! Que de gênes, de malheurs, de niaiseries ; que de gestes puérils, négateurs, destructeurs, d'ailleurs inconscients ! Qu'apprendrions-nous dans un salon ? Les cotes du jour ? Et les potins ? Et qu'y ferions-nous ? Des échanges stériles d'incertitudes.

Je vais là où des choses s'organisent dans le débat total homme-nature, dans la lutte pour la vie et dans la jouissance des fruits du travail sous le dôme du ciel, la loi des saisons, le chant de la mer.

Je vais où l'outillage se constitue : le premier outillage, celui qui sert à des fins concentrées, définies, qui sont le programme même de la subsistencia dans le cadre de la journée solaire, des saisons, des années et des âges de la vie.

Le phénomène d'invention, la loi de la matière, le ricochet du progrès quotidien, la croissance rationnelle, proportionnée, tout s'y déroule dans une harmonie à peine troublée par des réglementations, des législations dont l'intervención n'est que distante et non paralysante.⁹⁸

El segundo ejemplo se encuentra en el capítulo cuarto, « *Lois* », de la 3e *Partie* del libro titulada « *Les Temps Nouveaux* ». Como se mencionó anteriormente, este cuarto capítulo está dividido en once puntos concernientes a las leyes de la naturaleza y las leyes de los hombres. En el análisis de la casilla anterior del Poema, se hizo referencia a las tres primeras leyes: « *Horloge de la Terre* », referente al movimiento de la tierra con relación al sol y sus implicaciones en términos del tiempo. « *Le Male et la Femelle* », en la que define la relación entre sol y agua, queda simplemente mencionada, ya que es en la que presenta la reflexión concerniente al concepto y la imagen de esta segunda casilla del Poema; y la tercera, « *Dictateur du soleil* », una vez más como reflexión sobre el papel del sol como gran dictador.

Luego presenta la cuarta ley: « *Les caractères* ». Esta ley tiene que ver con la tercera casilla de Le Poème la cual será analizada en el siguiente capítulo. Pero en la quinta ley, la cual divide en cuatro subtemas, « 1. *Enchainement Harmonieux* », « 2. *L'Accident* », « 3. *La Loi du Méandre* », « 4. *L'Harmonie enchaînée a nouveau* », retoma una vez más el tema del agua y define tanto la ley del agua, como la ley del meandro.

Construcción de la idea que define la ley

En torno al tema del agua, en la segunda ley, « *Le Male et la Femelle* », Le Corbusier presenta un dibujo en la página 77 (fig. 42), en el cual define la relación entre el sol, el agua y la tierra. Esta imagen, que ya ha sido mostrada en

98 Ibidem.

el capítulo anterior (A1), ha sido mencionada desde el punto de vista del movimiento del sol; pero ahora, será analizada desde las diferentes manifestaciones del agua.

En el dibujo define seis niveles; cada uno está relacionado con una hora sobre el transcurso del día. Este va desde el amanecer con la salida del sol, hasta el atardecer, con la puesta del sol (4h, 8h, 10h, medio día, 17h 18h). En el texto que acompaña la imagen, narra el acontecimiento, el espectáculo que brinda la naturaleza en cada instante, como si estuviese retomando lo narrado en el « *Prologue Américain* » de su libro *Précisions* (1930) acerca de su sobrevuelo por Sur América.⁹⁹

Tanto en el texto, como en la imagen, presenta cómo durante el transcurso del día se verifica el continuo movimiento de la naturaleza y sus constantes cambios. La idea la construye a partir de la combinación entre el ciclo del sol y el continuo movimiento, imparable e intangible de los ciclos del agua. Estos ciclos, en combinación con el movimiento del sol, constituyen los dos elementos vitales de la naturaleza; opuestos, pero en equilibrio; necesarios el uno para el otro en torno a la generación de vida. El proceso lo presenta con estas palabras:

Le soleil et l'eau.

L'actif et le passif.

Harmonie, rivalité, conflit, traité d'alliance, fécondation.

Voici une journée de 24 heures bien remplie, variée, admirable et bienfaisante.

La nuit: tout dort. L'eau, infiniment répartie, opère son geste charitable: tout est désaltéré.¹⁰⁰

Después de esta introducción inicia la narración paso a paso a partir de las horas del día presentadas en las seis franjas de la imagen:

Primer nivel: Inicia la narración a las 4 horas (en el amanecer). La imagen la compone una línea de horizonte, un sol naciente sobre ella y una serie de puntos esparcidos bajo el horizonte, a los que denomina « *le rosie* »: primera manifestación del agua.

4 heures: Le soleil apparaît au bord de la plaine; la rosée est sur les herbes, au creux de chaque feuille. Le soleil étant parti hier soir, la fraîcheur a fait gouttes

99 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 1-22.

100 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 77.

sur terre, ce qui n'était que vapeur dans l'air.¹⁰¹

Segundo nivel: A las 8 horas (inicio de la mañana). La imagen la compone una vez más una línea de horizonte; sobre ella dibuja la silueta de unas montañas a lo lejos y un sol de mañana recargado sobre la derecha. Bajo el horizonte, el agua quieta y tranquila es la referencia al agua dulce de un lago: segunda manifestación del agua. En el texto se refiere a la relación entre el rocío, la tierra, el agua y el sol.

8 heures: la rosée a quitté la terre, le soleil, debout, appelle l'eau.¹⁰²

Tercer nivel: A las 10 horas (media mañana). Este nivel muestra una plancie sobrevolada por un avión. La imagen es vista desde lo alto. Una serie de círculos se vislumbran entre el espacio del avión y la tierra. En el texto hace referencia a las nubes que se observan desde lo alto y a la sombra que generan sobre la tierra. A nivel del suelo, un río atraviesa la imagen y se pierde en el horizonte. Sobre la línea de horizonte es posible observar una vez más, la imagen de unas montañas a lo lejos y sobre ellas, un sol en posición de media mañana en el costado derecho. Esta es la tercera manifestación del agua: por un lado, se encuentran las nubes, entendidas como masas condensadas sueltas en el espacio del cielo y el curso del río visto desde las alturas.

10 heures: l'eau dispersée, en ascension, est chassée loin du sol par les dards lumineux du soleil qui, frappant la terre, se transforment en puissance calorique : une force est née qui, appuyée sur les plaines, lève sur ses épaules la nappe humide. La nappe humide soulevée se craquèle, se divise, se répartit en groupes régulières ; les groupes se forment, se serrent sur eux-mêmes : voici les petits nuages sur la plaine. L'avion, de si haut, découvre leur tactique : ils se sont équipés, formés, mobilisés, ils surgissent partout. Ce sont les soldats de l'eau.¹⁰³

Cuarto nivel: Al medio día. Esta imagen es vista una vez más, desde lo alto. Sobre el costado izquierdo retoma el avión sobrevolando. Diagonal al avión, sobre la esquina superior derecha, presenta otra vez el sol. Entre el recorrido del avión y el sol, aparecen una serie de masas, unas verticales y a lo lejos, otras horizontales. Las masas verticales están divididas en dos, a través de un espacio vacío en el centro, al cual se dirige el avión. Cada masa es resaltada con un sombreado opuesto a la posición del sol. Esta imagen hace referencia a grandes nubes cargadas en el cielo, la cuales parecen estar listas para desatar

101 Ibidem.

102 Ibidem.

103 Ibidem.

una torrencial tormenta, en el momento en que se encuentre la una con la otra. Esta puede ser la cuarta manifestación del agua, tanto por la imagen como por la narración en el texto que la acompaña:

Midi : l'heure du soleil glorieux. Ses flèches frappent droit au sol ; elles allument des fournaies. Les incendies ne sont pas tous les mêmes : ici des forêts, là des roches, ailleurs des sables, ici des plaines, là des monts ; il y a de gros incendies et de moins gros. Le titan de chaleur s'est redressé tout, les pieds sur le sol chaud : il gesticule, marche, brasse de ses bras. Les soldats de l'eau, se rallient ; dessinent, des batailles sont imminentes. L'électricité est dans l'air.

Les armées de l'eau s'affrontent : des masses colossales verticales, debout, occupent l'espace du ciel.¹⁰⁴

Quinto nivel: A las 17 horas (media tarde). La imagen representa la tormenta eléctrica y un aguacero torrencial. Dos nubes grandes chocan entre sí. En el centro, se crea la imagen de un rayo como resultado del choque de nubes que genera una tormenta eléctrica. Bajo las nubes, una lluvia torrencial cae sobre la línea de horizonte. Al final aparece el avión una vez más; ahora vuela más allá de la tormenta, la pasa y la deja atrás. Por esta razón, lo dibuja en la esquina superior derecha, opuesta y en diagonal a las dos imágenes anteriores. En este nivel presenta la quinta manifestación: es la tormenta eléctrica como resultado energético del choque entre dos nubes cargadas y como consecuencia, resulta la lluvia torrencial. Esta representa la dirección vertical descendente, de los ciclos del agua. Condensación (movimiento vertical), choque entre dos direcciones (movimiento horizontal), como resultado, la caída vertical de la lluvia y el rayo (en términos de luz) o trueno (en términos de sonido).

17 Heures : l'éclair jaillit, suivi d'immenses tonnerres. Tout est terreur, trombes d'eau ; L'obscurité entour ce déchaînement. Les bêtes ont peur.¹⁰⁵

Sexto nivel: A las 18 horas (atardecer – el sol en poniente). Este es el último nivel de la imagen. La tranquilidad vuelve a reinar; el sol ya está en poniente a punto de ocultarse tras el horizonte. La visual se ha aclarado y una vez más, el curso de un río se pierde en el horizonte. El avión se aleja cada vez más. El espectáculo diurno de la naturaleza, la danza entre el ciclo del sol y las manifestaciones de los ciclos del agua, termina. Inicia la noche luego de otro acontecer.

18 Heures : la terre est désaltérée. Le ciel est limpide. Le soleil dont la forme se dessine approche de l'horizon. La distance se mesure, la vitesse de sa course

104 Ibidem.

105 Ibidem.

ers salissante. Le ciel est vert sur bord, rouge à l'autre, pur partout. Les oiseaux chantent.

C'est l'apothéose d'une grande journée.

Symphonies pastorales.

O nature !¹⁰⁶

Lo uno afecta lo otro; sol y agua trabajan en concordancia y el uno evidencia al otro. Son los dos principios esenciales de vida y aunque opuestos, se equilibran. La ley bajo la cual presenta este proceso es definida como « *Le Male et le Femelle* »: lo masculino y lo femenino. El sol representa lo *masculino* y el agua lo *femenino*; un equilibrio de opuestos que se necesitan para generar vida.¹⁰⁷ Por esta razón, Le Corbusier concluye la presentación de esta segunda ley con las siguientes palabras:

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'un n'a de raison d'exister, pour opérer sa fonction terrestre –cette destinée limitée qui pour nous est totale que par l'autre.¹⁰⁸

Una vez identificadas las diferentes manifestaciones y las constantes, Le Corbusier precisa la *ley de los ciclos del agua*, en la quinta ley de este capítulo de « *Lois* ». Esta quinta ley la divide en cuatro puntos: 1. « *Enchaînement Har-*

106 Ibid., pp.77-78.

107 Juan Calatrava se refiere a este tema con las siguientes palabras: "El agua es el segundo gran tema de *milieu* y a ella, el elemento femenino ligado a la luna complementario de la masculinidad del sol, aparecen dedicados A2 Y A4. Pero el agua no es vista por Le Corbusier desde la tradición de "los cuatro elementos", sino más bien en cuanto que plantea tres grandes cuestiones que contribuyen a seguir delimitando el ámbito de la creación humana. La primera es el nivel, la creación de un línea horizontal que resulta de un equilibrio inestable de fluidos, lo mismo que el equilibrio humano es el resultado del nivel del líquido en el interior de ese oído que estaba en la base de la acústica plástica y que tantas veces dibuja, pinta o esculpe (y hasta construye, como en Ronchamp) Le Corbusier. En A2, el establecimiento del nivel aparece como el resultado del fluir de las aguas –de esas aguas que primero han hecho el recorrido vertical descendente en forma de esa lluvia que Le Corbusier esquematiza como dos pirámides invertidas- al mar, representando en un esquemático mapa de la red hidrográfica europea (con la desembocadura del Danubio en el mar Negro), y es este nivel el que hace posible el encuentro de lo horizontal y lo vertical y la aparición del ángulo recto, tal y como se presenta en el dibujo inferior de la página 24, en el que se ha querido ver un recuerdo del paisaje del lago Lemán visible desde la casa que Le Corbusier construyó para sus padres. En la litografía de la p. 25 el nivel de las aguas, con la tierra emergente, ocupa el centro de la imagen, mientras que por encima entre la lluvia, las nubes y el rayo surgen cuerpos femeninos y por debajo se esquematiza un curso fluvial." Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., pp. 29-31.

108 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 78.

monieux », 2. « *L'Accident* », 3. « *La Loi du Méandre* », 4. « *L'Harmonie enchaînée a nouveau* ».

El primero, está relacionado directamente con la construcción del concepto de esta casilla del Poema, ya que define la *ley de los ciclos del agua*. Los otros tres puntos, están relacionados más con los temas que competen a la cuarta casilla del Poema (A4), la cual será analizada más adelante.

En « *Enchaînement Harmonieux* », Le Corbusier define « *la loi de l'eau* » (la ley del agua).¹⁰⁹ En el texto presenta una vez más, las diferentes manifestaciones del agua que van, desde aquellas que se desarrollan en lo alto de los cielos como las lluvias, las nubes y las tormentas, y aquellas otras que le pertenecen a la tierra, como el mar, los ríos, los estuarios, los lagos, etc. El ciclo inicia en el cielo cuando todo está suspendido. Las nubes inician su movimiento y transformación (movimientos horizontales consolidados por el viento); luego le sigue el movimiento descendente, a través de la lluvia en dirección vertical; el agua golpea suelo, la tierra, y una vez más, vuelve a su destino natural. Se precisan constantes, direcciones, recorridos, velocidad, quietud y regularidad. Le Corbusier sintetiza este proceso con estas palabras:

Voici la loi de l'eau.

Du ciel, où elle est en suspension, l'eau a frappé la terre de pluies douces ou de rafales. Elle a nourri qui elle devait nourrir. Et ce qu'il en reste s'en retourne à son destin qui est de nouer un cycle.

L'eau est fluide, fluide est mobile, il s'écoule selon la loi de la pente des eaux.

Voici qu'apparaît le ruisseau. Il rejoint un autre ruisseau, puis un autre. Leurs largeurs s'additionnent, c'est de l'arithmétique. Voici la rivière. La Rivière rencontre une autre rivière, leurs largeurs s'additionnent ; c'est de l'arithmétique. Voici le fleuve qui roule vers la mer, régulier et fort. Voici le delta ; le fleuve fort s'est subdivisé infiniment ; c'est encore de l'arithmétique. Il entre doucement dans la mer, c'est l'estuaire. Voici la mer.

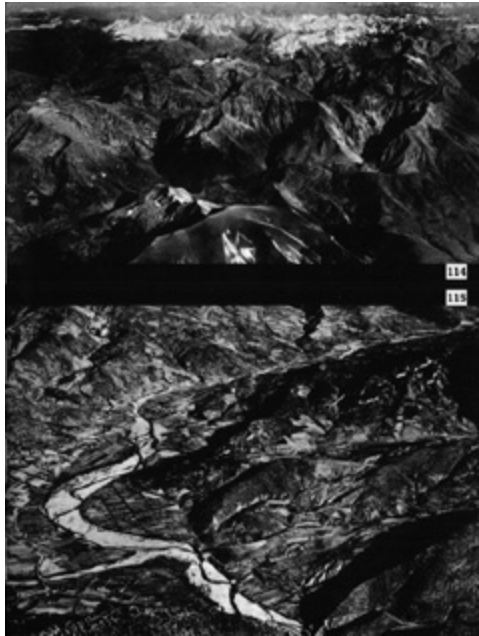
La circulation de l'eau est phénomène régulier : addition.

Chaque moment du ruisseau, de la rivière, du fleuve, du delta est une fonction simple entre deux éléments combinés : largeur et vitesse. L'un joue en fonction de l'autre : leurs produit est constant.

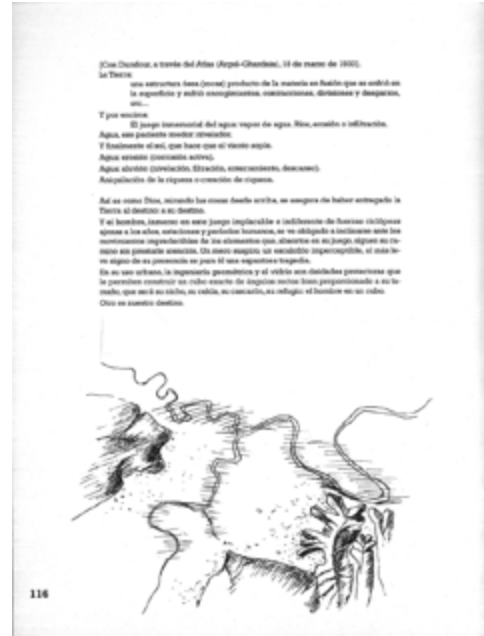
Quelle belle et simple leçon dont on doit se souvenir lorsque, occupé d'urbanisme, il s'agira de donner un lit correct à ce fluide nouveau des temps modernes : l'automobile.

L'eau circule, elle descend à la mer, régulièrement. Voici toutefois un corollaire intéressant : un trou était sur la route de sa descente ; l'eau en fait un lac.

109 Ibid., p. 79.



43.



44.



45.



46.



47.



48.

43. 1935, *Aircraft*, imagen 114-115

44. 1935, *Aircraft*, imagen 116

45. 1935, *Aircraft*, imagen 117

46. 1935, *Aircraft*, imagen 113

47. 1935, *Aircraft*, imagen 121

328 48. 1935, *Aircraft*, imagen 120

C'est un événement nouveau : un lac, un bassin, un lieu où l'eau est immobile.

Retenons cet événement pour le jour où il faudra déterminer la manière dont nos automobiles auront le droit de s'arrêter : le stationnement des autos ; le lac de stationnement des autos.¹¹⁰

Este tema lo concluye con la precisión y diferenciación de la *ley del meandro* y el movimiento cíclico de las manifestaciones naturales del agua. La identificación de estas dos variantes sobre las leyes de agua serán fundamentales por dos factores: en primer lugar, con relación a los ciclos de las actividades del hombre, tanto en términos de vida como de producción, los cuales están determinados por dictadura incontrolable de las leyes de naturaleza.

1935, *Aircraft*

En 1935, Le Corbusier publica un libro sobre aviación, titulado *Aircraft*, el cual es comisionado por la editorial británica, The Studio. Como dice en el Prefacio, la editorial tenía la intención de publicar un libro sobre aviación, que mostrara al “gran público, lo estimulante que podía resultar este campo para la sociedad contemporánea”, la cual cataloga en esos momentos como, dividida entre “el deseo de deshacer lo andado y el embarque en la conquista de una nueva civilización.”¹¹¹ La propuesta para hacer un libro como este proviene de dos preámbulos: el primero es la publicación del artículo « *Des yeux qui ne voient pas...* » en el no. 8 de *L'Esprit Nouveau*,¹¹² en el que presenta un novedoso análisis entre la máquina, en este caso sobre el paquebote y la arquitectura. Unos años más adelante, este artículo hace parte de la recopilación de textos elegidos para la publicación de su libro *Vers une architecture* (1923). En el libro, el capítulo mantiene el mismo título que el artículo,¹¹³ sin embargo, el capítulo está dividido ahora, en tres temas: « *Les Paquebots* », « *Les Avions* » y « *Les Autos* », por tanto, uno de ellos está dedicado al tema de los aviones, visto desde su óptica de arquitecto y la relación de esta máquina con la vida moderna y la arquitectura.¹¹⁴ Como dice Le Corbusier en el Prefacio de *Aircraft* (1935): “La

110 Ibid., p. 80.

111 LE CORBUSIER, *Aircraft*, 1935 cit. Versión en castellano, 2003, op. cit., p. 5.

112 En este artículo, solo habla de los Paquebotes. Ver: LE CORBUSIER-SAUGNIER, « *Des Yeux qui ne voient pas* », dans *L'Esprit Nouveau*, no. 8, Paris 1921, pp. 845-855.

113 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, op. cit., pp. 65-117.

114 “Acepté la tarea y, para que no cupiera ambigüedad alguna, encabezé las primeras páginas con este subtítulo: “Frontispicio para las imágenes de la épica del aire”. Dado que no soy ingeniero ni historiador de esta asombrosa aventura, sólo podía abordarla desde el éxtasis que me embarga cuando pienso en ella.

Este sentimiento extático se remonta a la época de la primera Exhibición Aérea que se celebró en París tras la Guerra, cuando me encontraba trabajando en *L'Esprit Nouveau*, una revista que

cuestión era entonces que *nuestros ojos no veían...* No veían la aurora de una renovada capacidad para la belleza plástica en un mundo lleno de confianza y fortaleza.”¹¹⁵

El segundo preámbulo, proviene de la experiencia directa: el reconocimiento, con vista a vuelo de pájaro, del territorio, la geografía y en general, de los espectáculos brindados por la naturaleza, a partir de los sobrevuelos realizados en su viaje por Sur América, narrado en *Précisions* (1930). Con relación a esta nueva mirada escribe en el Prefacio de *Aircraft* (1935):

Hoy, en cambio, se trata del ojo aeroplano, de la mentalidad que nos ha proporcionado la vista aérea; de ese ojo que ahora mira con alarma los lugares en los que habitamos, las ciudades donde nos ha tocado vivir.

Y el espectáculo es aterrador, sobrecogedor. El ojo aeroplano revela un panorama catastrófico.

Dado que todas las fibras de mi ser conectan inextricablemente con los cruciales asuntos humanos que la arquitectura regula y tras haber emprendido hace mucho tiempo, sin temor al odio ni a las emboscadas, una leal cruzada por la liberación material a través de la todopoderosa influencia de la arquitectura, cuando me dejo llevar por las alas de un aeroplano y recurro a la mirada a vista de pájaro, a la perspectiva aérea, lo hago como arquitecto y urbanista y, por tanto, como alguien que se ocupa fundamentalmente del bienestar de su especie.¹¹⁶ Conmovido con razón por lo que vi, y siguiendo, además, el consejo de mi amigo el poeta Pierre Guéguen, a quien enseñé el borrador de este libro, he añadido mi propio título: “El avión acusa”.¹¹⁷

Concerniente al tema de esta segunda casilla del Poema, este libro sintetiza las ideas recogidas en su experiencia directa durante sus viajes en avión. En

pugnaba por arrancar el velo que aún ensombrece la nueva era de la civilización de la máquina y a la que pusimos este animoso encabezamiento; “*Una nueva época ha dado comienzo*”.

Durante la publicación de *L'Esprit Nouveau* utilicé con oportuna impaciencia la frase “ojos que no ven...!” y en tres artículos cité como prueba los barcos de vapor, los automóviles y los aviones.” LE CORBUSIER, *Aircraft*, 2003, op. cit., p. 5.

115 Ibidem.

116 “De este modo, el estimulante trabajo de los hombres en el aire no quedará empeñado por mi ignorancia técnica. Sólo busco coronar su prodigioso esfuerzo con una exhortación dirigida a los líderes de los países y ciudades, un llamamiento para que se hagan cargo de la miseria que, con su aquiescencia, se ha instalado en nuestras urbes.

Y también para incitarles a que –finalmente– den los pasos necesarios para alcanzar una cantidad factible –materialmente realizable– de felicidad: es decir, de “placeres esenciales”. Se trata del habitar de los tiempos modernos, un habitar en armonía con el estado de la conciencia moderna, al que nos han conducido cien años de sensacionales desarrollos.” Ibidem.

117 Ibidem.



Según la leyenda:
la ciudad de P. en la montaña
(en A. y B. el punto de
la montaña.)

El espectacular vuelo de un avión conlleva una enseñanza: una filosofía.

No se trata ya del disfrute de los sentidos.

Cuando el ojo se encuentra a unos cinco pies por encima de la tierra, las flores y los árboles tienen una dimensión relativa a las proporciones y actividades humanas.

¿Y en el aire, desde lo alto? Es una selva indiferente a nuestras ideas de mil años de edad, una fatalidad hecha de elementos y acontecimientos cósmicos.

Las austeras cabañas de los pastores árabes, encaramadas en el Atlas a formidable altura, terriblemente aisladas en un extraño juego, son revelación de la violencia natural. Los elementos son un terrorífico obstáculo.

Desde el avión: no hay placer... sólo una prolongada meditación, concentrada, afligida.

Siento que no soy apto para esta clase de placer inalcanzable.

Entiendo y reflexiono, pero no amo; siento que no me adapto al goce de estos espectáculos aéreos.

Todo se me escapa. Ya no poseo un instrumento que me permita captar la proporción, que haga la forma finita, entera, completa: mis pies en el suelo y mis ojos unos cinco pies por encima de la tierra.

El aeronauta no profesional (con la mente en blanco) se queda meditando: sólo halla refugio en sí y en sus obras. Pero, una vez que ha bajado a la tierra, sus metas y determinaciones adquieren nueva escala.

(Travesía sobre el Atlas y el desierto, 1933)

El mundo carece de armonizadores que hagan visible la belleza humana de los tiempos modernos.

Uno puede consolarse diciéndose que, a pesar de todo, una gran unidad llegará a imponerse de modo gradual.

Pero no debería malinterpretarse el valor del esfuerzo individual, que se debe apreciar como merecido.

A veces, en el curso de los siglos, surge aquí o allá un hombre dotado con la capacidad de establecer la unidad de su tiempo.

¡Un hombre!

El rebaño necesita un pastor.



Según la leyenda:
la ciudad de P. en la montaña
(en A. y B. el punto de
la montaña.)



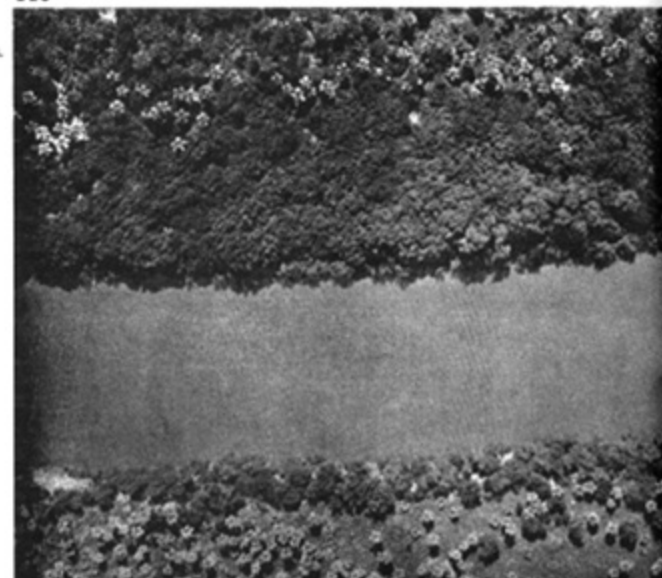
123



118

El vasto bosque primigenio:
(arriba) en el Norte,
(a la derecha) en los Trópicos.

119



el capítulo trece, al que titula “*La Contemplación de la Tierra desde lo alto conduce a la meditación*”,¹¹⁸ presenta una mezcla de aerofotografías de distintos paisajes y dibujos de interpretaciones propias sobre algunos de los elementos del paisaje que abstrae desde su visión.

Las tres primeras imágenes, a las que numera 113, 114 y 115, son tres fotografías en blanco y negro: en la primera, la 113 (fig. 46), presenta un aeroplano Bréguet 27, volando a nivel de la cima de una montaña de los Alpes franceses. En la segunda, la 114 (fig. 43), la imagen del aeroplano desaparece y presenta una fotografía desde lo alto de los macizos de L’Oisans y Pelvoix, también en los Alpes franceses; en este caso, se ven las cimas de las montañas y al fondo algunas con rastros de nieve. La tercera, la 115 (fig. 43), es también un aerofotografía, ahora del valle del Durance en los Alpes franceses; en ella es posible observar el recorrido de un río y la relación del paisaje entre el río, su forma, su recorrido y las montañas que lo circundan.

La imagen 116 (fig. 44) es un dibujo a vuelo de pájaro de una interpretación de una serie de ríos que se bifurcan entre las montañas que los rodean. La imagen 117 (fig. 45) es otra aerofotografía, de una vista vertical del Lago de Ôo en los Pirineos franceses. Con relación a estas imágenes escribe, en el texto que las acompaña, sobre la relación entre tierra, agua, sol y viento:

La Tierra:

Una estructura ósea (rocas) producto de la materia en fusión que se enfrió en la superficie y sufrió encogimientos, contracciones, divisiones y desgarros, etc...

Y por encima:

El juego inmemorial del agua: vapor de agua. Ríos, erosión o infiltración.

Agua, ese paciente roedor: nivelador.

Y finalmente el sol, que hace que el viento sople.

Agua: erosión (corrosión activa).

Agua: aluvión (nivelación, filtración, enterramiento, descanso).

Así es como Dios, mirando las cosas desde arriba, se asegura de haber entregado la Tierra al destino: a su destino.¹¹⁹

La pregunta es: ¿cuál es el papel del hombre en este juego?

Y el hombre, inmerso en este juego implacable e indiferente de fuerzas ciclópeas ajenas a los años, estaciones y períodos humanos, se ve obligado a incli-

narse ante los movimientos impredecibles de los elementos que, absortos en su juego, siguen su camino sin prestarle atención. Un mero suspiro, un escalofrío imperceptible, el más leve signo de su presencia es para él una espantosa tragedia.

En su uso urbano, la ingeniería geométrica y el vidrio son deidades protectoras que le permiten construir un cubo exacto de ángulos rectos bien proporcionados a su tamaño, que será su nicho, su celda, su cascarón, su refugio: el hombre en un cubo.

Otro es nuestro destino.¹²⁰

En la imagen 118 (fig. 50) presenta una serie de montañas cubiertas de vegetación en Alaska. Sobre ellas dice que “debido a las fuertes lluvias, las tierras bajas cercanas a la costa muestran una vegetación tropical”, y en la imagen 119 (fig. 50), muestra la vegetación a las orillas de del río Gambia en medio del África oriental francesa. En estas imágenes presenta la relación de la exuberancia de la vegetación de los paisajes, con la presencia del agua, ya sea a través de lluvias torrenciales o en las orillas de los ríos.

Con la imagen 120 (fig. 48), una fotografía aérea del Hollandsch Diep, el lago más largo de Europa, Le Corbusier describe una vez más los ciclos del agua:

El agua vuelve al agua. Tras dispersarse en el aire en forma de vapor, los vientos la llevan de vuelta a la tierra, y los arroyos y los ríos la devuelven al mar. Un ciclo completo.¹²¹

Y, con las imágenes 121, 122 y 123 (figs. 47 y 49) concluye el libro. La 121 (fig. 47) es una fotografía de una vista aérea de la costa atlántica del África, cerca del río Oro, sobre la cual escribe: “es el borde del mar en la costa de los continentes”. Las 122 y 123 (fig. 49) son dibujos realizados por él mismo, uno sobre los meandros de un curso de agua en el desierto de Boghari y el otro, de “un tipo de curso de agua” en el mismo lugar. Con estas imágenes y con estas palabras concluye:

El espectacular vuelo de un avión conlleva una enseñanza: una filosofía.

No se trata ya del disfrute de los sentidos.

Cuando el ojo se encuentra a unos 5 pies por encima de la tierra, las flores y los árboles tienen una dimensión relativa a las proporciones y actividades humanas.

¿Y en el aire, desde lo alto? Es una selva indiferente a nuestras ideas de mil

118 Ibid., pp. 113-123.

119 Ibid., p. 116.

120 Ibidem.

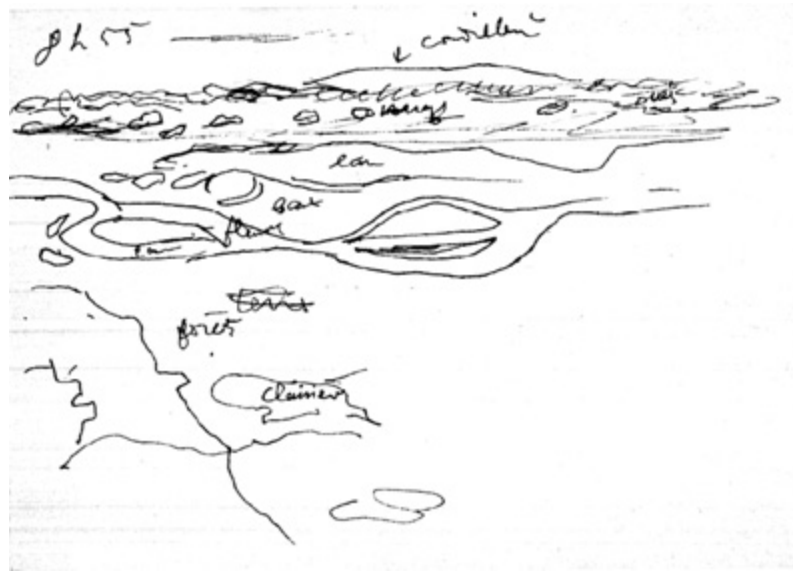
121 Ibid., p. 120.



51.



52.



53.



54.

- 332 51. 1950, Carnet D16 Bogotá - NY (f. 208)
 52. 1950, Carnet D16 Bogotá - NY (f. 209)
 53. 1950, Carnet D16 Bogotá - NY (f. 210)
 54. 1950, Carnet D16 Bogotá - NY (f. 216)

años de edad, una fatalidad hecha de elementos y acontecimientos cósmicos.

Las austeras cabañas de los pastores árabes, encaramadas en el Atlas a formidable altura, terriblemente aisladas en un extraño juego, son revelación de la violencia natural.

Los elementos son un terrorífico obstáculo.

Desde el avión: no hay placer... sólo una prolongada meditación, concentrada, afligida.

Siento que no soy apto para esta clase de placer inalcanzable.

Entiendo y reflexiono, pero no amo; siento que no me adapto al goce de estos espectáculos aéreos.

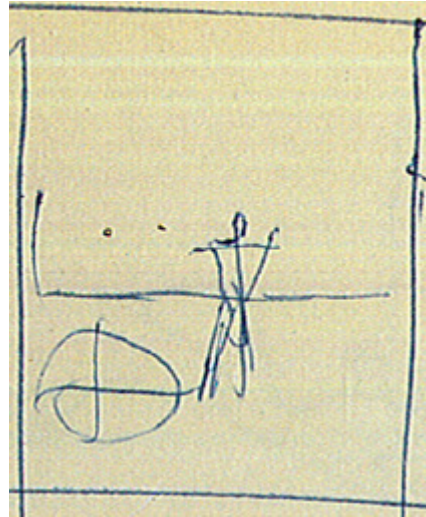
Todo se me escapa. Ya no poseo un instrumento que me permita captar la proporción, que haga la forma finita, entera, completa: mis pies en el suelo y mis ojos unos cinco pies por encima de la tierra.

El aeronauta no profesional (con la mente en blanco) se queda meditando: solo halla refugio en sí y en sus obras. Pero, una vez que ha bajado a la tierra, sus metas y determinaciones adquieren nueva escala.¹²²

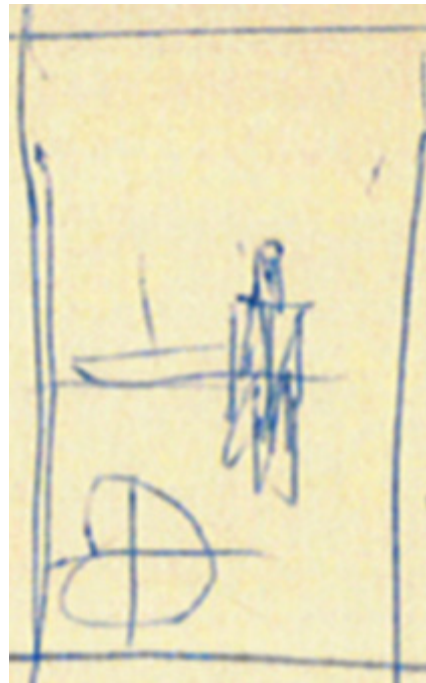


55.

122 Ibid., pp. 122-123.



56.



57.



58.

56. Tercera imagen -primera fila, Carnet Nivola I, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

57. Tercera imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

58. Maqueta definitiva para la litografía A3-Mileu de *Le Poème de l'angle droit*, p. 31

5.1.3 A3-Tercera imagen: La ley de la gravedad

5.1.3.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953 ¹²³

Sobre un fondo de tonos ocres, rojizos, se encuentra la figura de un hombre de pie sobre una línea sinuosa de horizonte, la cual divide la imagen en dos áreas. La parte superior, con un tono naranja claro, hace alusión a aquello intangible como la atmósfera, el aire o el cielo, opuesto a la materia y la masa de la tierra, representada como una franja de ocres más oscura, ubicada en la parte inferior de la imagen. Sobre el costado derecho de esta línea curvada de horizonte, un hombre desnudo, está inscrito entre dos triángulos piramidales rojos; uno en posición vertical con su base en la parte inferior, y el otro como espejo, abre su base hacia el “cielo”, desde la punta del triángulo inferior; los dos triángulos aluden como a la estructura de un reloj de arena. El punto central de equilibrio, está ubicado al nivel de sus caderas. Una línea horizontal negra, trazada de lado a lado de la imagen, entrecruza la figura del hombre por el punto central de unión entre los triángulos, equilibrando la verticalidad de su postura a partir de sus caderas. Bajo sus pies, sobre el área inferior de la imagen de tonos naranjas oscuros, una serie de puntos negros hacen alusión a la base, a la tierra sobre la cual el hombre posa sus pies y yergue su cuerpo en posición vertical.

Bajo el hombre, se vislumbra otra línea negra horizontal, que cruza desde el borde derecho de la imagen hasta casi tocar el borde izquierdo. Esta línea divide horizontalmente el área inferior de la imagen en dos partes iguales: la de tonos más oscuros, es entendida como el área de la “tierra”. Otra línea, en este caso vertical, entrecruza esta línea horizontal, en el área inferior izquierda de la imagen; las dos conforman una cruz de cuatro ángulos rectos, a partir del cruce de los dos ejes cartesianos los cuales están inscritos dentro de un círculo. Cada cuadrante del círculo está diferenciado con unas manchas de un color diferente. En el primer cuadrante utiliza el color amarillo, en el área superior; en el segundo cuadrante contraponen el color rojo, ubicado en la parte inferior del cuadrante, sobre el vértice del ángulo. En el tercer cuadrante, al hacer una lectura en la dirección de las manecillas del reloj, ubica el color violeta en la parte inferior del círculo; y en el cuarto cuadrante, contrapuesto al inferior izquierdo, presenta

¹²³ Maqueta definitiva para la litografía A3-Mileu del *Le Poème de l'angle droit*, p. 31. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de “*Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

el color verde y lo ubica sobre el vértice, en el punto central de la cruz, contrapuesto al rojo del segundo cuadrante.

Los cuatro tonos que elige son dos colores primarios y dos complementarios; la ubicación de cada uno corresponde a su opuesto en el cuadrante contrario. Esto genera una tensión entre ellos y así mismo, un equilibrio entre opuestos. El amarillo superior del primer cuadrante, es complementario y opuesto en posición, al violeta del tercer cuadrante; y el rojo, del segundo cuadrante, ubicado el punto de cruce, es complementario y opuesto en posición al verde del cuarto cuadrante. Esto genera una composición de opuestos complementarios en tensión, pero en equilibrio, tanto por su ubicación espacial, así como por la relación óptica.

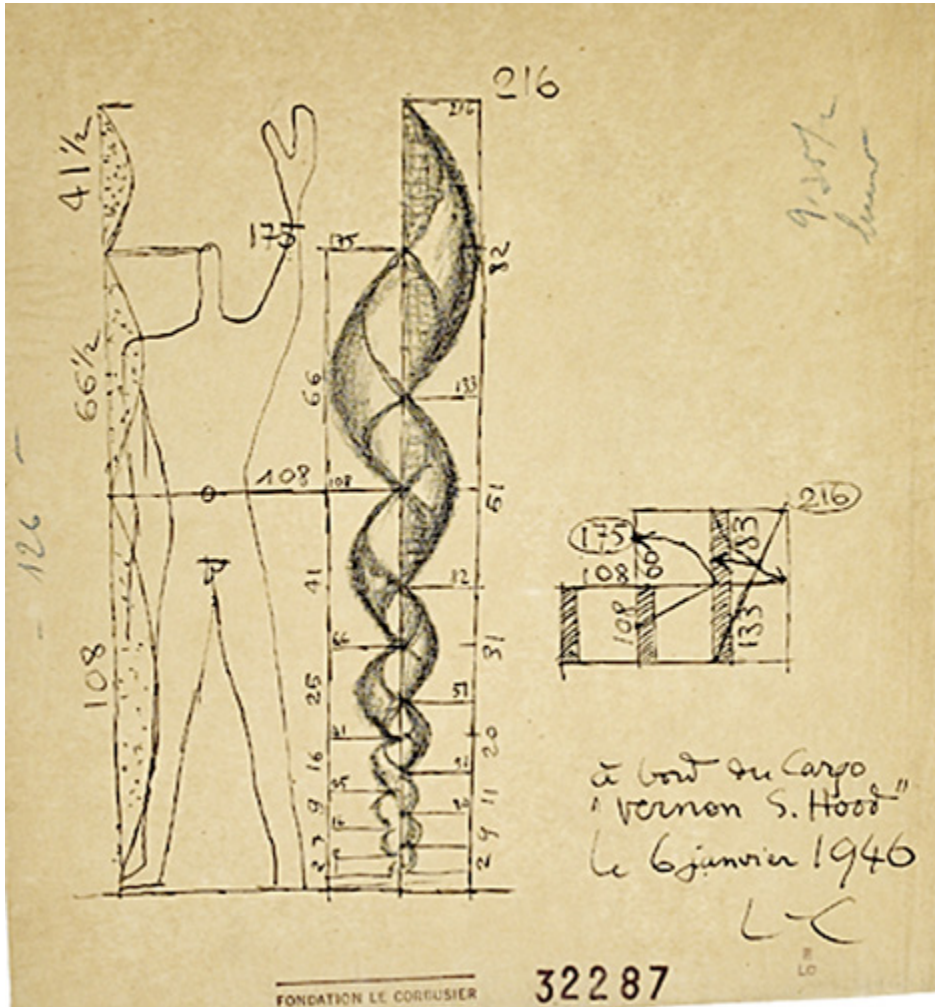
La tensión entre la vertical y la horizontal se establece a partir de la relación del hombre con su entorno, con su medio, con la naturaleza, sus ciclos y el universo. Es de ésta forma cómo Le Corbusier percibe el *ángulo recto*.

La vertical es el hombre, es el elemento de unión entre lo divino y lo terrestre.¹²⁴ El hombre tiene la capacidad de comprender y estudiar la naturaleza y sus ciclos. El hombre constituye la posición erguida y única. Es el encuentro entre hombre y tierra lo que conforma el ángulo recto: el hombre establece la presencia de la vertical, que evidencia la horizontal: la tierra. El hombre a través de su mirada percibe la línea de horizonte que se presenta ante sus ojos; es su referente de equilibrio. El hombre toma posesión del espacio sobre la horizontal como representación de la tierra.¹²⁵ Si se tiende sobre el suelo, su mirada percibe el cielo. La relación de su mirada al cielo constituye una vertical abstracta y consolidada por la tensión entre la tierra y el ser racional; entre el hombre y lo divino.

El hombre contempla y comprende lo que se encuentra sobre él y ante él; define un punto de relación vertical entre lo terrestre y lo intangible. El hombre actúa con la conciencia del que observa, abstrae, comprende, modifica y pro-

¹²⁴ Sobre la idea de la línea vertical como prolongación del cuerpo humano en la ilustración del libro la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, presentada también por Josep Quetglas en su artículo “La línea Vertical” en el catálogo de la exposición sobre el Poema en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006. En este mismo texto también presenta otra imagen del libro de André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, en el que demuestra el sentido de la evolución de la posición erguida del ser humano, como transformación de la horizontal a la vertical. Sobre el tema ver: QUETGLAS, Josep, “La línea vertical”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 51-57

¹²⁵ LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.



59.

duce, a través de su mirada. Este es el “pacto del hombre con la naturaleza”. Un pacto de solidaridad, según palabras de Le Corbusier, expresado a través de la razón como acto de comprensión, y sus manos, como acto de expresión y creación.

Como dice en el texto de *Milieu A3* del Poema:

L'univers de nos yeux repose
 sur le plateau bordé d'horizon
 La face tournée vers le ciel
 considérons l'espace inconcevable
 jusqu'ici in-saisi.
 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
 des choses saisissables tu
 contractes avec la nature un
 pacte de solidarité : c'est l'angle droit
 Debout devant la mer verticale
 te voilà sur tes jambes.¹²⁶

5.1.3.2 Genealogía de la imagen y el concepto

Con relación a la imagen hay dos elementos fundamentales que constituyen dos signos consolidados en la obra de Le Corbusier como herramientas de trabajo: el primero, es el *hombre de pie* (fig. 59) y el segundo, es la cruz inscrita dentro de un círculo; este elemento lo denominaré entre sus signos, como « *la tour des quatre horizons* ».¹²⁷

Dos textos presentan algunas de las primeras reflexiones respecto a la relación entre la posición vertical del hombre y la tierra. El primero, es el artículo

¹²⁶ Texto de Milieu A3 en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 27-30.

¹²⁷ LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 153.

de « *L'Angle droit* » (1923), y el segundo, el texto de la conferencia del *Esprit Nouveau en Architecture* dictada por Le Corbusier en la Sorbona en París, el 12 de junio de 1924, publicada en *Almanach d'Architecture Moderne* (1925).¹²⁸

1923, *L'angle droit*

En este artículo, Le Corbusier (Jeanneret) y Ozenfant definen al hombre como un “*animal ordenador*”. Argumentan que su conocimiento del mundo proviene de sus movimientos y de los movimientos relativos de su cuerpo y como tal, de las conclusiones que él mismo abstrae de su propia experiencia. En el apartado titulado « *l'orthogonal* », identifican de la *ley de la gravedad*; como un principio esencial de la naturaleza, que rige tanto al hombre como a todos los objetos que crea.¹²⁹ Una vez el hombre identifica la dictadura de esta ley, viene el segundo paso que es el proceso de abstracción, en un lenguaje racional. A partir de esta ley, el hombre identifica dos ejes: la ley de la gravedad que representa un eje vertical y la segunda, es una línea horizontal, como referente a la base: la superficie de la tierra.

On ne peut pas ne pas constater que la loi de la pesanteur régit tous les objets de la terre, tant l'homme que les objets qu'il crée. L'instinct proteste contre l'instabilité, et même l'apparence de l'instabilité l'inquiète (Tour penchée de Pise). L'art ne peut faire opposition à ce besoin intérieur de notre nature. Plus que cela, l'art doit au contraire, et pour commencer, satisfaire à cet impératif naturel de notre sensibilité. Il est bien certain qu'il est des exemples d'ordre extérieur compliqué dont la loi échappe à nos sens ; mais l'art n'a pas connaître ce qui échappe aux sens.

La caractéristique visible de la pesanteur satisfaite est la verticale ; le plan d'application de cette force est le sol que depuis toujours on s'est accoutumé à figurer par ce qu'on appelle l'horizontale.

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 travaillé sur l'angle droit.¹³⁰

El ángulo recto está implícito en esta ley. Es una constante propia de una relación que trasciende lo formal; es un problema de tensiones y equilibrio. El

128 LE CORBUSIER, *Almanach d'Architecture Moderne*, 1925, op. cit., pp. 17-54.

129 *Ibidem*.

130 *Ibidem*.

hombre abstrae esta relación y la lleva al lenguaje de la geometría. Esto le permite poner en orden el medio en el que vive y en el que crea.¹³¹

1924-25, *L'Esprit Nouveau en Architecture*

En 1924, como continuación y precisión de las ideas presentadas en el artículo de « *L'Angle droit* » (1923), Le Corbusier retoma en la conferencia de *L'Esprit Nouveau en Architecture*, la idea de la necesidad primaria del hombre de poner orden como forma de comprender el medio, y como referente de ubicación en el espacio, a partir de la identificación de las coordenadas. Estas coordenadas están definidas por tres ejes perpendiculares: dos que se entrecruzan horizontalmente en un punto y un tercero, que deriva de este punto y constituye la representación de la vertical, con relación a la horizontal del plano de tierra: una relación de tres ejes X, Y y Z. El hombre y su obra consolidan esta relación vertical, apoyados sobre el eje que define la ley de la gravedad.

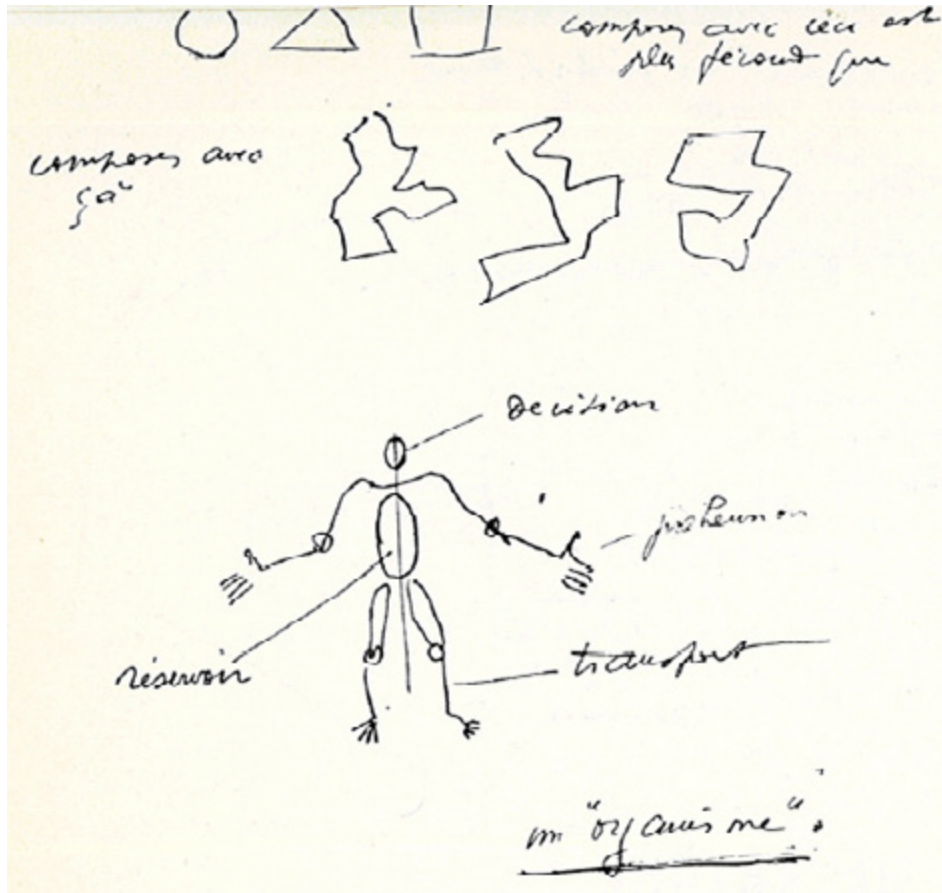
(...) L'homme, dis-je, se manifeste par l'ordre : quand vous sortez en chemin de fer de Paris, que voyez-vous se dérouler sous vos yeux, sinon une immense mise en ordre ? Lutte contre la nature pour la dominer, pour classes, pour se donner ses aises, en un mot, pour s'installer dans un monde humain qui ne soit pas le milieu de la nature antagoniste, un monde à nous, d'ordre géométrique ? L'homme ne travaille que sur la géométrie.¹³²

El hombre hace parte de la naturaleza con sus leyes dictatoriales. El hombre lucha para protegerse contra su fuerza antagonista y para ello, debe crear los mecanismos para comprenderla y poder instalarse en ella. Uno de estos mecanismos es la identificación de las constantes, las cuales le permiten identificar sus leyes y otro, es la necesidad de poner orden. Para ello establece un lenguaje propio, racional, y transmisible: la geometría. Para Le Corbusier, este lenguaje abstracto es la herramienta primordial para establecer este orden. Con él genera el diálogo entre el medio y las obras que crea. Este orden y esta relación de las partes, naturaleza y artefacto, están bajo el reinado según él, de lo que define como el ángulo recto.

(...) montre que lorsque l'homme agit et veut faire acte de volonté il devient forcément un géomètre et crée sur la géométrie. Sa présence se traduit par ceci que, dans un paysage qui est un fait de la nature, se présentant sous un aspect accidentel, le travail humain n'existe que sous la forme de droites, de verticales, d'horizontales, etc. Et c'est ainsi que se tracent les villes et que se font les mai-

131 Este es el tema que ha sido profundizado en el capítulo 3 de esta tesis.

132 *Ibid.*, p. 26.



60.

sons, sous le règne de l'angle droit.

Le fait de reconnaître à cet angle une valeur décisive et capitale est déjà une affirmation d'ordre général très importante et déterminante en esthétique et, par conséquent, en architecture.¹³³

Los conceptos planteados en los años veinte con relación a la obra de arte empiezan, en los años treinta, a tomar forma en la aplicación de las teorías sobre la ciudad y la arquitectura. La identificación de las leyes de la naturaleza, toman sentido en la medida en que se convierten en herramientas fundamentales para pensar la ciudad y las actividades humanas que dependen de ellas. En este caso y como ha sido demostrado en los capítulos anteriores, el texto que sintetiza estas herramientas y las desarrolla como teorías aplicables para pensar la ciudad, es *La Ville Radieuse* (1935). En este texto inicia el planteamiento de lo que es la *ley de las 24 horas solares*, la *ley de los ciclos del agua* y con ellas desarrolla también otra ley, la cual define la relación entre hombre-naturaleza y hombre-medio, desde su posición física, la cual está regida por la *ley de la gravedad* y su capacidad racional con la que observa, comprende y abstrae el entorno, para relacionarse de una forma armónica con él.

1935, *La Ville Radieuse*

En la 3e *Partie* del libro, en el capítulo « *Lois* », nombrado previamente en el análisis de las dos casillas anteriores, Le Corbusier profundiza en el tema de la relación entre el hombre y su medio. Para las dos casillas anteriores, se hizo referencia a la ley 1, 2, 3 y 5: 1. *Horloge de la Terre*, 2. *Le male et le femelle*, 3. *Dictature du soleil*, y 5. *Enchainement harmonieux*. Respecto a esta tercera casilla del Poema, se encuentra una relación en cuatro de las once leyes que presenta: « 4. *Les caractères* », « 6. *Saisons du monde – saison des hommes* », « 9. *L'homme, médium* » y « 10. *Destin de l'esprit* ».

En la cuarta ley, « 4. *Les caractères* », define la relación del hombre con el medio. La comprensión de la naturaleza que lo rodea se da a través de su herramienta principal: el *ojo*. Con los ojos percibe los espectáculos y las constantes de la naturaleza. Es un ojo activo que le permite conocer, analizar, comparar, deducir. En el planteamiento de esta ley, Le Corbusier reconoce dos constantes en la relación del hombre con el medio: la primera es su posición con relación a la tierra; el hombre de pie, en posición vertical, se apoya sobre sus pies en la tierra como su base. La segunda constante es, la posición de los ojos a 1.60m del suelo aproximadamente. Esta es la distancia con la que mide, con la que percibe la naturaleza y se relaciona con el medio en su estado natural. Sin em-

bargo, con la invención del avión, el hombre también ha logrado percibir el mundo desde otro punto de vista: la mirada a vuelo de pájaro. Esto le ha permitido comparar y ver desde otros ángulos, ampliar su grado de visión y comprender el territorio que lo rodea. En el texto que argumenta esta ley, dice:

Un œil nouveau : l'œil de l'oiseau installé dans la tête de l'homme.

Une vue nouvelle : la vue d'avion.

Ce que le raisonnement avait conquis par analyse, comparaison, déduction, l'œil tout à coup le voit dans une évidence totale. Voir est une perception autrement puissante que simplement concevoir. Voir de ses yeux, voir !

Debout sur nos pieds, avec notre œil à cette hauteur de 1m. 50 ou 1m. 60 qui est la cause (l'outil de géomètre) de toutes les mesures que nous prenons, de toutes les sensations qui nous affectent, de toutes les perceptions qui déclenchent en nous le flux poétique, avec cette hauteur humaine (nos pieds sur le sol, l'œil à cette brève distance) nous établit l'échelle des dimensions : nos notions de hauteur, nos notions d'étendue. Depuis Adam, notre père ! Et nous avons noté le caractère du roseau, celui de l'arbre, celui de la montagne.

Voici l'avion qui nous dote de la vue de l'oiseau et voici maintenant, des caractères infiniment plus généraux qui nous sautent aux yeux.¹³⁴

Les caractères sont alors saisissants. Nous mesurons combien ils sont clairement divers. C'est une confirmation que le caractère est une des composantes essentielles de l'œuvre cosmique. Et qu'ici, l'ordre étant si beau, les caractères si nets, nous aussi dans nos œuvres humaines, nous dresserons nos compositions sur les valeurs éminentes du caractère.

Au lieu d'éléments diffus, d'éléments confus, nous créerons des caractères. Et ces divers caractères joueront entre eux, les symphonies claires et riches : contrepoint et fugue.

La musique de nos œuvres – la musique, c'est-à-dire l'émanation poétique – naîtra du jeu des caractères. N'est-ce point aussi dans Eschyle ?

... Dans l'immense delta du Paraná, les roseaux font des atolls tranquilles. Dans la savane, les palmiers lancent leur fuseau suivant une disposition qui va contraster violemment avec l'impasse touffue de la forêt vierge. Et l'avion encore nous montrera le jeu de l'eau dans le sous-sol, par des marbrures colorant de vert le jaune de la plaine...

La nature est caractères mathématiques et conséquences implacables : destins.

Les caractères fixent les destins.¹³⁵

134 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., pp. 78-79.

135 Ibidem.

Una vez precisadas estas ideas de la relación hombre-ojo-medio, más adelante en el texto, en el punto 6, precisa otra ley en la que el hombre vuelve a ser el eje central; sin embargo, ya no como figura activa, sino bajo la dictadura de una de las leyes inmodificables de la naturaleza, el tiempo que rige su existencia en la tierra.

En la sexta ley, « 6. *Saisons du monde – saison des hommes* », habla de dos tipos de medida del tiempo y dos formas de periodizar: la primera, está relacionada con el tiempo que rige el mundo y la segunda, con el tiempo que rige la curva de la vida humana. Le Corbusier precisa la relación del hombre con el tiempo que lo rige a partir de dos aspectos: el de la vida humana y la historia. El hombre debe asumir una posición activa, como criatura inteligente, ante el tema cíclico del tiempo, el cual le pertenece a las leyes que rigen el universo. En el texto correspondiente a esta ley, escribe:

La courbe de la vie humaine est brève. Celle d'une période de l'histoire du monde peut être tendue au-dessus de 2, 3 ou 5 générations. La période s'énonce; des précurseurs la discernent, la proclament. Puis elle s'affirmera véritablement; des signes apparaissent de plus en plus précis. Des ouvriers conscients en construisent la réglé. Un jour tout se réalisera ! Puis, sans d'effort, s'écouleront les années de la fructification. La décadence apparaîtra à certains signes ; elle se précipitera. L'effondrement est imminent. Déjà les prophètes annoncent un nouveau cycle...

En quelles heures favorables ou néfastes surgissent nos destinées à nous ?

Sommes-nous nés vingt ans trop tôt, vingt ans trop tard ? Ou encore suis-je personnellement, juste trop vieux ou juste trop jeune, quand sonne l'heure décisive ? Suis-je à l'heure juste ?

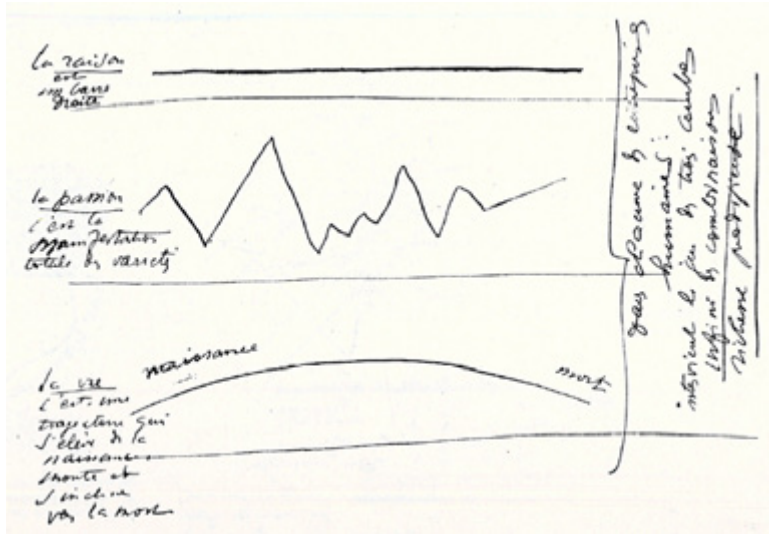
Les saisons du monde et les saisons des hommes sont de longueurs différentes. La gamme des impatiences occupe ces espaces à chaque jour divers, se raccourcissant ou s'allongeant alternativement et entraînant les hommes dans la chance ou la malchance, le dépit ou la joie.

Conjonctures et conjonctions !¹³⁶

Está en el hombre el reconocer los tiempos de acción con relación a la historia, al igual que está en el campesino reconocer los tiempos de siembra y cosecha según las estaciones. La conciencia del hombre ha de estar activa en el reconocimiento de las constantes, en favor de su supervivencia y sus intervenciones sobre el medio natural en el que habita.

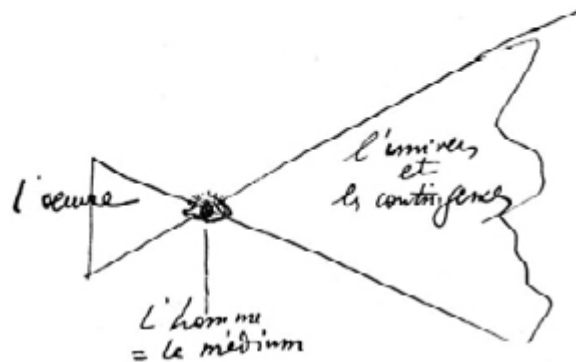
La novena ley, « 9. *L'homme, médium* », está definida a partir de texto

136 Ibid., pp. 80-81.



61.

9. L'HOMME, MÉDIUM



62.

e imagen. La imagen (fig. 62) es un ojo abierto como punto central; el centro del ojo es el vértice de dos ángulos: uno abre hacia la derecha y el otro hacia la izquierda. Sobre el ángulo de la izquierda escribe « l'œuvre » y sobre el derecho, « l'univers et les contingences ». Debajo del ojo anota: « l'homme = le médium ».¹³⁷

En el texto que acompaña esta imagen y que define la ley, Le Corbusier precisa tres factores principalmente: el primero es que el universo está allí, existe por sí sólo más allá de las posibilidades de percepción del hombre. El segundo, está relacionado con aquello que el hombre puede percibir con sus ojos o sentir; ese es el mundo o el espacio del que conscientemente se puede apropiarse. Este es un espacio denominado *medio*,¹³⁸ un espacio delimitado por el ojo y la consciencia, en el que desarrolla sus acciones. El tercer factor, está relacionado con el momento en el que el hombre reconoce lo que está fuera de él, en el *medio*, y lo convierte en un acto consciente; es el proceso en el que todo aquello que percibe pasa por su mente, es razonado y es puesto en orden para ser comprendido. Esto consolida el argumento de la imagen y el nombre de la ley: el hombre es el “*médium*” entre el universo y su obra.

Des choses inouïes existent.

Des événements fabuleux se déroulent.

Nous ne les voyons ni ne les ressentons.

Elles sont et ils sont hors de notre perception.

Pourtant nous avons désigné du terme de « Nature » un monde déjà immense et déjà merveilleux qui est fait de ce que nous voyons et apprécions.

C'est là notre milieu, le milieu de nos agissements, de nos entreprises, l'objet de nos méditations.

Tout passe, par nous, au travers de notre personnalité chaque fois individuelle.

Et ce que nous pouvons en déduire, en conclure, ce que notre esprit peut échafauder à son tour en un système qui est le nôtre, qui est la création humaine, c'est l'œuvre d'art – dans tous les domaines.

D'une part, la nature, cône immensément ouvert vers l'infini. Sa pointe nous perce ; son contenu se déverse en nous.

A l'opposé, un autre cône surgit, s'ouvrant à son tour vers un infini : l'œuvre humaine.

Entre les deux cônes, au point de rencontre, est l'homme. L'homme qui

137 Ibid., p. 83.

138 En este texto ya define el concepto de *Medio*, el que luego utiliza para el primer capítulo del Poema en 1955. Es importante comprender que no lo denomina *Naturalaleza*, sino *Medio* (*Milieu*): es decir un espacio determinado.

61. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 82.

340 62. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 83.

perçoit et l'homme qui révèle : l'homme-médium.¹³⁹

Una vez determinado el hombre como *medium*, Le Corbusier termina la consolidación de esta ley, al remarcar que se ha de tener siempre en cuenta que la herramienta más poderosa de la percepción e inmutable del hombre es el ojo; « *Et nos pieds son immuablement posé sur la terre. Cet écart de 1m. 60, c'est lui qui dimensionne l'univers, pour nous, hommes* ». ¹⁴⁰

En la décima y última ley, « *10. Destin de l'esprit* », sintetiza la relación entre el hombre y la naturaleza, y cómo para subsistir ha de luchar contra su fuerza antagonista.¹⁴¹ Le Corbusier reconoce que el hombre viene de la naturaleza y ha de convivir con sus leyes; por lo tanto, la armonía se genera en la medida en que las comprenda y trabaje con ellas.

L'homme lutte contre la nature pour subsister. D'aucuns, par des fictions parfois élevées, aimeraient à se persuader que, par un acte de foi consenti, la nature abandonnera son antagonisme et que l'équilibre se réalisera automatiquement. Le bonheur n'est pas une réalité, c'est une fiction, c'est un rapport, c'est une tension. C'est une force appuyée sur ceci qui est en nous et changeant, et dirigée vers cela qui est la contingence et changeant.

L'homme est issu de la nature. Il est forme de lois de la nature. S'il les reconnaît bien, s'il s'harmonise de l'harmonie qui est un bienfait pour lui.

L'homme ne peut faire usage que des lois de 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.

139 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 83.

140 Ibidem.

141 En *Une maison un Palais* (1928) Le Corbusier reflexiona sobre el tema de la naturaleza antagonista y como el hombre se ha de enfrentar a ella : « Qu'y faire? Nous sommes nés au sein de la nature.

Antagoniste, hostile à nos initiatives, indifférente plus justement, totalement absorbée dans ses propres événements qui ne sont que bourrasques, tempêtes, désert brûlant, nuit et jour, été et hiver, elle détruit implacablement notre travail, à chaque heure, à chaque jour, à chaque minute; elle résorbe. Il n'est point de repos, point de trêve à sa voracité; point de privilège n'est accordé à personne.

Nous nous dressons contre elle pour échapper à son étreinte, essayant de l'endiguer, tentant de la dominer. Si elle est l'univers, depuis toujours nous avons voulu aussi créer notre univers. Et nous le défendons c'est notre labeur quotidien.

Pourtant nous sommes les fils de la terre, et nous l'avons appelée *terre-mère*.

Et nous l'aimons, par notre chair qui en procède et par notre esprit qui ne vit qu'en elle, limité aux tâches écrasantes et sans fin possible, d'en scruter le mécanisme pour l'asservir, d'en les raisons pour étayer notre dignité et d'essayer d'en con le principe pour nous rassurer. Moments pathétiques. » Ver: LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, 1928, op. cit., p. 12.

La nature est toute mathématique dans sa substance, mais notre œil ne nous montre que des spectacles d'apparence échevelée (souvent).¹⁴²

El hombre, bajo el comando de su razón, tiene la necesidad de poner orden para comprender. Para Le Corbusier la naturaleza es matemática y está en el hombre sistematizarla en una serie de leyes, que le permitan trabajar con ella.

Alors pour se sauver lui-même, pour se donner un cadre admissible, supportable, producteur de bien-être et de puissance, l'homme a projeté les lois de la nature dans un système qui est la manifestation même de son esprit: la géométrie.

Dans cet univers artificiel, il vit à l'aise, tandis qu'il souffre et est meurtri dès qu'il s'en écarte.

D'une part, la mathématique du monde; d'autre part, le milieu humain.¹⁴³

Le Corbusier sintetiza el papel que juega el hombre en la búsqueda de la armonía entre su existencia, las obras y la naturaleza, con las siguientes palabras:

L'homme est issu de la nature. Il est formé des lois de la nature. S'il les reconnaît bien, s'il s'harmonise avec elles dans le mouvement permanent, il se procure (à lui) la sensation de l'harmonie qui est un bienfait pour lui.

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.¹⁴⁴

1946 *L'espace indicible*:

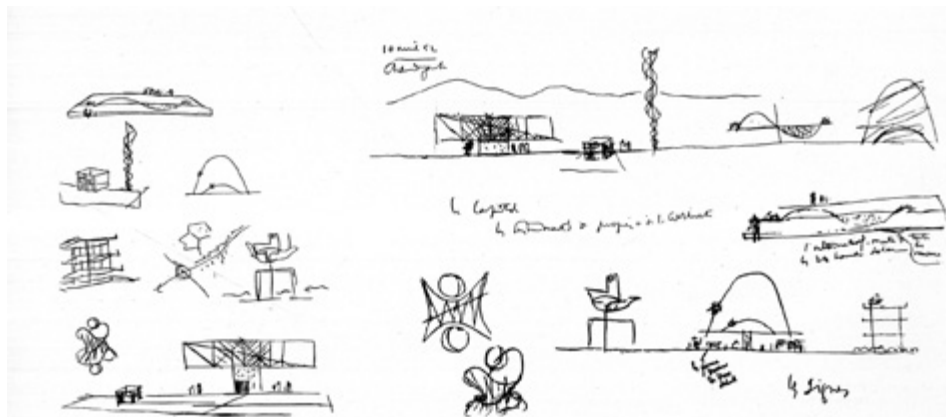
En el artículo « *L'Espace indicible* » (1946), publicado en *L'Architecture d'aujourd'hui*, Le Corbusier presenta dos temas esenciales en la primera parte del texto: el primero, es la relación del medio con lo viviente, en donde pone de manifiesto que el primer gesto de lo viviente, es tomar posesión del espacio y como tal, es la prueba de existencia.¹⁴⁵ En segundo lugar, presenta la relación del medio con la obra creada por el hombre, como un problema espacial. En este caso, hace alusión a la arquitectura, escultura y la pintura. El texto inicia con estas palabras:

142 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 83.

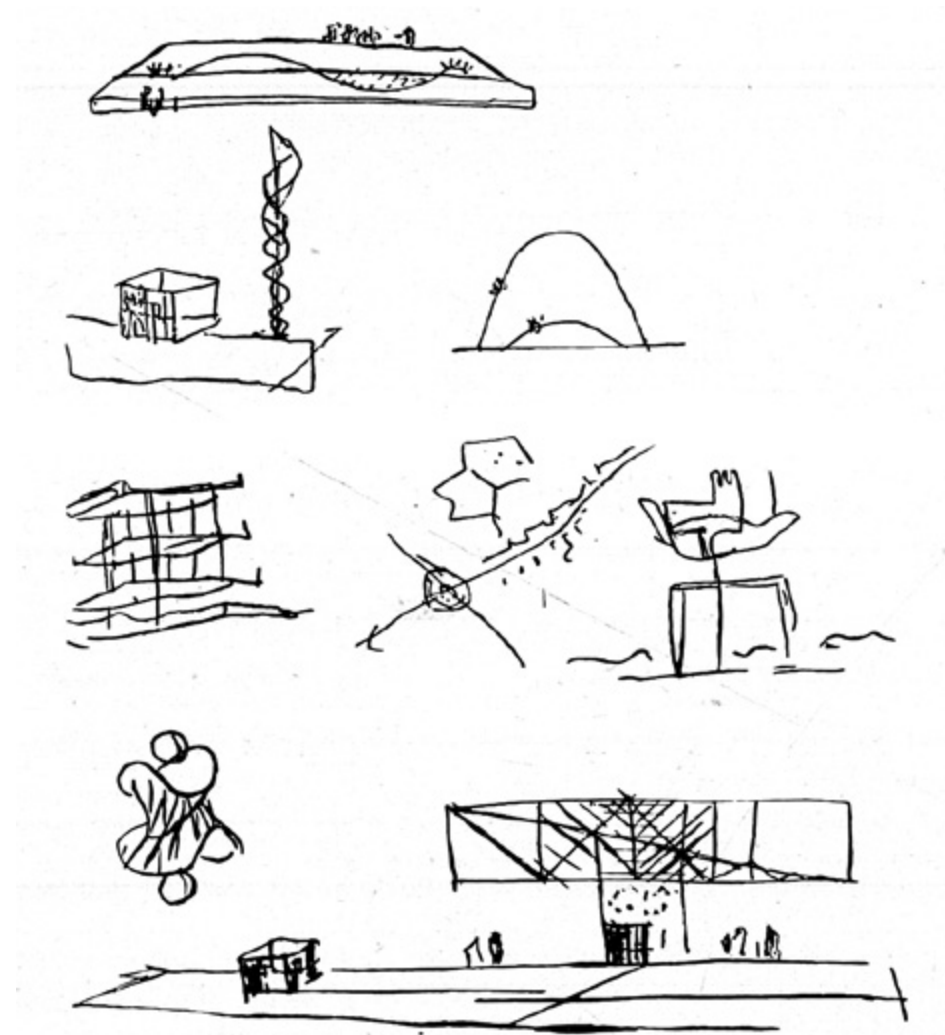
143 Ibidem.

144 Ibidem.

145 LE CORBUSIER, « *L'espace indicible* », 1946, op. cit., p. 9.



63.



64.

63. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

64. 1953, détail de « la tour des quatre horizons »

342 *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des mages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace.¹⁴⁶

La fleur, la plante, l'arbre, la montagne son debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonances tout autour. Nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle ; et nous regardons, émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace ; et nous mesurons alors ce que nous regardons irradie.¹⁴⁷

Los elementos de la naturaleza pertenecen a un medio, un lugar y un espacio de existencia. Todos están regidos bajo la misma regla con relación al espacio: la ley de la gravedad. El hombre, la flor, la planta, el árbol, la montaña, el río, cada uno ocupa un espacio en su medio. Este espacio está consolidado por dos constantes inmodificables: la primera, por una relación vertical que la dictamina la ley de la gravedad. La segunda, es que cualquiera de estos objetos depende de la base horizontal sobre la que se posa: la tierra.

Si la naturaleza está comandada por estas leyes inmodificables, la obra creada por el hombre, como artificio y objeto material, igualmente está ligada de forma absoluta, a esta dictadura.

L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.¹⁴⁸

El hombre como ser racional, actúa en posición vertical, observa y abstracte los referentes de la naturaleza; sobre ellos crea y construye su obra. Su obra como objeto material, está regida por las mismas leyes que rigen a quien la crea. La potencia de la obra se activa en la medida en que quien la crea, comprende que ésta pertenece a un medio específico. Tanto la obra como el medio son afectados entre sí por sus componentes o sus leyes naturales: el objeto material ocupa un lugar en el medio, por tanto, la perfecta armonía (no copia) entre lugar, medio y objeto material, en este caso arquitectura, ciudad, pintura o escultura, constituyen un diálogo en el que el uno cumple el papel de

146 Ibidem.

147 Ibidem.

148 Ibidem.

potenciar al otro.¹⁴⁹

Action de l'œuvre (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant 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 les 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, saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exacte 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).¹⁵⁰

(...) la prise de possession de l'espace façonne une harmonie indiscutable, soude l'entreprise humaine au site, aboutit à un événement plastique architectural et urbanistique portée émotive.¹⁵¹

La consolidación de estas ideas síntesis que desarrolla en los años cuarenta y cincuenta, provienen una vez más, de las reflexiones de las dos décadas anteriores: los veinte y los treinta en las cuales dedica su vida a la investigación. La imagen para la litografía del Poema sintetiza una parte de este proceso; el primer impulso que identifica los medios que se tienen, los elementos y las herramientas con las que puede trabajar para crear una obra. En el caso de la litografía están los dos elementos previamente mencionados; el hombre de pie, en posición vertical y el signo: *la tour des quatre horizons*.

1953 - Œuvre complète 1946-1952

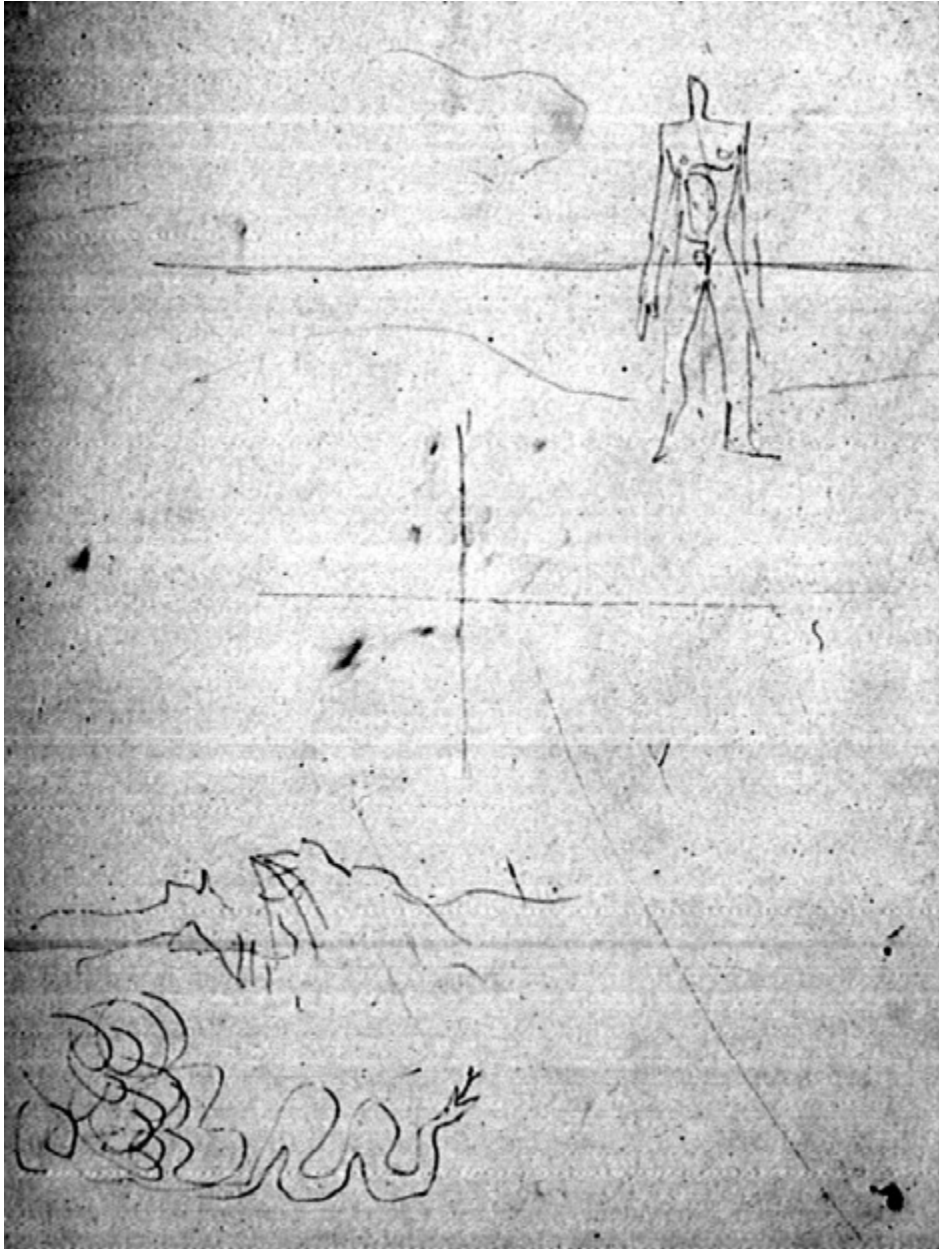
En la el volumen 5 de la *Œuvre Complète 1946-1952* (1953), Le Corbusier publica un capítulo al que titula « *Les Signes* ». ¹⁵² En este capítulo hace una selección de algunos de los signos representativos de su obra, que ha definido como herramientas de trabajo durante años de investigación a lo largo de su carrera. En este grupo (fig. 63) presenta el signo de la imagen del primer recuadro de la tabla gráfica del Poema: « *l'alternance de la journée solaire de 24 heu-*

149 Esto alude directamente a la arquitectura clásica, principalmente cuando se revisa la relación planteada por el templo griego, el lugar y la naturaleza. Sobre el tema ver: GIEDION, Sigfried, "Las tres concepciones espaciales arquitectónicas" en *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, 2003, op. cit., pp. 490-495.

150 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.

151 Ibid., p. 11.

152 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.



65.

res ». En el mismo conjunto, presenta igualmente las dos figuras concernientes a este tercer recuadro de la tabla: el signo del círculo con la cruz inscrita, al que denomina: « *la tour des quatre horizons* » y el hombre de pie, al que representa como el *Modulor*.¹⁵³

Estos dos elementos constituyen dos constantes en la historia de la arquitectura y en la existencia del hombre. El primer elemento es el *hombre de pie*, como representación de la ley de la gravedad, la vertical: el hombre de pie observa, analiza y comprende su medio. En esta posición, el hombre consolida el dialogo visual con el mundo, con su cuerpo erguido, sus ojos (su mirada consciente y analítica) y sus sentidos en general.¹⁵⁴ Esto se refleja en su forma de ocupación del espacio y en la relación de las obras que crea con su medio.¹⁵⁵ El segundo elemento es la ubicación en el espacio, a través de la milenaria tradición del cruce de dos ejes perpendiculares sobre la tierra; esto es lo que denomina como *rueda de los cuatro horizontes*. Esta acción puede ser entendida como la definición de los puntos cardinales o antiguamente el *cardo* y *decumanus* romano,¹⁵⁶ como toma de posesión de un lugar.¹⁵⁷ La figura del *hombre de pie* representa una relación vertical, mientras que la segunda, *la tour des quatre horizons*, representa en primera instancia una lectura horizontal.

Un dibujo preparatorio

La única imagen encontrada, referente a los elementos que componen la litografía para *Milieu A3*, es un dibujo preparatorio FLC 4401 (fig. 65) que no está ni fechado ni referenciado dentro de los archivos de la Fondation Le Corbusier. Es un dibujo a lápiz, con una línea muy tenue. El dibujo está dividido en tres zonas: En la parte superior derecha, dibuja el hombre de pie, parado sobre

¹⁵³ Ibid., p. 153.

¹⁵⁴ « Voir est une perception autrement puissante que simplement concevoir. *Voir de ses yeux, voir!* »

Debout sur nos pieds, avec notre œil à cette hauteur de 1m 50 ou 1m. 60 qui est la cause (l'œil de géomètre) des toutes les mesures que nous prenons, de toutes les sensations qui nous affectent, de toutes les perceptions qui déclenchent en nous le flux poétique.» Ver : LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., pp. 77-78.

¹⁵⁵ Ver: LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.

¹⁵⁶ Sobre el tema ver: NORBERG-SCHULZ, Christian, "La Arquitectura Romana" en *Arquitectura Occidental*, traducido al castellano por A. González y A. Bonanno, Gustavo Gili, Barcelona 1983, pp.44-59.

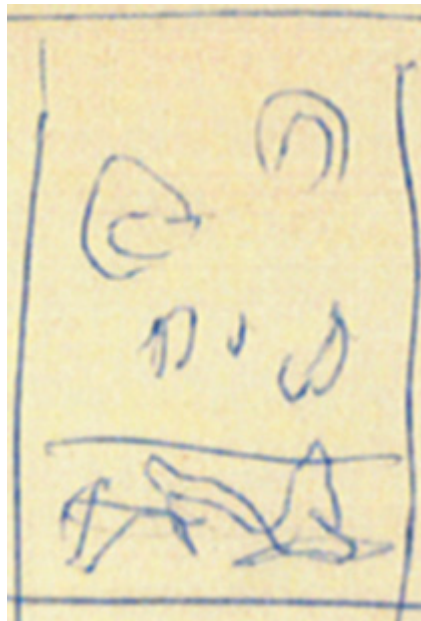
¹⁵⁷ La imagen del hombre de pie, con la línea horizontal que lo atraviesa por el centro de su cuerpo y el signo de una cruz a sus pies, aparece también en un dibujo sin fecha, que se encuentra entre los archivos de la Fondation Le Corbusier (FLC 4401), con algunos detalles extras en la imagen, como una nube en el cielo y una especie de serpiente en parte inferior de la hoja (ver fig. 65).

la tierra, con una línea horizontal que lo atraviesa sobre el nivel de su cadera. En la parte superior dibuja una nube, para precisar el área del cielo. En la zona central del dibujo, traza una cruz; a diferencia de la imagen de la litografía, en este dibujo la cruz no está inscrita dentro de un círculo. En la parte inferior izquierda, dibuja una masa, compuesta por dos elementos: lo que parece ser la silueta de unas montañas a lo lejos, y en primer plano una serpiente que sale desde unos arbustos. Estos elementos, no aparecen en la imagen definitiva de para la litografía.

Este dibujo, identifica los dos elementos primordiales que componen la litografía definitiva; sin embargo, es posible pensar que es previo a la realización del Poema, ya que la imagen no está completa.



66.



67.



68.

66. Cuarta imagen -primera fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

67. Cuarta imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

68. Maqueta definitiva para la litografía A4-Mileu de *Le Poème de l'angle droit*, p. 41

5.1.4 A4-Cuarta imagen: La ley del meandro

5.1.4.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953¹⁵⁸

Una mujer desnuda y de larga cabellera, dispuesta horizontalmente sobre un fondo negro, y con un pez que la acompaña a sus pies, mueve sus brazos, alternándolos; primero el izquierdo hacia delante y el derecho hacia abajo, como si se dispusiese a nadar (fig. 68). En el área superior, sobre un fondo blanco con manchas negras, una serie de figuras serpenteantes en azul, verde y blanco parece como si flotasen sobre la atmósfera; algunas delgadas, otras más gruesas, unas más sinuosas que otras.

Es la Mujer, la Madre, la Tierra. Son el vital trinomio, manifiesto en la horizontalidad de la figura femenina. Le Corbusier identifica el acto de creación a partir de la reinterpretación de las fuerzas y manifestaciones formales de la naturaleza. La mujer ha sido constantemente asociada con la idea de origen, de generatriz de vida así como la madre-tierra. Por el contrario, el hombre ha sido identificado, en la casilla anterior del Poema, como representación de la vertical; es el hijo y la razón.

Reconocer esta cuarta imagen y los elementos que la conforman se convierte en una tarea de búsqueda, como conjunción de figuras independientes. El tema de la mujer es recurrente en su pintura, especialmente en los años treinta. Mujeres desnudas en posición horizontal, recostadas sobre divanes o sobre el suelo, se repiten una y otra vez. Sin embargo, la pregunta que surge con relación a esta imagen del Poema proviene sobre, ¿cuál es la relación de esta mujer desnuda en posición horizontal con las figuras serpenteantes sobre la parte superior?

En el viaje a Brasil en 1929, no sólo le impactan sus mujeres, sino todo lo que se relaciona con el paisaje cuando sobrevuela el territorio. Su potencia, sus relaciones entre sensuales curvas femeninas inscritas en protuberantes montañas, atravesadas por serpenteantes ríos, modifican sus concepciones frente al urbanismo y así mismo frente a la naturaleza. Prueba de ello será su propuesta

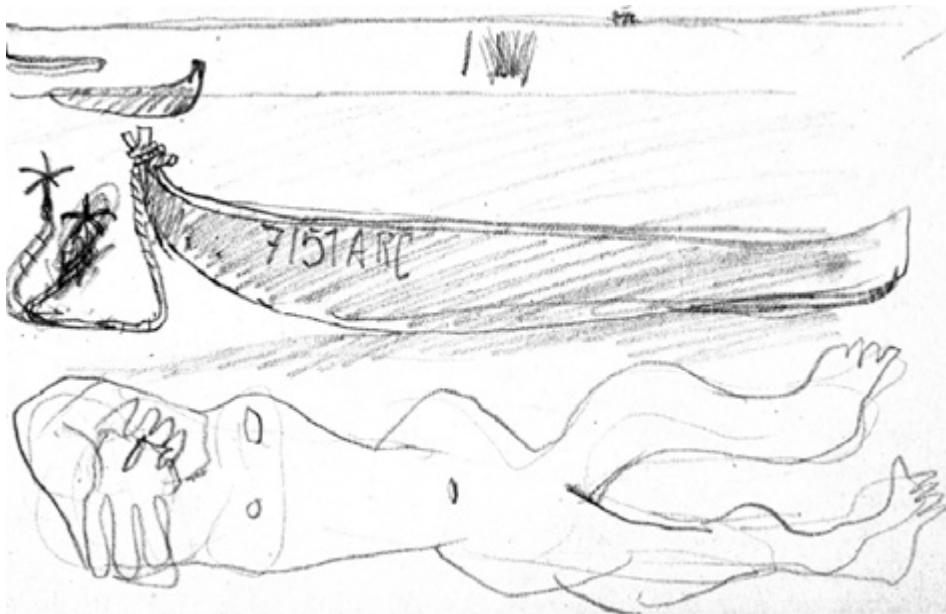
¹⁵⁸ Maqueta definitiva para la litografía A4-Mileu del *Le Poème de l'angle droit*, p. 41. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006. cit.

para el proyecto urbanístico del Plan de Río.

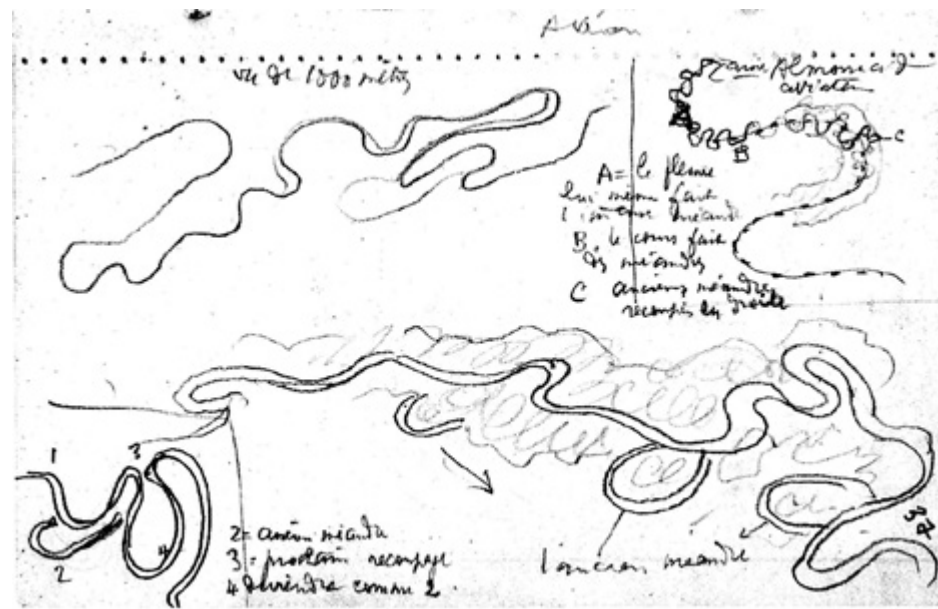
El movimiento continuo en los ciclos de la naturaleza, como el meandro o el río, determinan una dirección. El agua, la vida que procede del río, avanza hacia adelante, nada lo detiene y si se desvía, se reencausa. Todo es un movimiento continuo y la imagen lo demuestra; es la representación del meandro y de la vida en el cuerpo de una mujer horizontal, como representación de la fertilidad. La naturaleza es comprendida como la horizontal; está viva y produce vida, se encuentra en constante movimiento y nada la detiene.

En el texto que corresponde a esta casilla Le Corbusier escribe:

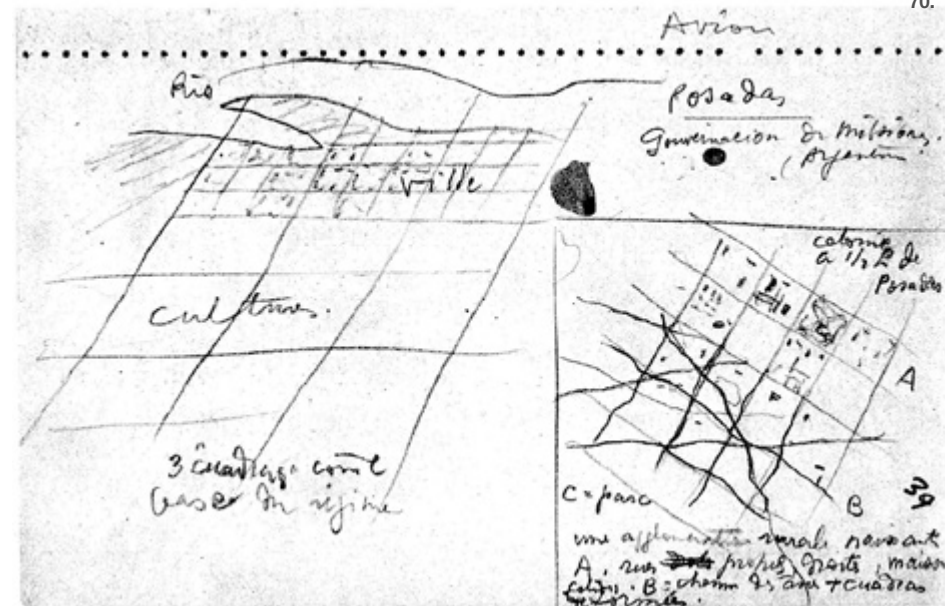
Entre bosses et dans fissures
glissant sur les durs et s'enfonçant
dans les mous le rampant le
vermiculant le sinuant le
reptant ont ébauché la
Propulsion première. ∞ Les vers
et les serpents les vers venus
du potentiel des charognes.
Les ruisseaux les rivières et
les fleuves en font autant.
D'avion on les voit grouiller
en famille dans les deltas et
les estuaires de l'Indus du
Magdalena ou des marges
californiennes ∞ L'idée elle
aussi tâtonne se cherche bute en tous
sens allant aux extrêmes poser
les bornes de la gauche et de la
droite. Elle touche l'une des rives
et puis l'autre. Elle s'y fixe ? Elle
a échoué ! La vérité n'est présente
qu'en quelque lieu du courant
toujours cherchant son lit. Un
obstacle dressé sur une rive
déclenchera la grand cycle un
jour amorcé. Le méandre vivra
son aventure jusqu'à sa
conséquence l'absurde prenant
d'ailleurs son temps des millénaires
s'il le faut. L'inextricable
barrera la route l'insensé ! Mais



69.



70.



71.

69. 1929, Carnet B4 Amérique Sud/La Corogne/ Espagne, fig.

70. 1929, Carnet B4 Amérique Sud/La Corogne/ Espagne, fig. 249

71. 1929, Carnet B4 Amérique Sud/La Corogne/ Espagne, fig. 250

la vie exige passage force le barrage
des vicissitudes. Elle tranchera le
méandre percera ses boucles les
soudant la précisément où une
course dévergondée les avait
fait se toucher. Le courant file
droit à nouveau ! Et la savane
et la forêt vierge accumuleront
d'immémoriaux tronçons
croupissants

La loi du méandre est
agissante dans la pensée et
l'entreprise des hommes y fomenta
des avatars renaissants

Mais la trajectoire jaillie
de l'esprit est projetée par
les clairvoyants par-delà
la confusion.¹⁵⁹

5.1.4.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

El tema de esta casilla constituye una continuación de la segunda (A2), en la que define la *ley de los ciclos del agua*. En ella hace referencia a los movimientos cíclicos verticales y horizontales en las diferentes transformaciones o manifestaciones del agua. Ahora, en esta cuarta casilla, retoma el tema, pero solo a partir de su movimiento horizontal sobre la tierra; más aún, referido de forma más precisa, a la dirección que establece la propia naturaleza de forma específica, aunque aleatoria en su cauce, en el agua de los ríos.

En la imagen presenta dos elementos relacionados con la dirección horizontal: el río con sus meandros y la mujer horizontal con un pez a su lado. Tanto el tema de la figura femenina, así como el de los meandros, serán una constante en sus reflexiones de finales de los años veinte y en la década de los treinta. Con relación al tema de la geografía, las primeras reflexiones se encuentran principalmente, en su libro *Précisions* (1930).

159 Texto de *Milieu A4* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 33-40

1930 – Précisions

En el « *Prologue Américain* », ¹⁶⁰ cuando inicia la narración de la experiencia del sobrevuelo en avión por las tierras de Sur América, entre Brasil y Argentina, encuentra la potencia y el significado del curso de los ríos y su interacción con la tierra que los circunda. Le Corbusier considera esta interacción como un proceso de desarrollo cíclico causado por la erosión, a partir de la cual se conforma el meandro. Esta observación conjugada con la direccionalidad de los ríos, es donde encuentra una de las grandes lecciones de la naturaleza, la cual será consolidada, después de un proceso crítico de observación y análisis en una *ley*. En este caso, define dos leyes: en primer lugar, *la ley de la línea*, la cual proviene de la relación con la direccionalidad del río, como resultado de una insinuada pendiente, y como consecuencia de las leyes de la física. La segunda, la denominada *la ley del meandro*, la cual se consolida cuando el terreno se hace llano y la direccionalidad del recorrido se hace aleatorio según la erosión de la tierra.

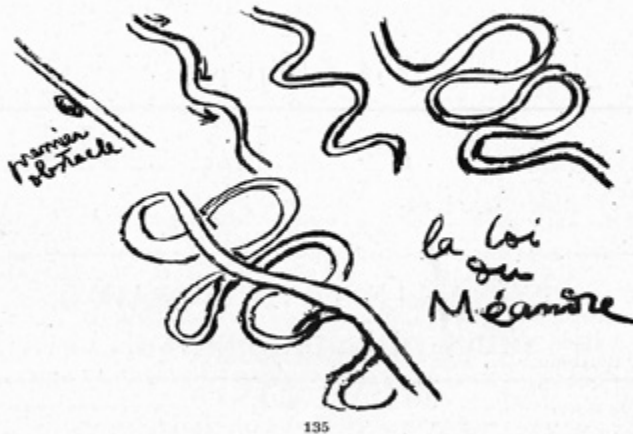
La construcción de la idea la desarrolla con esta narración:

De Buenos-Aires, nous avons traversé le delta du Paraná, l'un des grands fleuves du monde ; ce delta fourmille de canaux, il est cultivé intensément ; on y fait la récolte des fruits et, pour protéger les fruits des violents courants d'air du Rio, on constitue à l'infini d'interminables palissades de peupliers formant de très petits enclos. Un peuplier met huit ans à grandir, tant cette terre de limon est prodigieusement riche ; il vaut alors huit pesos et c'est, paraît-il, une fortune. D'avion, ce delta évoque en gigantesque les gravures italiennes ou françaises de la Renaissance, dans les traités sur l'art des jardins. Puis on survole le fleuve Uruguay ; nous l'avons remonté pendant des heures. Puis enfin, le fleuve Paraguay qui est ici à la fin de sa course, à son confluent avec Paraná, et qui remonte indéfiniment vers le nord, dans la forêt vierge du Brésil, jusque tout près de l'Amazonie. Le Cours de ces fleuves, dans ces terres illimitées et plates, développe paisiblement l'implacable conséquence de la physique ; c'est la loi de la ligne de plus grande pente et puis, si tout est devenue plat, c'est le méandre qui résulte de l'érosion est un phénomène à développement cyclique absolument semblable à celui de la pensée créatrice, de l'invention humaine. A dessiner du haut des airs les linéaments du méandre, je me suis expliqué les difficultés que rencontrent les choses humaines, les impasses où elles butent et les solutions d'apparence miraculeuse qui dénouent subitement les situations inextricables. Pour usage, j'ai baptisé ce phénomène, la loi du méandre et au cours de mes conférences, à Sant Paul et à Rio, j'ai profité de ce miraculeux symbole pour introduire mes propositions de ré-

160 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 4-5.

la réalisation ne peut pas en être entreprise, tant il faudrait d'argent. Pourtant, le miracle peut survenir. Le perturbateur lui-même fournit la *continuation* du phénomène et la solution : tout obstacle se dissout alors et se dilue, et, dans la souplesse, la solution apparaît, simple et efficace. Miracle? Pas même! Le perturbateur, le machinisme, nous dote des éléments constructeurs ou reconstruc-teurs. L'abeès perce, le chemin file droit. C'est la leçon du méandre, victoire sur soi-même, enseignement réconfortant. Voici la « loi du méandre » :

Je dessine un fleuve (135). Le but est précis : aller d'un point à un autre : fleuve ou idée. Surgit un incident infime, — les incidences



de l'esprit : de suite, un petit coude de rien du tout, à peine sensible. L'eau est rejetée à gauche, elle entame la rive; de là, par incidence, elle est rejetée à droite. Alors, la droite n'est plus. A gauche, à droite, toujours plus profond, l'eau ronge, creuse, entame; — toujours plus élargie, l'idée bat la campagne. La droite est

formes urbaines ou architecturales pour prendre appui sur la nature, en une conjoncture où je pressentais un public capable de m'accuser de charlatanisme.¹⁶¹

Con estas últimas palabras precisa el sentido de esta reflexión: es observar la naturaleza, comprender su lección para luego definir una ley aplicable a las creaciones humanas. Le Corbusier identifica esta herramienta, primero para intentar comprender una vez más, las dificultades que se le presentan al ser humano a la hora de habitar y sobrevivir bajo el dominio de las leyes de la naturaleza. En segundo lugar, identifica en esta nueva ley, un prodigioso símbolo para introducir propuestas de reformas urbanas o arquitectónicas, tomando como soporte las lecciones de la naturaleza.¹⁶²

En el texto del « *Prologue Américain* », continúa el análisis de las diferentes manifestaciones del agua, como se ha demostrado en el análisis de la imagen del segundo recuadro (A2); pero en el tema correspondiente a esta cuarta imagen, está definido a partir de la relación entre el agua y la tierra. Como dice Le Corbusier: desde el avión se comprenden también, muchas otras cosas; dentro de ellas, presenta una analogía entre la Tierra y un huevo *poché*, en la que dice: « *La Terre est semblable à un œuf poché, elle est une masse liquide sphérique entourée d'une enveloppe ridée.* »¹⁶³ La tierra, el agua y la vegetación, en conjunción con el sol, constituyen cuatro entes salvajes e incontrolables que brindan vida al hombre: « *tout pêle-mêle, la joie ou la mélancolie, l'abondance ou la misère.* »¹⁶⁴

Ici, l'œuf poché nous incline à la mélancolie, à la désespérance même ; je crois à une neurasthénie de « l'œuf poché ». Laissez pourrir votre œuf, ou, comme vous n'en avez pas le temps, rappelez-vous l'aspect intérieur des pots de confitures de votre maman. Autrefois, on couvrait les pots de confitures d'un papier trempé dans l'alcool ou le lait. Et quelques mois après, une effarante moisissure avait poussé sur le papier. La forêt vierge, les végétations exubérantes du méandre, sont la moisissure de notre Terre. Voici les palmiers ! Le Palmier d'Amérique poussée à l'état sauvage suivant une règle que j'ignore, en plaine, au milieu des étendues arides d'herbages maigres à des d'instantanés régulières, très espacées. Voici des estuaires des confluent et, à une cadence régulière aussi, voici les roseaux qui poussent en immenses couronnes fermées, implacablement rondes, comme les atolls de corail en Polynésie. Voyez les plaines : les nuances des herbages précisent les états d'humidification du sous-sol. Toute une biolo-

161 Ibidem.

162 Ver: Ibidem.

163 Ibid., p. 5.

164 Ibid., p. 7.

gie, toute une vie organique fondamentale apparaît d'en haut : belles prairies ou champs de mauvaises herbes : c'est toujours la loi de la ligne de plus grande pente des eaux, en surface ou souterraines. La Terre n'est pas verte uniformément, elle a toutes les marbrures d'un corps en putréfaction. Palmiers élégants, prairies fleuries, fleuves majestueux ou ruisseaux charmants, forêt vierge, -statures qui nous donnait d'en bas, et à bout portant, les sensations de noblesse, d'exubérance, d'opulence, de vie, - toi, arbre, vous tous, vus du ciel, n'êtes que moisissure apparente. Et toi, Terre, ô Terre désespérément humide, tu n'es que moisissure ! Et ton eau, en vapeur ou en liquide, manœuvrée par un astre de feu qui est sin loin, t'apporte tout pêle-mêle, la joie ou la mélancolie, l'abondance ou la misère.¹⁶⁵

La ley del meandro

En la sexta conferencia, dictada el 14 de octubre de 1929 en Buenos Aires, para los "Amigos de la Ciudad", titulada « *Un Homme = Une Cellule. Des Cellules = La Ville* »¹⁶⁶ y subtitulada: « *Une Ville Contemporaine de Trois Millions d'Habitant. Buenos-Aires est-elle une ville moderne?* », inicia la presentación exponiendo lo que él denomina como "la ley del meandro". La pregunta que surge es: ¿cuál es la relación de lo que anteriormente ya ha dejado entrever como una ley que reconoce en la naturaleza y una conferencia sobre la ciudad? Esto lo explica a partir de tres ejemplos determinantes: La Ciudad de Tres Millones de Habitantes, Buenos Aires y la ciudad moderna.

Le Corbusier inicia la conferencia con las siguientes palabras:

Le moment est venu d'exposer la « loi du méandre ». Les grandes villes sont dans une situation inextricable. Le machinisme les y a précipitées. L'heure aiguë de crise est partout. On propose mille et une solutions « petites » qui feraient tout empirer ; d'ailleurs la réalisation ne peut pas en être entreprise, tant il faudrait d'argent. Pourtant, le miracle peut survenir. Le perturbateur lui-même fournit la continuation du phénomène et la solution : tout obstacle se dissout alors et se dilue, et, dans la souplesse, la solution apparaît, simple et efficace. Miracle ? Pas même ! Le perturbateur, le machinisme, nous dote des éléments constructeurs ou reconstruteurs. L'abcès perce, le chemin file droit. C'est la leçon du méandre, victoire sur soi-même, enseignement réconfortant. Voici la « loi du méandre »¹⁶⁷

165 Ibid., pp. 6-7.

166 Ibid., pp. 141-157.

167 Ibid., pp. 141-142.

Para explicar esta idea, realiza un dibujo (fig. 72) en el que presenta dos niveles: uno superior y otro inferior. En el superior dibuja cinco ejemplos de líneas paralelas serpenteantes, como representación de las diferentes direccionalidades de un río. El primer recorrido es una línea recta, con una posible roca sobre el costado izquierdo y al lado escribe: « *premier obstacle* ». ¹⁶⁸ En el segundo recorrido, con suaves sinuosidades en cada una de las curvas que se conforman dibuja una flecha que indica la dirección del recorrido y así mismo, la conformación de la curva. El tercer ejemplo es, una vez más un recorrido sinuoso, pero en este caso, con curvas más insinuadas. El cuarto ejemplo, es un recorrido completamente serpenteante, en el que por la sinuosidad de las curvas se toquen las unas con las otras.

En el nivel inferior de la imagen presenta el quinto ejemplo gráfico, en el que superpone dos direcciones: sobre la imagen del recorrido del río serpenteante como se ve en el cuarto ejemplo superior, superpone el recorrido casi recto que define la direccionalidad del río. Sobre el lado derecho de este dibujo, escribe: « *La loi du méandre* »¹⁶⁹ y bajo la imagen, explica el dibujo con estas palabras:

Je dessine un fleuve (135). Le but est précis : aller d'un point à un autre : fleuve ou idée. Surgit un incident infime, -les incidences de l'esprit : de suite, un petit coude de rien du tout, à peine sensible. L'eau est rejetée à gauche, elle entame la rive ; de là, par incidence, elle est rejetée à droite. Alors, la droite n'est plus. A gauche, à droite, toujours plus profond, l'eau ronge, creuse, entame ; -toujours plus élargie, l'idée bat la campagne. Le droit est devenu sinueuse ; l'idée s'est garnie d'incidences. La sinuosité devient caractérisée, le méandre se dessine ; l'idée s'est ramifiée. Bientôt, la solution est effroyablement compliquée, c'est un paradoxe. La machine fonctionne, mais elle est lente et son mécanisme est devenu délicat et gênant. Le mobile est respecté : on va au but, mais par quel chemin !¹⁷⁰

La precisión de la direccionalidad, del camino, del trayecto de un punto al otro se ve, algunas veces en la naturaleza, interrumpida por los avatares y obstáculos que ella misma impone. Cuando los problemas se presentan, el agua se queda estancada, no encuentra la salida y para Le Corbusier, esto mismo es lo que sucede en la ciudad. Para él, "el agua se ha quedado estancada", y al estancarse, se convierte en putrefacta; no avanza, no corre hacia adelante. La ciudad necesita una nueva dirección, una salida, un saneamiento. Por esta

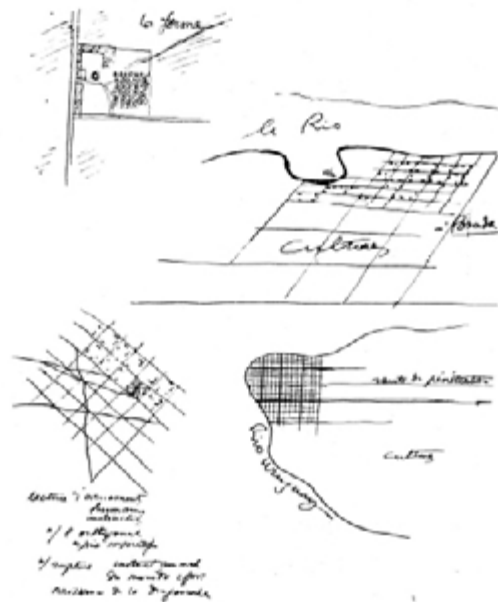
168 Ibid., p. 143.

169 Ibidem.

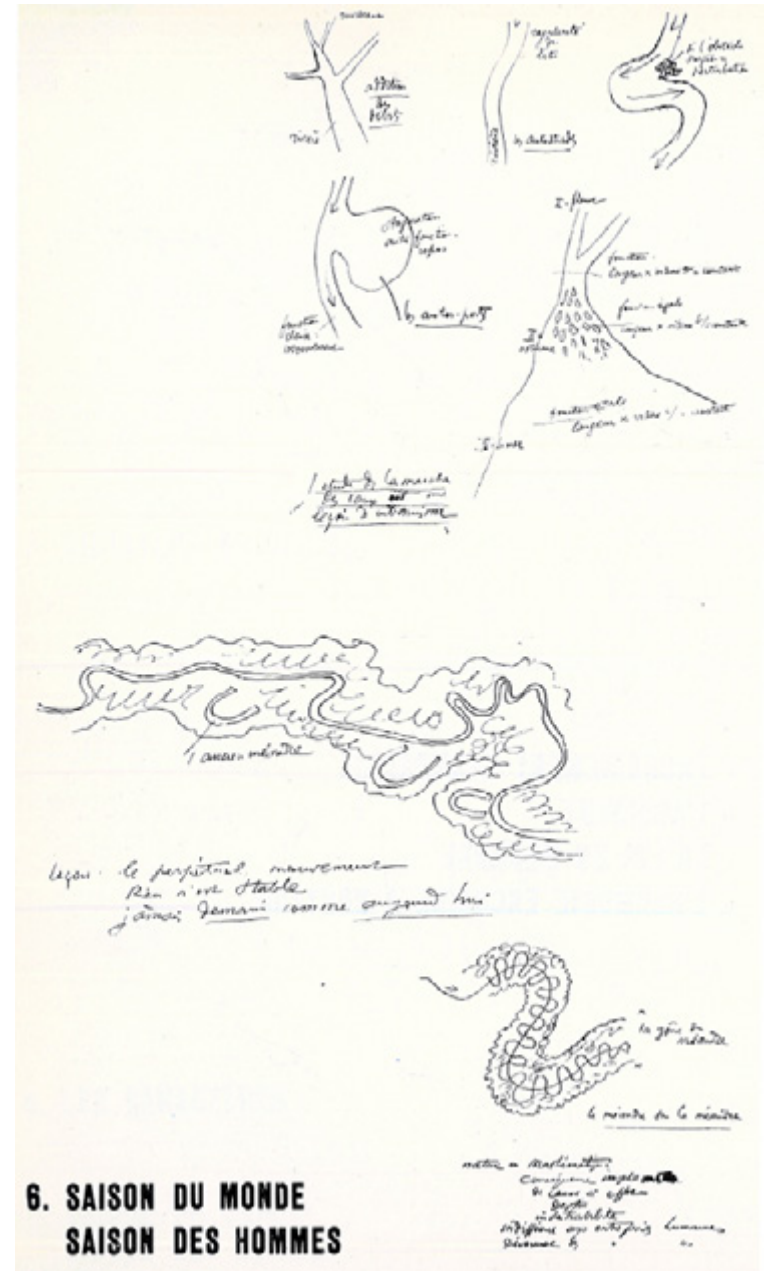
170 Ibid., pp. 142-143.



73.



74.



75.

73. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 79.

74. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 80.

352 75. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 81.

razón encuentra la analogía con la *ley del meandro*: tarde o temprano el río vuelve a encontrar la salida, su cauce, con la ayuda de la naturaleza, la misma que en un momento hizo que perdiera su rumbo. Cuando llueve y los ríos se llenan, vuelven a encontrar su cauce e inician una vez más su movimiento, con más potencia y con una dirección clara. El agua estancada, se remueve, se sanea y la corriente, encuentra una vez más, su rumbo.

Les boucles du méandre ont fait comme des huit, et c'est imbécile. Subitement, au moment le plus désespérant, les voilà qui se touchent au point le plus gonflé des courbes ! Miracle ! Le fleuve coule droit ! Ainsi l'idée pure a jailli, la solution est apparue. Une nouvelle étape commence. La vie sera bonne et normale à nouveau... pour une période seulement. Il demeure toutefois des tronçons de vieux méandres, inertes, inemployés, marécageux, stagnants ; les broussailles envahissent les berges. Il demeure des organismes sociaux, mentaux, mécaniques qui sont parasites, anachroniques, paralysants.

Ainsi l'idée suit-elle la loi du méandre. Les moments du « simple » sont le dénouement des crises aiguës et critiques de la complication.¹⁷¹

Para Le Corbusier, las ciudades se han urbanizado sin doctrinas que las guíen o direccionen. Han tenido claro de dónde vienen; han mirado al pasado una y otra vez, pero esto mismo ha causado su estancamiento. Por esta razón plantea que es hora de mirar hacia adelante; es hora de saber hacia dónde ir. Para ello define la necesidad de un diagnóstico y una línea de conducta, que ayude a desvanecer el “meandro putrefacto” en el que ha caído la ciudad.¹⁷²

Si en este texto Le Corbusier identifica y plantea el diagnóstico de los problemas de la ciudad, en *La Ville Radieuse* en 1935, consolida las herramientas de trabajo para intervenir.

1935 - *La Ville Radieuse*

Como ya se ha mencionado anteriormente, en *La Ville Radieuse* (1935) recoge las teorías sobre la ciudad y define una doctrina sobre el urbanismo moderno como “respuesta a Moscú”. Así como los referentes a la precisión de las leyes de la naturaleza representadas en las casillas anteriores han sido consolidados en los planteamientos de este libro, lo mismo sucede con el tema de esta cuarta casilla del Poema, identificado con la *ley del meandro*. Esta teoría la precisa tanto en términos gráficos como teóricos, al igual que en los ejemplos anteriores y la desarrolla en el mismo capítulo titulado: « *Lois* », en la *3e Partie*

171 Ibid., p. 143.

172 Ibidem.

del libro.¹⁷³ En este apartado en el que define las leyes de la naturaleza y su relación con las actividades humanas y por ende, las de la ciudad,¹⁷⁴ Le Corbusier dedica la quinta ley, al desarrollo y planteamiento de la *ley del meandro*, en tres de los cuatro puntos que la conforman.

Esta quinta ley está compuesta por cuatro apartados: 1. « *Enchaînement Harmonieux* »; 2. « *L'Accident* »; 3. « *La Loi du Méandre* »; y 4. « *L'Harmonie enchaînée à nouveau* ». En el primer apartado desarrolla la *ley del agua*, la cual está relacionada con la segunda casilla del Poema. El segundo, tercero y cuarto apartado, están relacionados con la *ley del meandro* como una mirada más precisa sobre uno de los elementos que conforman los ciclos del agua, pero en el que encuentra una fórmula directa de aplicación, análoga a sus teorías sobre los problemas de la ciudad.

En el segundo punto, « *L'accident* », inicia la descripción de formación del meandro. La formación (el problema) se desarrolla por lo que él denomina como el “accidente”; un ente externo, que en este caso es la roca que empieza a desviar el curso natural del río.

Voici que l'avion nous révèle subitement un accident dans la course régulière de l'eau vers la mer.

Un obstacle a barré la route, du moins l'a obstruée : un rocher. Comme le malaise éclate, comme le signe de la maladie est pertinent, comme un jeu de conséquences considérables va se dérouler dans le temps et l'espace ! Le méandre est amorcé. Pour l'instant ce n'est qu'un petit accident. Mais déjà le phénomène d'érosion commence sa lente destruction de la loi simple et limpide de la marche de l'eau : projetée d'un côté par la présence de l'obstacle, déviée de son axe, l'eau s'en va buter au rivage. Elle le mord, l'effrite, le corrode. Mais, pulsée hors de son axe, l'incidence lui imprime un mouvement contraire : mathématiquement, elle bute à l'autre rivage qu'elle mord et corrode.

Et voici l'eau sortie de sa ligne et lancée dans un zigzag contraire à la loi. Au lieu de parvenir normalement à la mer, le méandre étant amorcé va la retenir extraordinairement.¹⁷⁵

173 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., pp. 76-85.

174 Recordar que este capítulo está dividido en once leyes, las cuales ya han sido mencionadas en el desarrollo de las casillas anteriores: 3 Partie: les Temps nouveaux; capítulo « Lois ». Leyes que lo conforman: 1. *Horloge de la terre* ; 2. *Le male et le femelle* ; 3. *Dictature du soleil* ; 4. *Les caractères* ; 5.1. *Enchaînement harmonieux* ; 5.2. *L'accident* ; 5.3. *La loi du méandre* ; 5.4. *L'harmonie enchaînée à nouveau* ; 6. *Saison du monde, saison des hommes* ; 7. *A l'encontre des lois de nature : dépérissement et mort* ; 8. *Infini des combinaisons* ; *L'homme, médium* ; 10. *Destin de l'esprit* ; 11. *Création inefficace, création efficace*. Ver: Ibidem.

175 Ibid., p. 80.

Esta explicación está acompañada de una información gráfica, a partir de cinco dibujos que presenta junto al texto (figs. 73-75).¹⁷⁶ En ellos presenta cinco tipos de desviaciones accidentales que puede sufrir el curso de un río: ramificación, obstrucción por causa de una roca, lo cual genera una curva obligada para continuar su cauce, estancamiento de agua en algunos puntos y la desembocadura de los ríos en el mar.

El tercer punto lo denomina « *La loi du méandre* ». En el texto presenta cómo descubre la figura accidental del meandro al sobrevolar los ríos de Sur América. Esta figura la define como una revelación aterradora y la identifica como analogía al destino humano, en términos de las posibilidades de estancamiento de las civilizaciones en su propio lodo, cuando renuncian al mirar hacia delante y se quedan estancadas en su propia historia.

Les grands fleuves de l'Amérique du Sud offrent à l'avion scrutateur une révélation effarante : le méandre. Et plus que cela : le méandre du méandre.

Le méandre, sur le plan des destins humains serait profondément démoralisant, si, tout à coup, il ne se dénouait miraculeusement.

Nos œuvres humaines peuvent sombrer dans la moisissure du méandre, et des civilisations disparaître, et des apogées s'engloutir, et des hégémonies s'effondrent.

C'est lorsque l'énergie suffisant et opportune n'est pas surgie à l'heure juste : l'histoire enregistre, la page tourne. C'est une mort.¹⁷⁷

Para el argumento de este punto realiza un dibujo (fig. 75) en el que es posible observar, el curso normal de un río, rodeado de vegetación sobre ambas orillas y en algunos puntos, la conformación de algunos meandros laterales, como representación del agua estancada dentro de la misma vegetación.

El cuarto punto lo denomina « *L'harmonie enchainée à nouveau* ». Si en el punto anterior plantea el problema como el enlodamiento tanto de las civilizaciones, como de la propia naturaleza, en este cuarto punto demuestra cómo la misma naturaleza, entendida como una máquina continua e imparable, produce ella misma, la solución: el des-estancamiento, la vía de salida. Igual que la naturaleza, el hombre con su trabajo, tiene la capacidad de encontrar la salida, la solución al estancamiento y el camino a seguir. El papel de la arquitectura y del planeamiento urbano es encontrar la salida y plantear la solución.

La nature, elle, ne peut s'arrêter ; il lui faut une solution à tout, même aux

176 Ibidem.

177 Ibidem.

maladies périlleuses. A l'heure voulue, le méandre se dénoue. Le chemin droit est retrouvé. Mais pendant longtemps encore, des parasites, des miasmes, des fièvres, des moisissures encombreront la route retrouvée.

Ainsi en est-il de nos travaux humains : on peut briser l'impasse du méandre. Au moment où tout apparaît insoluble dans la confusion même, surgit la solution qui précipite, cristallise, catalyse. La solution s'énonce ; elle est indiscutable, elle est la vérité. Pourtant les parasites sont autour et les moisissures, et il faudra des balais et des énergies pour nettoyer les abords de la route retrouvée.

Ainsi en architecture et en urbanisme ; ainsi en sociologie et en économique ; ainsi en politique.¹⁷⁸

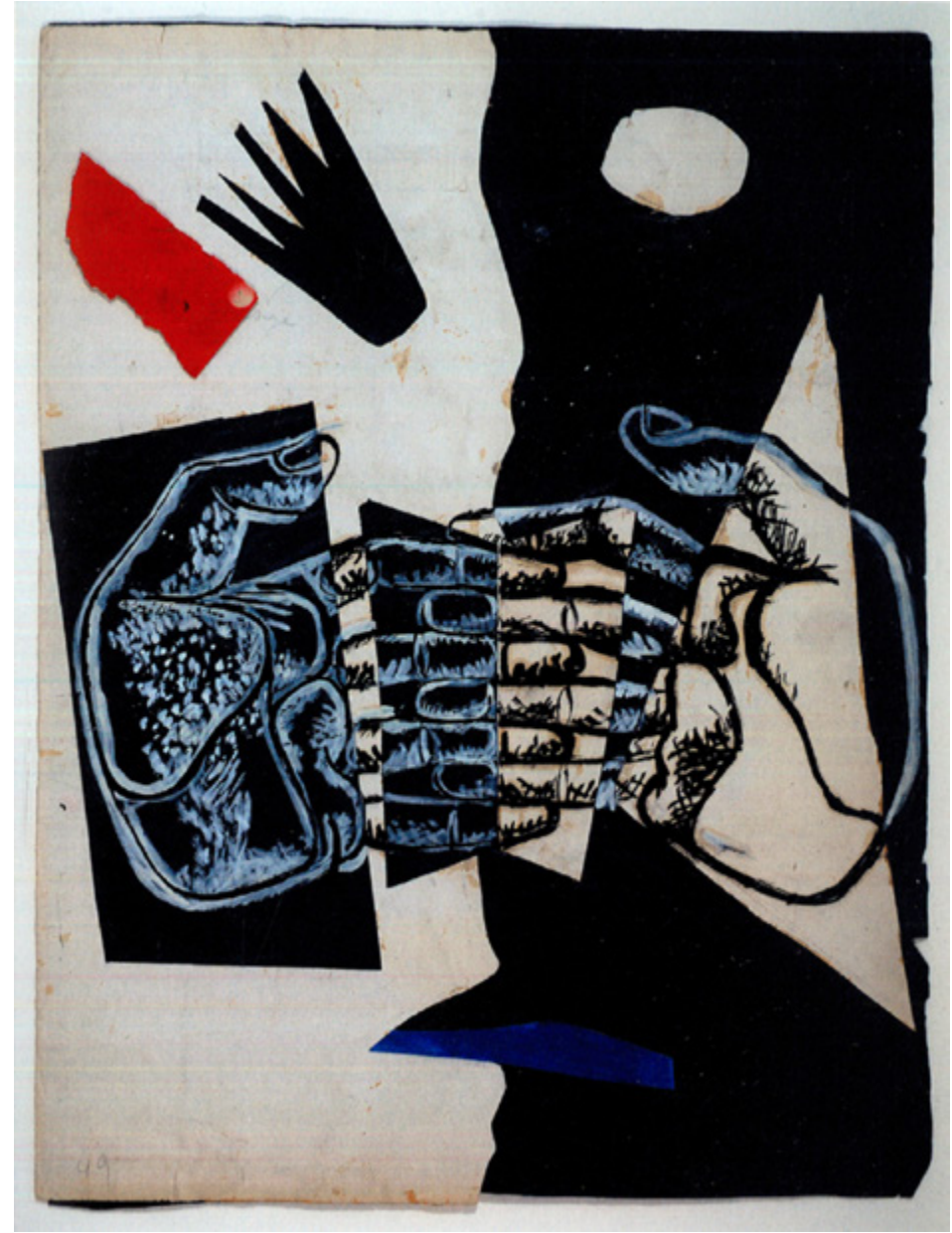
178 Ibidem.



78.



79.



80.

78. Quinta imagen -primera fila, *Carnet Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

79. Quinta imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

80. Maqueta definitiva para la litografía A5-Mileu de *Le Poème de l'angle droit*, p. 49

5.1.5 A5-Quinta imagen: La ley del equilibrio entre contrarios complementarios

5.1.5.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953¹⁷⁹

Sobre un fondo dividido verticalmente en dos áreas, -el lado izquierdo definido por un fondo blanco y el derecho por un fondo negro-, dos manos abiertas entrelazan sus dedos en el centro de la imagen (fig. 80). En la parte superior de la mano izquierda, sobre el costado blanco, se encuentran dos objetos en posición diagonal: el primero es una mancha roja, como si fuese un pedazo de papel recortado, y el segundo, un objeto cónico de color negro, con cinco puntas abiertas en la parte superior. En el lado contrario, sobre la mano derecha y fondo negro, Le Corbusier ubica un círculo blanco.

En esta imagen presenta formas opuestas: lo afilado versus lo curvo; el blanco versus el negro; la mano derecha versus la izquierda. Sin embargo, los elementos contrarios no cesan ahí. La palma de la mano izquierda se encuentra ubicada sobre una figura rectangular vertical en color negro, sobre el fondo blanco; y sobre el lado opuesto, la palma de mano derecha nace de una figura triangular blanca, sobre el fondo negro: dos elementos opuestos adicionales, además de lo rectangular versus lo triangular. En el fondo del cruce de los dedos, en el centro de la imagen, se repite el contraste. Dos rectángulos se oponen: sobre el lado blanco contraponen uno negro, y sobre el lado negro, contraponen como fondo de los dedos, un rectángulo blanco. El equilibrio de la imagen se complementa en su totalidad, con los únicos dos colores en la litografía: si en la parte superior se ha identificado una mancha roja (color cálido) sobre el costado blanco, está encuentra su equilibrio con una mancha horizontal azul (color frío) sobre la parte inferior del área negra, como si se tratase de una boca.

Dos manos abiertas entrelazadas sobre un fondo negro y blanco expresan la *unión* necesaria para el desarrollo del oficio entre opuestos que se complementan. La existencia de tensiones y de enfrentamientos genera la atracción, la maduración de la unión. Derecha e izquierda, dos mundos; el uno es

179 Maqueta definitiva para la litografía A5-Mileu del *Le Poème de l'angle droit*, p. 49. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

necesario para el otro; es el trabajo en equipo. Reinstauración del trabajo en equipo entre el ingeniero y el arquitecto, desdibujado desde la separación temática producto de las academias; técnica y arte, naturaleza y máquina, cálculo y emoción, número y percepción: combinación de opuestos sintetizados en la idea de una sola figura.

En el texto que acompaña la imagen Le Corbusier dice:

Entre pôles règne la tension
Des fluides s'opèrent les
Liquidations de comptes des
Contraires se propose un
terme à haine des
inconciliables mûrit l'union
fruit de l'affrontement
Le courant traverse et résout
a traversé a résolu.
J'ai pensé que deux mains
et leurs doigts entrecroisés
expriment cette droiture et
cette gauche impitoyablement
solidaires et si nécessairement
à concilier.
Seule possibilité de survie
offerte à la vie.¹⁸⁰

5.1.5.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

La imagen que presenta para esta casilla del Poema, no es reconocible hasta ese momento dentro de algún esquema iconográfico específico en su obra. Sin embargo, el tema de manos entrelazadas o manos en general, es recurrente en su pintura desde finales de los años veinte. Cuando en 1927 la figura humana irrumpe en su pintura, las manos y las formas orgánicas a las que denomina *objetos a reacción poética*, comienzan continuamente a aparecer en ellas. Algunas manos se entrecruzan, otras acarician, unas en posición de recibir, otras en posición de dar; otras como representación análoga de objetos

180 Texto de *Milieu A5* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 43-48.



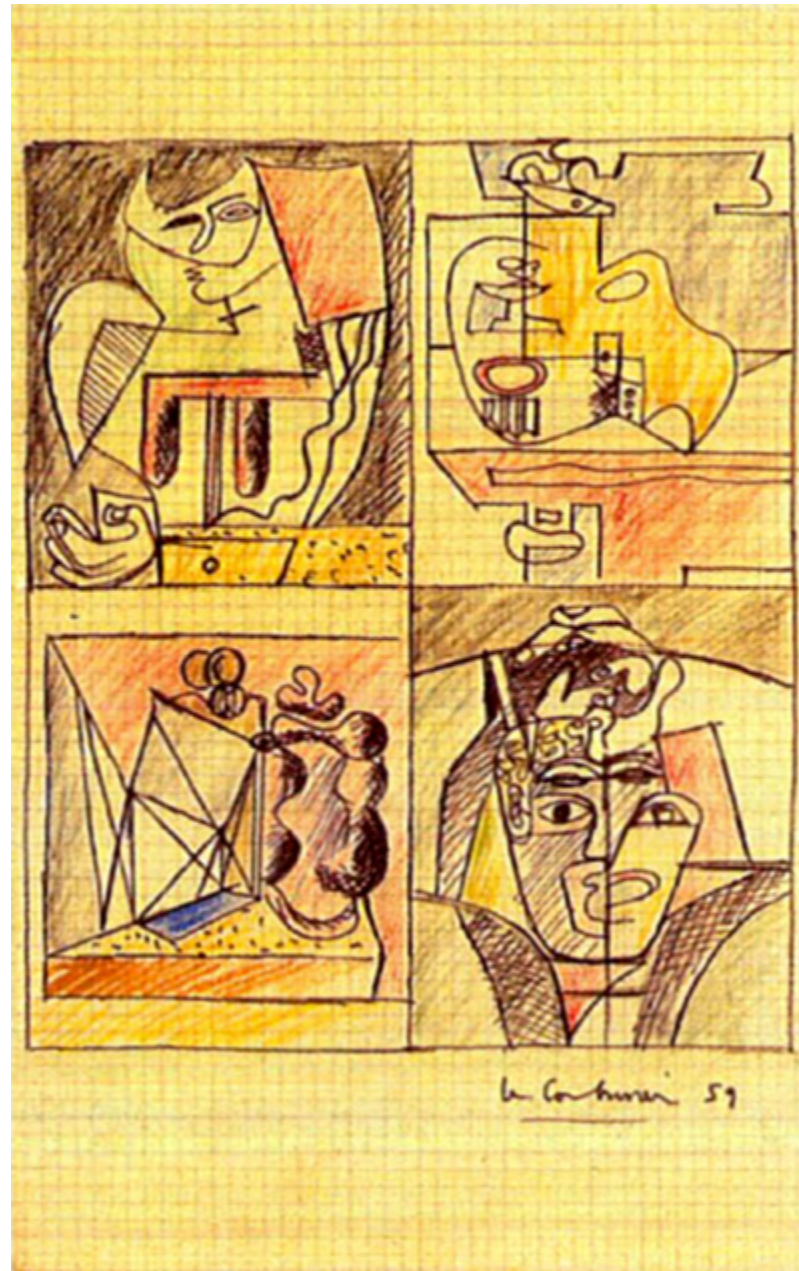
81.



82.



83.



84.

81. 1939-40, *Mains croisées sur la Tête* (FLC 234)

82. 1939, *Tête et mains croisées* (FLC 381)

83. 1959, *Mains croisées sur la tête* (Ver: Jornod, fig. 511)

84. 1959, *Dessin préparatoire pour la série des quatre émaux* (Ver: Jornod, fig. 509)

útiles como por ejemplo un tenedor. Sin embargo, más allá de las manos que presenta para esta imagen del Poema, es esencial también, el referente de la división entre los dos lados opuestos: derecho e izquierdo, divididos por una línea sinuosa vertical, que define el punto de unión en el que las dos manos se entrelazan. Ninguna de las dos pierde su lugar; la derecha permanece sobre el lado derecho y la izquierda como espejo, en el lado izquierdo. Ellas entrecruzan sus dedos sobre el eje vertical, y consolidan una tensión de fuerzas a través de la acción, sobre el eje horizontal, como resultado de la posición natural en la que el hombre realiza el acto de entrelazar las manos.

Por la ausencia de una imagen iconográfica igual o parecida hasta este momento, es necesario, como en algunos de los ejemplos anteriores, hacer una búsqueda de los elementos y de las ideas que la conforman de forma independiente, para luego acudir a la lógica del ensamblaje de las piezas, en la imagen iconográfica.

Las manos entrecruzadas y el equilibrio entre opuestos en su pintura

A finales de los años treinta y los cuarenta, Le Corbusier trabaja el tema de la dualidad y la ley del equilibrio entre contrarios en algunas de sus pinturas. Los temas están establecidos entre el sentido de lado izquierdo y el derecho, como por ejemplo, en la composición de un rostro o las manos. Investiga el concepto de los polos opuestos, que juntos conforman el equilibrio de la unidad, principalmente en la figura humana. Es posible identificar estos temas en dos pinturas: *Mains croisées sur la Tête* (1939-1940) (fig. 81)¹⁸¹ y *Tête et mains croisées* (1939) (fig. 82).¹⁸²

En estas dos obras presenta un rostro de frente en el centro del lienzo. Una línea blanca y recta, atraviesa el rostro por el eje central, dividiéndolo en dos partes: derecha e izquierda. Sobre la cabeza de cada una de las pinturas, dos manos entrecruzadas se posan sobre ellas. En la primera pintura, las manos están definidas por dos colores complementarios: casi su totalidad en verde y algunos bordes delineados en rojo. Sobre el eje del cruce de las manos, aparece un rectángulo blanco con una cruz negra en X, en el centro. Sobre el lado derecho del rectángulo, pinta uno de menor dimensión, también en blanco, como si aludiese a una puerta que se abre. En la segunda pintura, las manos están pintadas casi en su totalidad, en tonos negros y grises, y algunos puntos

181 FLC 234

182 FLC 381

delineados en blanco; una vez más, presenta el equilibrio entre colores contrarios y complementarios. En este ejemplo, desaparece el rectángulo central y permanecen únicamente las manos.

Naïma y Jean-Pierre Jornod, en el texto de presentación de la primera pintura, *Mains croisées sur la Tête* (1939-1940), la definen con estas palabras:

Dans cette peinture, ce qui frappe, au premier regard, réside dans la division en deux demi-visages décalés en hauteur, de nature différente, reflétant un sentiment d'ambivalence, de dualisme des émotions de l'Homme.¹⁸³

Más adelante complementan la idea:

Cette peinture, qui présente les deux facettes de l'être, réunit par extension l'homme et la femme, le soleil et la lune, le jour et la nuit, mais également le bien et le mal, le bon et le mauvais, le courage et la peur, l'ange et le démon. Elle illustre, ainsi, la théorie qui stipule que la force naît de l'équilibre des contraires.¹⁸⁴

Y terminan con esta cita:

Nous terminons les commentaires sur cette peinture en citant les propos d'André Gide, prémonitoires pour Le Corbusier : « Chaque homme qui s'efforce vers un idéal nous offre un exemple de ce dédoublement ».¹⁸⁵

La segunda pintura, *Tête et mains croisées* (1939), la identifican como una continuación del estudio sobre las ideas de la primera, ya que en realidad, son pocos los cambios. El más evidente está en la gama de colores que utiliza en la una y en la otra. En 1959, después de publicar el Poema, retoma el tema de estas dos pinturas y realiza *Mains croisées sur la tête* (1959) (fig. 83).¹⁸⁶

Existen otras pinturas como *La Mouquère* (1939) (fig. 85)¹⁸⁷ y *Les deux Mouquères d'Alger* (1939) (fig. 86),¹⁸⁸ en las que trabaja el detalle de la cabeza, las manos sobre ella y la diferenciación entre el lado derecho e izquierdo del rostro. En estos ejemplos lo hace a partir de una línea divisoria o a través de la uti-

183 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 672.

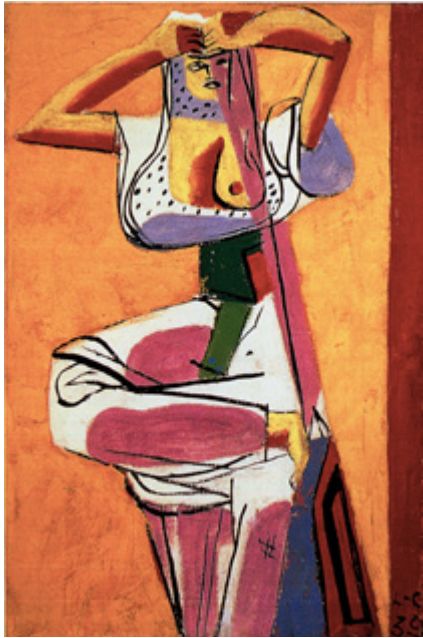
184 Ibid., p. 674.

185 Ibidem.

186 Ver: Ibidem, fig. 511.

187 FLC 51

188 FLC 224



85.



86.



87.



88.



89.



90.



91.

85. 1939, *La Mouquère* (FLC 51)

86. 1939, *Les deux Mouquères d'Alger* (FLC 224)

87. 1931, Postal: *Afrique du Nord - Daneuse* (FLC L5-(3)-73)

88. 1931, Postal: *SCENÈS et TYPES - Jeune fille Mauresque ND* (FLC L5-3-69)

89. 1932, *Femme au panier* (FLC 1350)

90. 1931, Postal del África (FLC L5-(3)-342)

360 91. 1933, *La Cruche* (Ver: Jornod, fig. 513a)

lización de dos colores distintos para cada lado. Aunque en estas dos pinturas, las manos no son el tema central, es igualmente relevante observar que continúa con el planteamiento de algunos de estos detalles, como la continuidad del estudio de un tema, el cual será consolidado años más tarde como un ícono.

Estas dos pinturas están basadas en algunas postales de mujeres del norte del África, que Le Corbusier colecciona. En las postales, ellas aparecen con sus brazos sobre su cabeza. Esta posición está relacionada con el sentido del trabajo, puesto que ellas cargan vasijas o canastas sobre sus cabezas (figs. 87-88).¹⁸⁹ En la pintura reinterpreta la imagen y cambia algunos aspectos: mantiene la posición de los brazos y desaparece los elementos sobre la cabeza; ellos son remplazados por las manos entrecruzadas de las dos pinturas anteriores. La postura de las figuras, la toma de otra postal de 1931 (fig. 87),¹⁹⁰ en la que la mujer posa para la fotografía con sus manos sobre la cabeza, pero en ella no es posible ver los dedos entrecruzados como se ven en la pintura.

Otro grupo de pinturas que se pueden relacionar con detalles de estos temas son: *Ozon et Georges* (1943),¹⁹¹ *Etude pour Ozon et Georges II* (1940-41),¹⁹² *Ozon et Georges II* (1943),¹⁹³ *Ozon et Georges III* (1944) y *Ozon et Georges IV* (1947), (figs. 92-95). En estas pinturas cambia la posición de las manos entrecruzadas; ellas ya no se encuentran sobre la cabeza, sino en la parte inferior de la imagen.

Otro ejemplo del equilibrio de contrarios es posible encontrarlo en una imagen iconográfica que desarrolla para el libro *La Maison des Hommes* de 1942, ubicada al final del libro. Aunque no es directamente el mismo dibujo del Poema, la referencia a las imágenes compuestas por opuestos en equilibrio, entrelazados dentro de un mismo objetivo, pueden ser encontradas en la figura de una cabeza conformada por dos mitades, titulada *Méduse/soleil Apollon* (fig. 96).¹⁹⁴ En ella representa la dualidad entre lo femenino y masculino de una forma más mitológica que realista. Sobre el sentido de dualidad en esta imagen,

189 Ver imágenes complementarias a esta pintura presentadas en: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., pp. 676 – 677, (figs. 512a, 512b, 513a, 513b, 513c)

190 Ibid., p. 677, fig. 513c. FLC L5 (3) 73.

191 FLC 16

192 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 754, fig. 588.

193 FLC 396

194 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 205.

Richard Moore hace referencia a Hermes y Mercurio como representación de la síntesis del “fenómeno celestial” entre el sol y la luna. Él identifica estos temas a través del sentido de dualidad en la esencia de la alquimia:

Alchemy appealed to Le Corbusier first for the way in which opposites were separated and joined (*solve et coagula*); second, for its attempt to transform basic matter into a higher substance called the “quintessence” or “Philosopher’s stone”; third, for its assertion that the earthly elements and process were expressions of greater cosmological phenomena and events, (i.e. a microcosm/macrocosm philosophy); and finally for the anthropometric nature of the alchemical doctrine symbolized by Mercury or Hermes, who represented the primal synthesis between the celestial phenomenon of the sun and moon, or the terrestrial elements of sulfur and salt. As such, Mercury was a dualistic being *rebis*, or *homunculus*, with androgynous qualities dominated by the female forces of nature.¹⁹⁵

En el artículo que Moore publica unos años después en la revista *Op-positions* (1980) sobre el Poema, retoma el tema de la alquimia, la dualidad y la relación de estos conceptos con la imagen de *Méduse/soleil Apollon*. Hace énfasis en la dualidad entre lo femenino y lo masculino implícito en esta figura y en la relación de estos temas con algunas de las imágenes que aparecen en algunos de los recuadros de las tres primeras filas del iconostasio, y en otros elementos del Poema como la carátula (fig. 24, capítulo 2). Según su descripción, ésta contiene los mismos principios compositivos de la quinta imagen (A5) de la primera fila del iconostasio del Poema:

Both the sun with its dark cloud and the waning crescent of the moon facing it the right reflect this weakened, transitional state. This leads to a new state in which both halves work together to form a single composite head or face, showing the kind of male-female dualism which had occurred in a drawing of 1946, and which appears numerous times on the iconostase, especially in zone A – C.

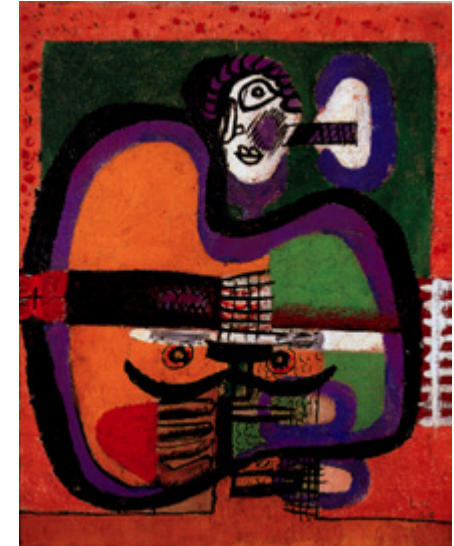
In this elaborated context of symbolic design, it is likely that the red and blue colors that appear on the cover page, and which differentiate the two interlocking mathematical series of Le Corbusier’s *Modulor Man*, shown at the beginning of zone B, are being revealed as the dualistic sign of Mercury, or Hermes. Mercury, the most important subject in alchemy, is the offspring, or archetypal child, of the masculine sun and the feminine moon. Together with the sun and moon Mercury accounts for the number three, the alchemical symbol of agency or creative activity.¹⁹⁶

195 Ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, op. cit., p. 6

196 MOORE, Richard A., “Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965”, 1980, op. cit., pp. 113-114.



92.



93.



94.



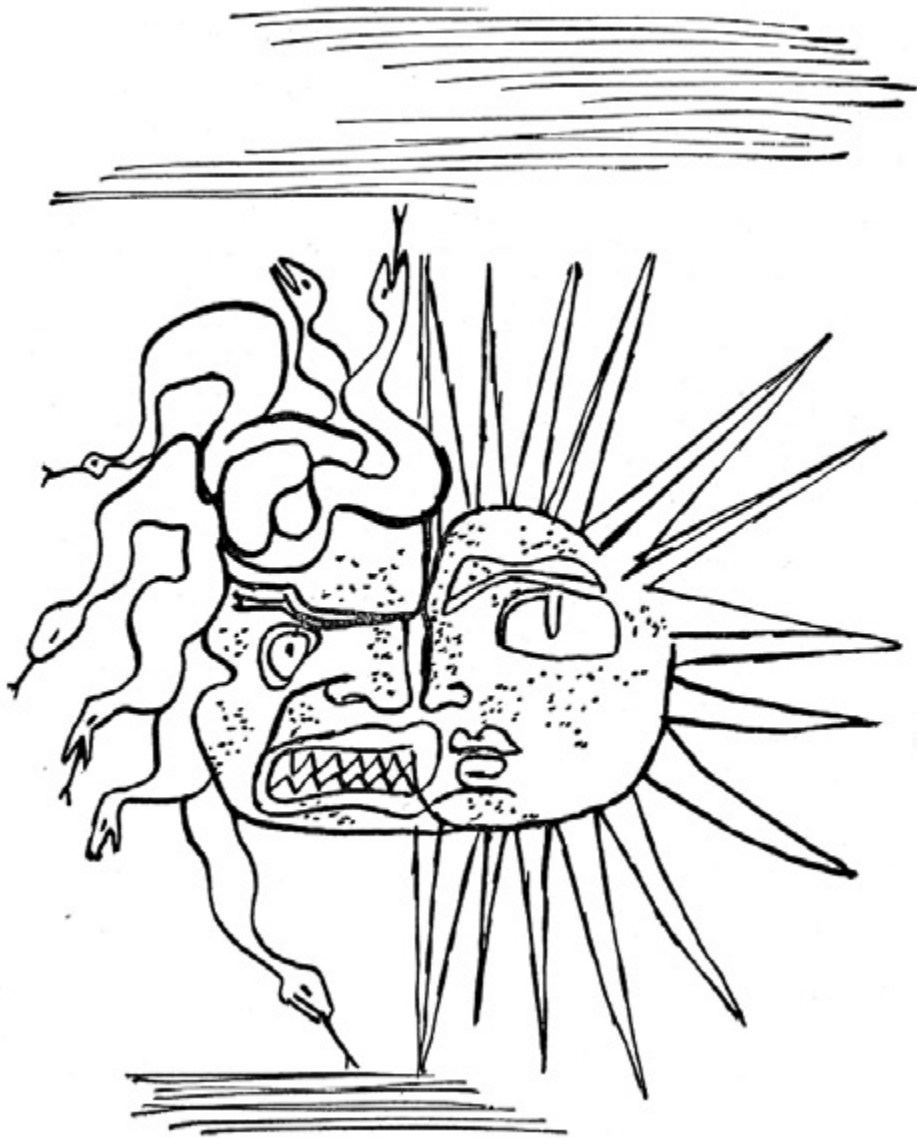
95.

92. 1943, Ozon et Georges (FLC 16)

93. 1943, Ozon et Georges II (FLC 396)

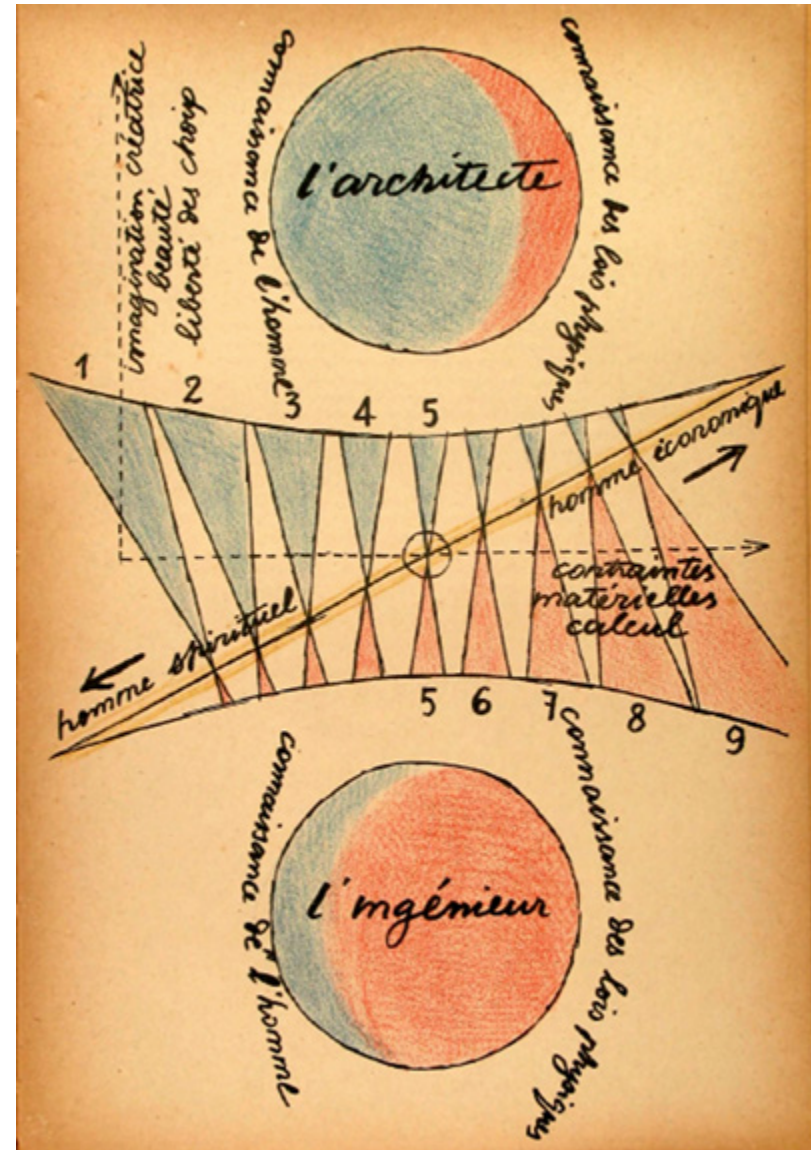
94. 1944, Ozon et Georges III (FLC 127)

95. 1947, Ozon et Georges IV (FLC 260)



96. 1942, Figura de Méduse/soleil Apollon, publicada en *Maison des Hommes*, p. 221

96.



97.

97. 1942, Imagen de la relación entre el arquitecto y el ingeniero, publicada en *Maison des Hommes*, p. 205

Le Corbusier trabaja el sentido de la dualidad y el equilibrio entre contrarios en otra imagen que no está identificada como una pintura. Es la precisión de una idea la cual es consolidada como un signo o como una imagen iconográfica, según cómo la presente. Esta dualidad, ya no la identifica en la figura humana, sino en el contexto del trabajo del arquitecto.

El esquema del arquitecto y el ingeniero

Otra imagen reconocida bajo esta misma filosofía se encuentra también en el libro de *La Maison des Hommes* (1942). Es un esquema que sintetiza la relación del trabajo entre el arquitecto y el ingeniero, como figuras complementarias (fig. 97).¹⁹⁷ En él formula los deberes y los campos en los que cada uno debe moverse, sin pisarse o entrometerse en el campo del otro. Le Corbusier afirma sobre esta relación, que « *plus rein ne se construit dans le monde sans le dialogue 'persévérant et fructueux' de l'ingénieur et de l'architecte, -chacun occupant sa place, chacun ayant ses devoirs et ses droit.* »¹⁹⁸ Entre ellos se crea un lazo de colaboración conjunta: es como la de la mano izquierda con la derecha, se ayudan y se necesitan para crear, más nunca la una será la otra; el polo positivo, jamás será el negativo, ni el blanco será negro, ni el negro, blanco. En el caso de la luz, su opuesto es la sombra; la sombra enfatiza las zonas de luz y la luz enfatiza las formas a través de resaltar las sombras. Por esta razón si se utilizan estos dos ejemplos gráficos, el de *Méduse/soleil Apollon* o el del ingeniero y el arquitecto -rotándolo 90 °-, es posible verificar la precedencia de la composición de la imagen para el Poema en conceptos anteriores, aunque no sean gráficamente iguales.

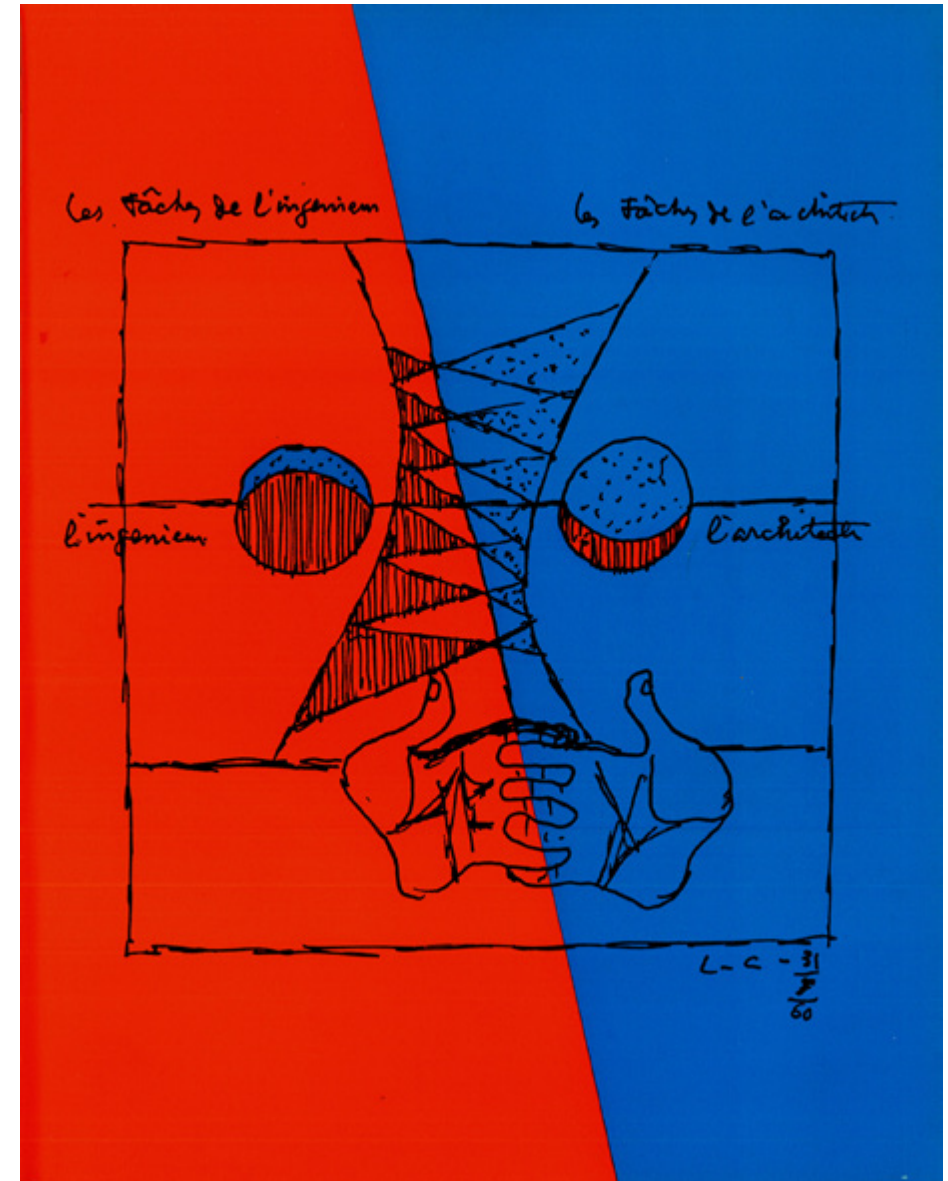
Pendant l'occupation, j'avais créé l'A.S.C.O.R.A.L. et j'avais, dans un signe emblématique, délimité les « tâches » des constructeurs, -tous au contact les uns avec les autres mais différents l'un de l'autre,- les tâches de l'architecte, les tâches de l'ingénieur. Et j'avais placé la sphère de l'architecte en haut et la sphère de l'ingénieur en bas.¹⁹⁹

Para verificar la relación que se genera entre el esquema del Arquitecto y el Ingeniero en una visión futura, en la página 307 de su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), presenta el esquema, pero lo gira 90 ° y lo ubica verticalmente (fig. 98). En la parte inferior adhiere las dos manos entrecruzadas y separadas por una línea vertical que divide las dos áreas, al igual

197 Este es el mismo esquema que utiliza para identificar el ASCORAL.

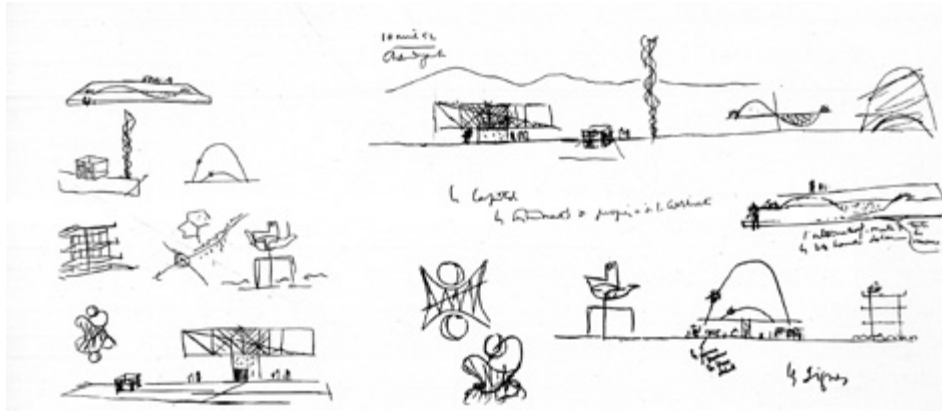
198 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 306.

199 *Ibidem*.

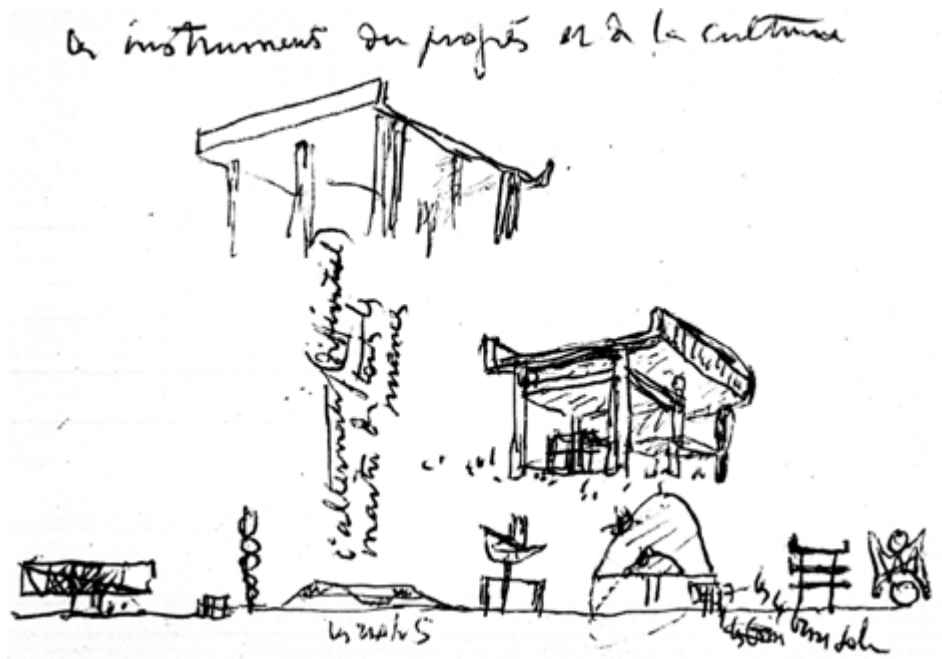


98.

98. 1960, Imagen de la relación entre el arquitecto y el ingeniero, publicada en *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 307



99.



100.

99. 1953, *Ceuvre complète 1946-52*, p. 157

364 100. 1952, *Carnet Indes F 26* (Fig. 859)

que en el esquema para el Poema.

1959. Dans le livre évoqué ci-dessus²⁰⁰ j'ai donné un quart de tour à mon dessin ; l'ingénieur et l'architecte sont à l'horizontal l'un et l'autre ; l'un et l'autre à même niveau mais chargés de devoirs et de responsabilités différents.

Je conclus:

Tâches de l'ingénieur : respect des lois physiques, résistance des matériaux (contraintes matérielles, calculs, homme économique sécurité (d'ailleurs relative bien entendu).

Tâches de l'architecte : connaissance de l'homme, imagination créatrice, beauté, liberté des choix (homme spirituel).

Et sur la sphère de l'architecte apparaît un reflet d'ingénierie : le reflet de la connaissance des lois physiques. Et sur la sphère de l'ingénieur apparaît, de l'autre côté, un reflet d'architecture : le reflet des problèmes humains.

Le schéma indique, en surfaces striées, le domaine de l'ingénieur ; en surfaces pointillées, le domaine de l'architecte. Sous ce signe symbolique de synthèse, deux mains entrecroisent leurs dix doigts horizontalement, à même niveau, fraternellement, occupées toutes deux solidairement à réaliser l'équipement de la civilisation machiniste. C'est le signe des « Constructeurs ».²⁰¹

Este mismo año, en un texto escrito el 4 de junio de 1960 para el prefacio de la reedición de su libro *Précisions* (1930), presenta este símbolo de las manos entrecruzadas en combinación con el esquema del Ingeniero y el Arquitecto como el símbolo de los “constructores” y escribe:

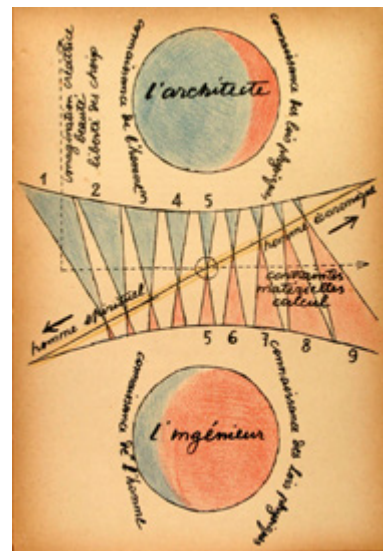
Un dibujo dedicado a los “constructores” termina la presente Introducción. Nueva etapa que pone desde ahora, en contacto permanente, fraternal, igual, a las dos vocaciones, cuyo destino es equipar la civilización maquinista y llevarla hacia un esplendor completamente nuevo. Estas dos vocaciones son: la del ingeniero y la del arquitecto. Una de ellas ya estaba en marcha, la otra, estaba adormecida. Eran rivales. La tarea de los “constructores” se conjugan una con la otra desde la empalizada, la fábrica, el despacho, la vivienda, el palacio, hasta la catedral, hasta todo. El símbolo de esta asociación parece en la parte inferior

200 Se refiere al libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), en el que publica esta cita, introduciendo el texto: « En ce moment s'imprime, en plusieurs langues, un ouvrage sur les recherches qui ont occupé toute ma vie, c'est-à-dire plus de cinquante années. La dernière page de ce livre montre un événement révolutionnaire : le dialogue continu, persévérant, fructueux, de l'architecte et de l'ingénieur, de l'ingénieur et de l'architecte, à même niveau, à responsabilité équivalente, à hiérarchie égale. Ce dialogue est celui des « Constructeurs ». Extracto extraído de la revista « SCIENCE ET VIE » en agosto de 1960, publicado en: Ibid., p. 306.

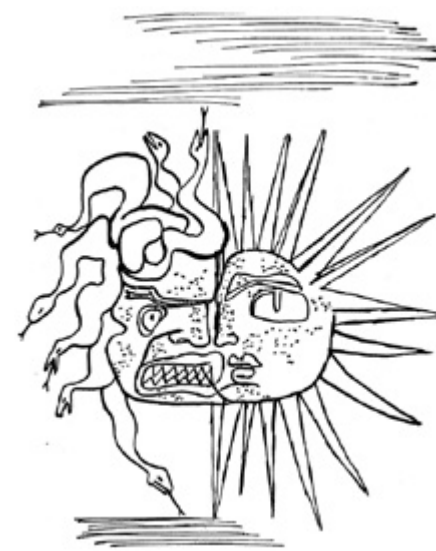
201 Extracto extraído de la revista « SCIENCE ET VIE » en agosto de 1960, publicado en: Ibidem.

del dibujo: son dos manos cuyos dedos se entrelazan, dos manos puestas en la horizontal, dos manos al mismo nivel.²⁰²

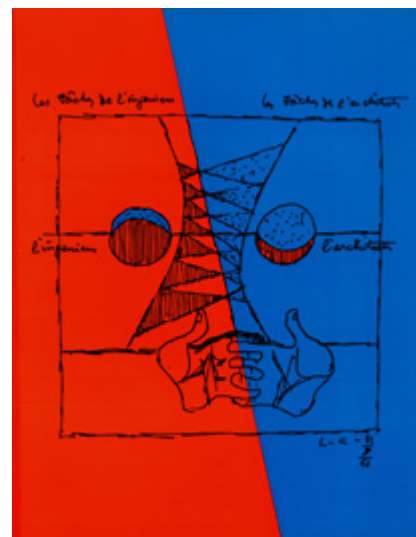
Con los análisis de la construcción del concepto y la imagen iconográfica para los cinco apartados que conforma la *Milieu*, es posible afirmar que en cinco imágenes, se verifican reflexiones previas, útiles a aplicaciones futuras. Así mismo es posible reconocer signos y símbolos propios de la arquitectura de Le Corbusier, con los cuales trabaja y construye su obra. Y, en tercer lugar, que las imágenes ya han sido trabajadas previamente en búsqueda de puntualizarlas como imágenes iconográficas representativas de análisis y estudio del medio, y han sido traducidas gráficamente a símbolos inteligibles, transmisibles y comprensibles.



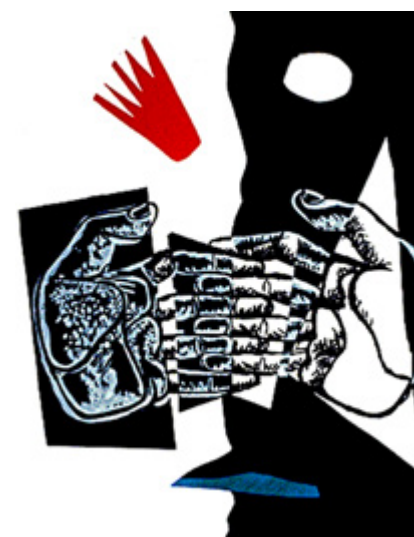
101.



102.



103.

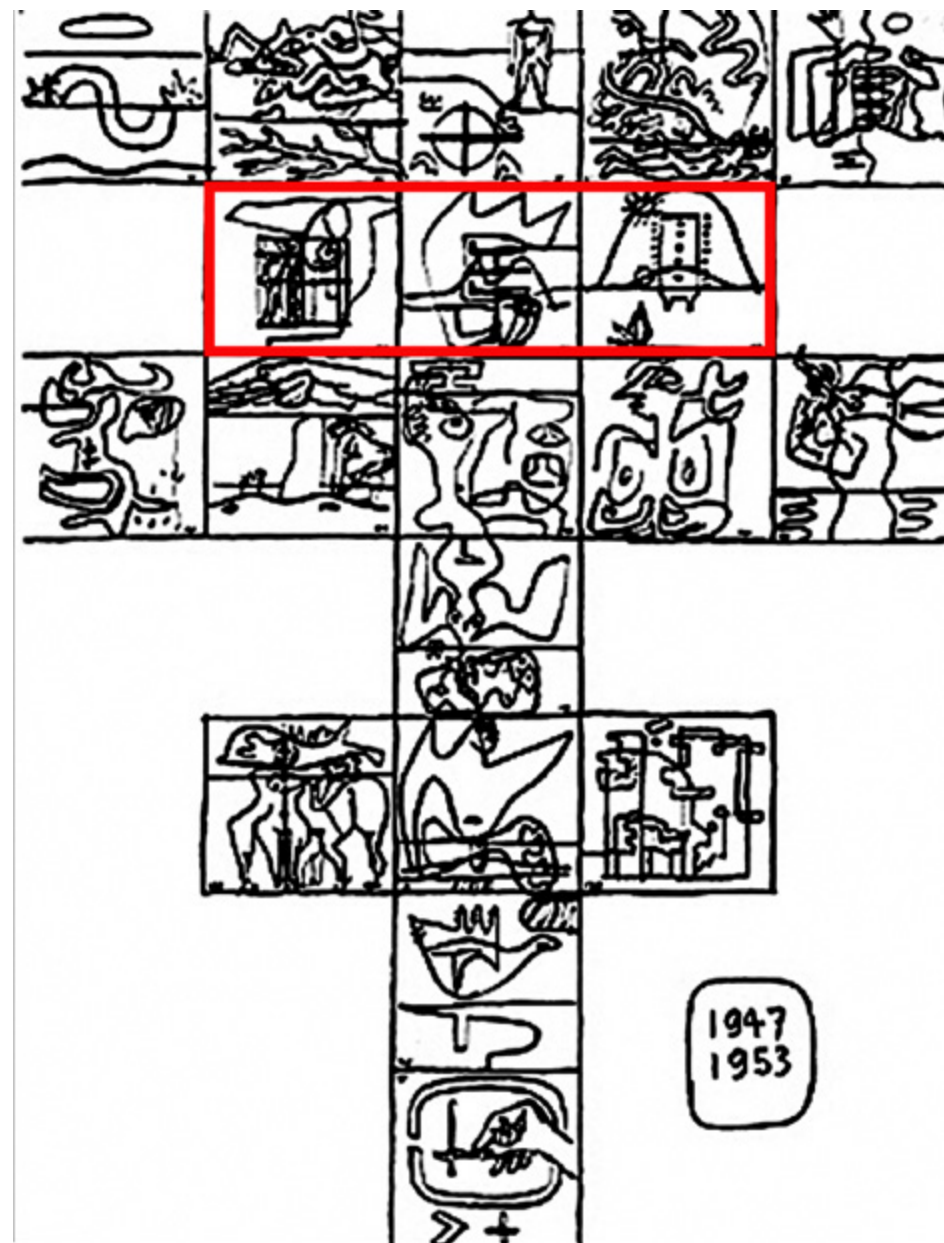


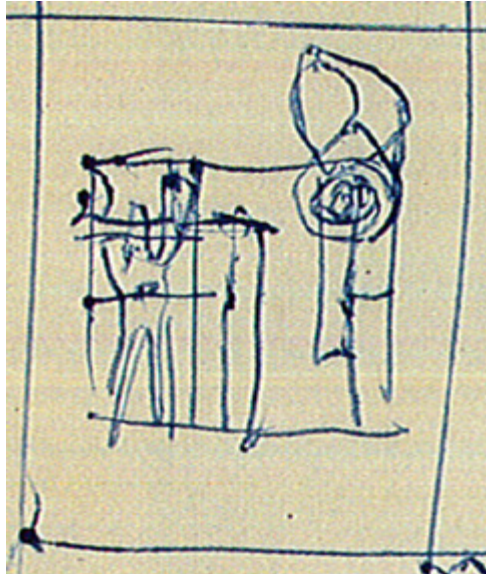
104.

202 Apartado tomado del "Prefacio" de la reimpresión del libro *Précisions* (1930), escrito el 4 de junio de 1960 en París. Ver: LE CORBUSIER, *Precisiones: respecto a un estado actual de la Arquitectura y del Urbanismo*, traducido por J. Givanel, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999, p.7.

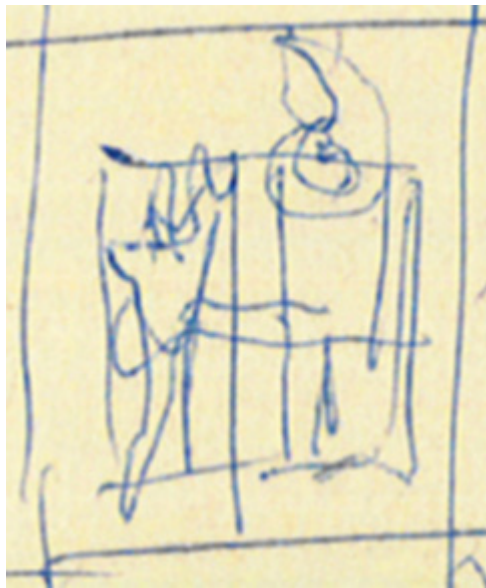
- 101. 1942, *Maison des Hommes*, p. 205
- 102. 1942, *Maison des Hommes*, p. 221
- 103. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 307
- 104. *Le Poème de l'angle droit*, p. 49

5.2 SEGUNDA FILA: El trabajo con la Historia

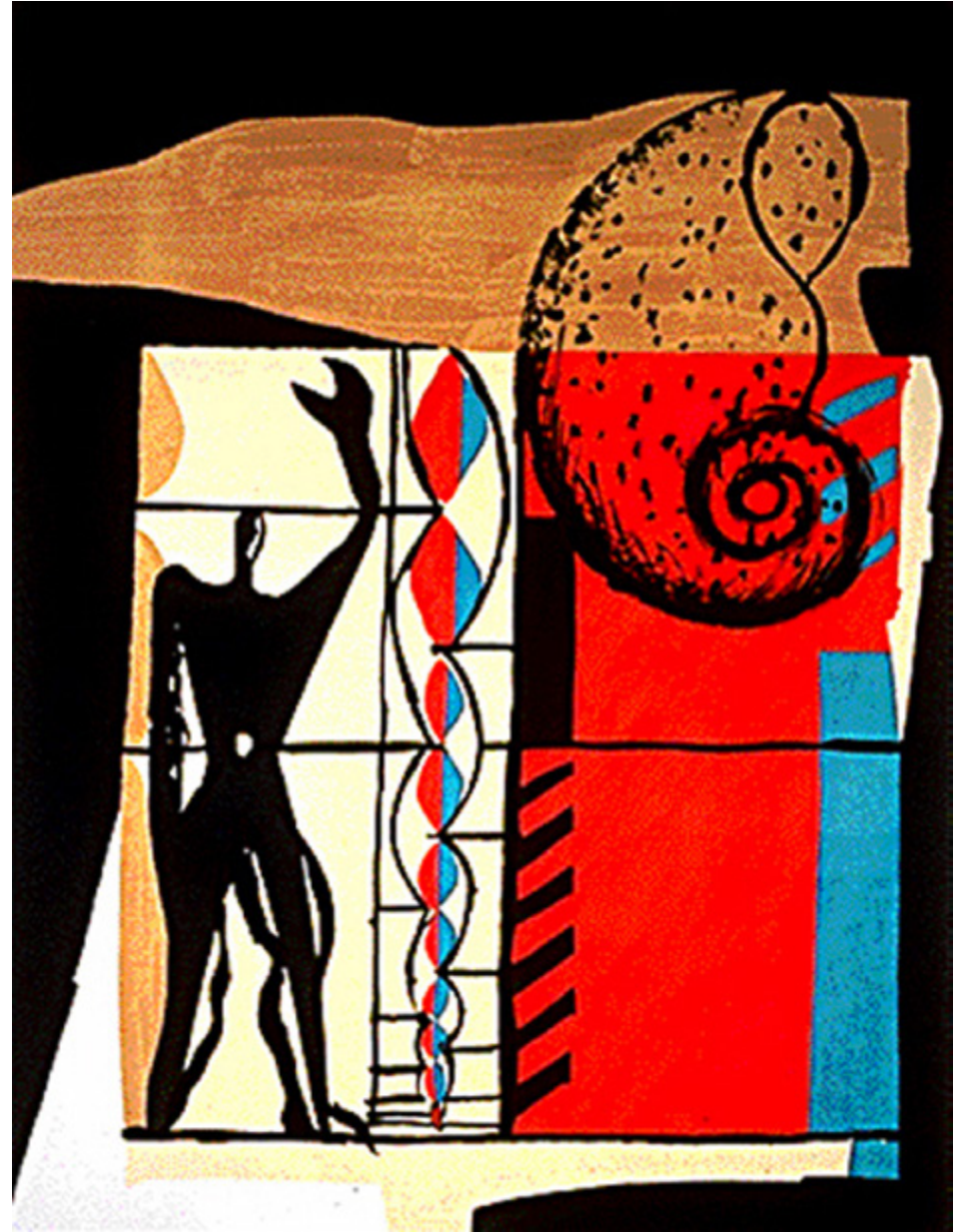




106.



107.



108.

106. Primera imagen -segunda fila, Carnet Nivola I, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

107. Primera imagen -segunda fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

108. Maqueta definitiva para la litografía B2-Esprit de *Le Poème de l'angle droit*, p. 55.

5.2.1 B2-Primera imagen: El diálogo entre el número y la proporción a partir de la concepción de la herramienta del Modulor

5.2.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953²⁰³

Un cuadrado es subdividido en cuatro menores a partir del cruce entre dos líneas perpendiculares en el centro del cuadrado, una horizontal y otra vertical, las cuales conforman cuatro ángulos rectos (fig. 108). Sobre la mitad izquierda del cuadrado, un fondo claro resalta la silueta en negro, de un hombre de pie con su brazo izquierdo levantado. Su ombligo, marcado por un punto blanco, define la altura del centro del cuadrado mayor, a partir de una línea horizontal que lo atraviesa. Sobre su cabeza, una segunda línea subdivide el cuadrado menor, en el que se encuentra inscrito. A su lado y tangente a la línea central del cuadrado, una espiral proporcional definida a partir de tres colores intercalados, blanco, rojo –sobre el lado izquierdo- y azul –sobre el derecho-, aumenta su tamaño de forma ascendente. Ésta a su vez, define unas líneas horizontales de medida, con relación a las diferentes partes del cuerpo de la silueta. Estas líneas de medida varían entre el lado derecho e izquierdo del espiral; uno está representado por el color rojo y el otro azul. La distancia entre líneas la determina el punto de inflexión de la espiral y aumenta de forma proporcional en la medida en que asciende; esto consolida dos series de medidas.

Dentro de la mitad derecha del cuadrado mayor y sobre un fondo rojo, sobresalen dos elementos que contrastan con la silueta del hombre: la primera, es una concha de caracol como representación de la proporción, en la parte superior del cuadrado. La concha tiene el espiral insertado en la esquina superior derecha del cuadrado y la otra mitad en la parte exterior, intersectada por la mancha amarilla-ocre, que proviene del fondo de la imagen. La segunda, es un pequeño rectángulo vertical, en el mismo tono azul del espiral y ubicado en la esquina inferior derecha del cuadrado mayor, para equilibrar la composición.

En el texto que acompaña esta imagen Le Corbusier escribe:

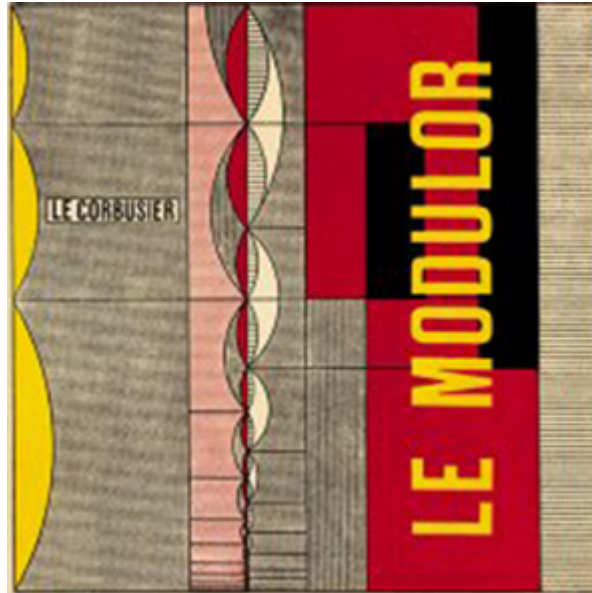
²⁰³ Maqueta definitiva para la litografía B2-Esprit del *Le Poème de l'angle droit*, p. 55. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

A mettre au bout doigts
Et encore dans des têtes un
Outil agile capable de grossir
La moisson de l'invention
Débarrassant la route d'épines
Et faisant le ménage donnera
Liberté à votre liberté.
Flammèche dérobée au trépied
qu'alimentent les dieux pour
assurer 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 ... »
Sa valeur est en
ceci : le corps humain
choisi comme support
admissible des nombres ...
... Voilà la proportion !
la proportion qui met
de l'ordre dans nos
rapports avec
L'alentour.
Pourquoi pas ?
Peu nous chaut
en cette matière
l'avis de la baleine
de l'aigle des roches
ou celui de l'abeille.²⁰⁴

5.2.1.2 Construcción de la idea

La imagen de esta casilla del Poema trata directamente de aquello que Le Corbusier define como el *Modulor*: « *une gamme de dimensions harmoniques*

²⁰⁴ Texto de *Esprit B2* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 51-54.



109.



110.

à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique. »²⁰⁵ El *Modulor* es una herramienta de trabajo²⁰⁶ que desarrolla durante la década de los cuarenta, principalmente en dos periodos: el primer periodo está enfocado en el proceso de investigación e invención del sistema y paralelamente, el desarrollo de la imagen iconográfica que lo representa (fig. 113); este transcurre entre 1942 y 1948. El segundo periodo oscila entre 1948 y 1955, el cual está definido por el proceso de publicación del primer libro al que titula *Le Modulor* (1950) y el segundo, al que llama *Modulor 2* (1955).²⁰⁷ En el primer libro presenta y explica la herramienta y en el segundo, presenta los argumentos y algunas de las reacciones causadas por la propuesta.

Le livre «Modulor I» raconte sans pédanterie l'histoire de l'invention s'étendant de 1942 à 1948; elle s'achève par des vérifications mathématiques et géométriques impliquant, à ce moment-là, une tolérance de 1/6000. Or, cette inexactitude de 1/6000 admise par des mathématiciens de classe au sujet du Modulor n'était, en fait, qu'une formule approximative d'interprétation et de lecture. C'est en novembre 1950 que deux dessinateurs de l'atelier Le Corbusier, Maisonnier et Justin Serralta, passionnés par ces recherches, découvrirent tout bonnement le tracé véritable du Modulor que l'on peut voir reproduit ici; ce tracé est rigoureux sans déchet : il est l'expression exacte du postulat de départ (1942): «Prenez deux carrés égaux et insérez au «lieu de l'angle droit » un troisième carré de même dimension... »

A côté de chaque table à dessin de l'atelier 35, rue de Sèvres, se trouve épinglée une table de celles des valeurs qui peuvent être utilisées en architecture; outil d'une simplicité totale comprenant deux colonnes de chacune dix chiffres. On verra reproduit ici le Modulor qui appartient à Le Corbusier lui-même et qui l'accompagne depuis des années dans son atelier privé. Le brevet pris autrefois n'est plus qu'un souvenir!²⁰⁸

Como Le Corbusier afirma, el proceso de investigación inicia en 1942, en conjunto con algunos de los colaboradores que se encuentran trabajando en su *Atelier* en ese periodo. Dentro de esta investigación y el desarrollo del proyecto, producen un importante material gráfico con el cual, poco a poco construyen la idea. En el *Modulor*, al igual que en el *Poema*, la imagen hace parte funda-

205 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 172.

206 « Sur la table à dessin d'un atelier d'architecte, le Modulor apporte des facilités extraordinaires; les hésitations et les incertitudes, de même que les incorrections qui apparaissent sur les dessins, se trouvent résorbées d'avance. Comme l'a dit le professeur Einstein, le mal est rendu difficile ou compliqué et le bien en facile et naturel. L'imagination, l'invention sont libérées d'autant. » *Ibid.*, p. 178.

207 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, cit.; y, LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, cit.

208 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 178.

mental de la resolución de la idea. En los esquemas y dibujos de estudio que realizan, se encuentra la base fundamental de la esencia de las relaciones de medidas geométricas y proporcionales sobre las cuales se construye esta herramienta de trabajo. Sobre el proceso de investigación y el nacimiento de la imagen, Le Corbusier escribe en el *Modulor I*:

Un de mes jeunes, Hanning, devait filer en Savoie de l'autre côté de la ligne (1943). « Donnez-moi une tâche pour occuper mes heures vides ! » Le garçon travaillait chez moi depuis 1938, il connaissait l'ordre et l'esprit ! Des recherches entreprises depuis si longtemps sur le proportionnement. « Voici, lui fut-il répondu : l'AFNOR propose de normaliser les objets de la construction (du bâtiment) ; le méthode est simpliste, simple arithmétique, simple moyenne entre les usages ou les outillages des architectes, des ingénieurs, des industriels. Elle m'apparaît arbitraire et pauvre. Les arbres, par exemple, avec leur tronc, leurs branches, leurs feuilles et leurs nervures, m'affirment que les lois de croissance et de combinaison peuvent et doivent être riches et plus subtiles. Un lien mathématique doit intervenir en ces choses-là. Jà rêve d'installer sur les chantiers qui couvriront plus tard le pays, une « grille des proportions » tracé sur le mur ou, appuyée au mur, faite de fers feuillards soudés, et qui sera la règle du chantier, l'étalon ouvrant la série illimitée des combinassions et des proportionnement ; le maçon, le charpentière, le menuisier viendront à tout instant y choisir les mesures de leurs ouvrages et tous ces ouvrages divers et différenciés seront des témoignages d'harmonie. Tel est mon rêve.

« Prenez l'homme-le-bras-levé, 2 m. 20 de haut ; installez-le dans deux carrés superposés de 1 m. 10 ; faites jouer à cheval sur les deux carrés, un troisième carré qui doit vous fournir une solution. Le lieu de l'angle droit doit pouvoir vous aider à situer ce troisième carré. »

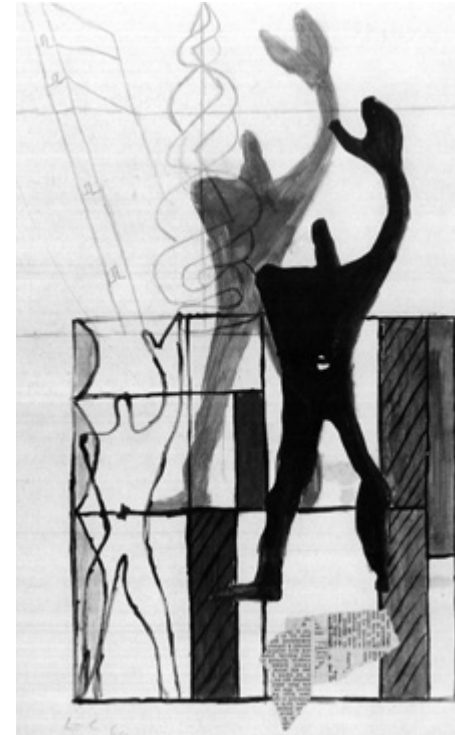
« Avec cette grille de chantier et réglée sur l'homme installé à l'intérieur, je suis persuadé que vous aboutirez à une série de mesures accordant la stature humaine (le bras levé) et mathématique... »

Telles furent mes instructions à Hanning.

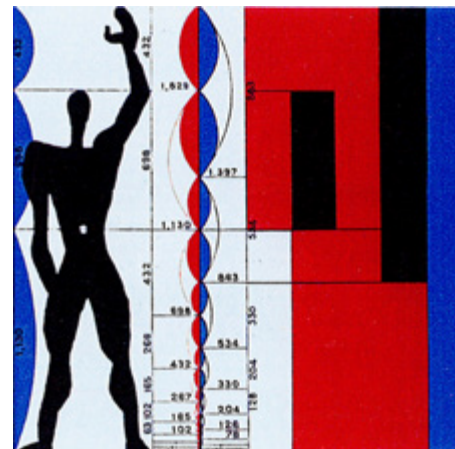
Le 25 août 1943 arrivait une première proportion.²⁰⁹

Le 7 février 1945, nous allons, Mlle Maillard et moi, rendre visite à la Sorbonne, a au doyen Montel de la Faculté des Sciences, et lui montrons notre schéma de grille. Sa réponse est : « De l'instant où vous avez pu installer l'angle droit dans le double carré, vous avez introduit la fonction $\sqrt{5}$, provoquant ainsi une *floraison de section d'or* ».

Le 30 mars 1945, je remets très sérieusement à l'étude la grille des proportions. Wogensky, Hanning, Aujame et de Looze y travaillent. Le ministère des



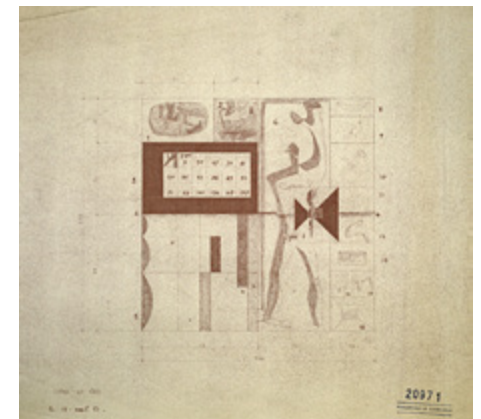
111.



113.



112.



114.

111. Le Corbusier Secret (fig. 175)

112. 1956, Litografía del *Modulor*

113. Esquema del *Modulor*

114. FLC 20971

209 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., pp. 36-37.

Affaires et de Looze y travaillent. Le ministère des Affaires Etrangères – les Relations Culturelles – m’a demandé d’organiser et de présider une mission d’études architecturales à travers les Etats-Unis. Je suis désireux d’emporter aux U.S.A. la Grille des Proportions, *outil éventuel de mesure des préfabrifications*. Nous mettons au point une série de planches qui démontrent (à nos propres yeux) la richesse des combinaisons possibles.

Nous affectons alors une valeur humaine à la combinaison géométrique découverte, adoptant pour cela une hauteur d’homme de 1m. 75.²¹⁰

Como dice en estas palabras, toma el modelo de la figura humana, en este caso un hombre de altura promedio con su brazo levantado para construir la herramienta y la imagen. Cuando se refiere al proceso de estructuración de la imagen a partir de inscribir la figura dentro de dos cuadrados superpuestos y luego en tres, aparece una de las palabras claves: “el lugar del ángulo recto”. Esta expresión consolida una relación directa entre la precisión de esta figura iconográfica y el papel del ángulo recto como la base para su construcción. En una de las explicaciones sobre la definición de la imagen en el libro, se refiere una vez más al papel que juega el ángulo recto en la estructuración gráfica:

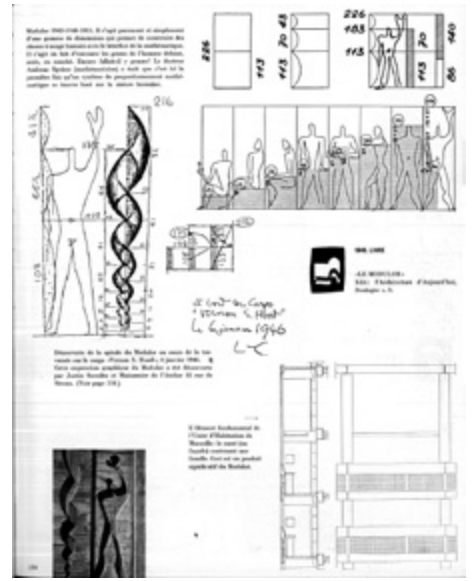
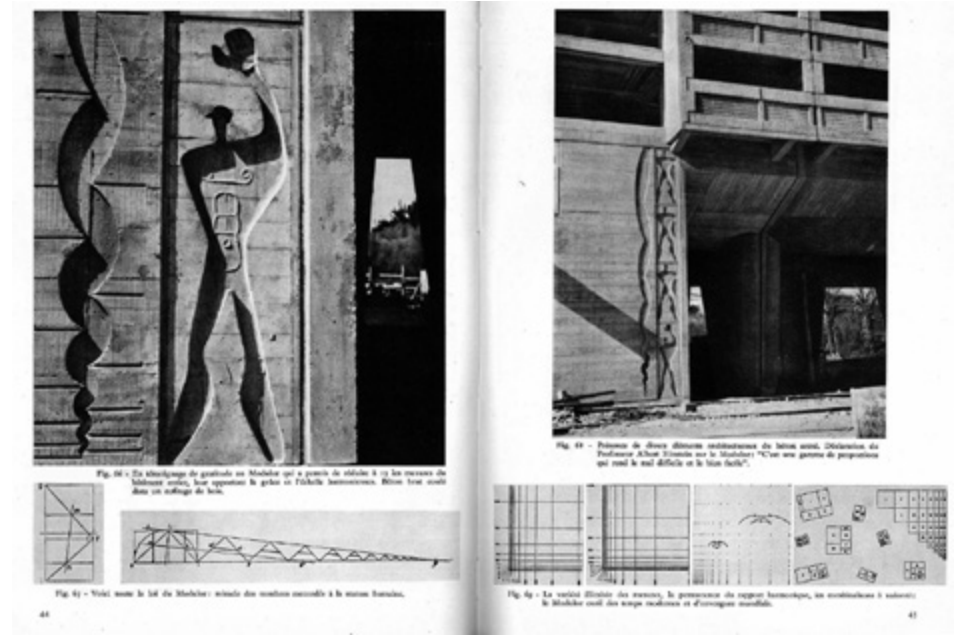
En ce mois d’août 1948 consacré à la rédaction de cet ouvrage, me revient un doute sur l’énoncé premier du principe générateur du Modulor : *un troisième carré installé à l’intérieur des deux premiers carrés contigus, au lieu dit : de l’angle droit*. Je trace à nouet je médite sur le cas des deux points *m* et *n* engendrant une oblique. La tangente au cercle dans lequel est inscrit l’angle droit est oblique, elle aussi. Cette tangente oblique prolongée, ainsi que l’oblique *mn* prolongée, sont-elles se rencontrer sur la ligne de base de la figure, permettant d’insérer entre elles une série décroissante de triangles rectangles semblables au premier et confirmant le principe de la série décroissante *O* et le rapport Fibonacci ?²¹¹

Después continúa la explicación haciendo referencia a las figs. 22-25 del libro original, y dice:

La marque déposée et employée jusqu’à ce jour peut bénéficier d’une amélioration du tracé. Jusqu’ici l’homme debout confirme trois valeurs essentielles du

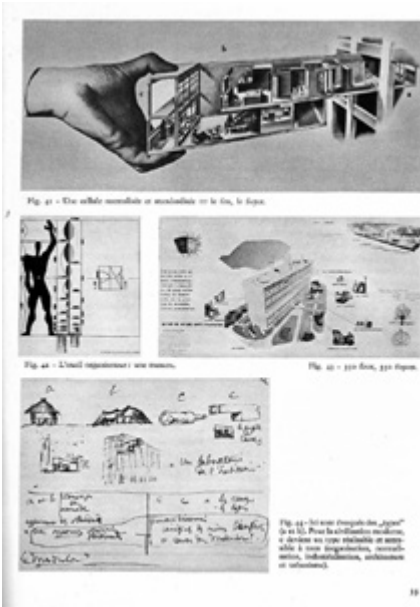
210 Ibid., p. 43.

211 Este texto se refiere a la fig. 21 del libro. Ver: Ibid., pp. 64-64. Con relación a Matila Ghyka, Le Corbusier introduce una cita suya en el texto: « Les corps des animaux et des insectes décèlent aussi, dans beaucoup de leurs proportions le thème de la section dorée ; dans les jambes de devant du cheval, de même que dans l’index de la main humaine, paraît la série de trois termes consécutifs d’une série 0 descendante ; cette triade est très importante, car du fait que son plus grand terme est égal à la somme des deux autres, elle réintroduit la dualité, le partage symétrique dont elle était à priori la contradiction ; ceci aura son intérêt en architecture. » Ver: Ibid., p. 68.



119. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, pp. 44-45

120. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, p. 159



121.



122.



123.

121. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 33

122. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 26

123. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 164

« Modulator » et non pas quatre, à savoir :

- 113 le plexus solaire,
- 182 le sommet de la tête (rapport 0 de 113),
- 226 l'extrémité des doigts le bras levé.

Le second rapport 0, celui 140-86, engage un quatrième point essentiel de la figure humaine : l'appui de la main : 86 cm.

En conséquence, le personnage qui a son bras gauche levé et sa main droite cachée, dégagera cette main et l'appuiera sur la cote 86. Ainsi seront engagés les 4 points déterminants de l'occupation de l'espace par la figure humaine.

Et voici, vingt années après que Matila Ghyka l'a écrit 1927 : « Esthétique des proportions dans la Nature et dans les Arts », la manifestation de la TRIADE : *plexus-solaire, tête, bout des doigts* (bras levé) et de la DUALITE : *plexus-solaire et bout des doigts*, double réalité sans limite pour la triade dans la série rouge, pour la dualité dans la série bleue du « Modulator ». ²¹²

La relación del *Modulator* con el ángulo recto y más aún con el Poema del Ángulo Recto, la hace explícita en la publicación del *Modulator 2*, en el que le dedica parte del capítulo cuatro, titulado « *Réflexion* », el cual está dividido en cuatro partes: *I. Loin des Tabous; II. Sur sol ferme; III. L'homme tout en voyant souffrait de cécité...; IV. Reprenons de la hauteur.* ²¹³

El tercer apartado, « *III. L'homme ... souffrait de cécité...* » lo inicia con un epigrafe de Promethée Enchaîné de Esquilo, en el que dice: « *L'homme, tout en voyant, souffrait de cécité... Et, pour lui, je trouvai le Nombre, la plus pure invention.* » ²¹⁴ Bajo estas palabras y como homenaje al número, presenta *Le Poème de l'angle droit*:

Le « POÈME DE L'ANGLE DROIT » fut dessiné, écrit et calligraphié, de 1947 à 1953, au cours de mes voyages, dans la solitude de l'avion ou des chambres d'hôtel. L'hommage au nombre y trouve place.

Dans l'une des sept jeux du Poème, désigné par : « B 2. ESPRIT », le Modulator est en question. Pour qu'il puisse, comme aussi bien chacun des autres thèmes, être validé, on se devait d'architecturer la partition dans un ordre valable (fig. 60 et 61). ²¹⁵

El texto continúa haciendo alusión a la importancia del número en la vida y la definición del espacio de los hombres. Se refiere al trabajo conjunto, entre

212 Ibid., p. 68.

213 Ibid., p. 143.

214 Ibid., p. 162.

215 LE CORBUSIER, *Modulator 2*, 1955, op. cit., p. 162.

el arquitecto y el ingeniero. En este punto afirma que hay un punto en el que el ingeniero debe detenerse y darle paso al arquitecto, quien es el que tienen la capacidad de llevar la poesía al espacio, a partir de la creación de herramientas que superan las medidas del cálculo y se introducen en el sentido de la proporción y de las relaciones entre las actividades humanas y los objetos que conciernen a la vivienda.²¹⁶ La invención del *Modulor* cumple ese papel; es la relación del cuerpo humano y sus actividades, con el espacio y los objetos que hacen parte de su rutina. Por esta misma razón, esta herramienta hace parte del Poema, ya que es una de las formas con las que trabaja para crear poesía entre lo uno y lo otro: hombre y arquitectura, hombre y espacio, hombre y actividad. Con respecto a este tema dice:

Le nombre dignifie la maison des hommes. Il fait du logis un temple, le « temple de la famille ». Mais encore, nulle rupture, nulle séparation d'avec le logis du travail, celui des institutions, celui des dieux. Événements contigus et continus. Il ne saurait être une instantane question d'introduire ou de subir, par faiblesse ou indigence, des simplifications qui seraient des défaillances, sous prétexte de multiplier vite et à bon marché les logis d'homme dont on a tant besoin ! Le compromis est ici abominable ! Hélas, il est le fait quotidien ! En langage clair, ma plainte signifie que là où l'ingénieur crie : Haleté ! Pour des raisons d'accommodation, de hâte et de bon marché immédiates, l'architecte prendra le relais et, par une attention maintenue plus longtemps trouvera, proposera et imposera la solution entière. Les routes de l'ingénieur et de l'architecte sont communes sur un long



124.

216 “El Modulor es un utensilio de trabajo para los que crean (componen –proyectistas o dibujantes) y no para los que ejecutan (albañiles, carpinteros, mecánicos, etc.).

Equilibrio de la composición; el enlace de las intermediaciones; la normalización, la estandarización, la prefabricación; y, por último, la armonía resultante (respecto del vecino, creación de ambiente, civilidad y educación, etc.), que corresponden al arquitecto.

El Modulor no debe ser un dios inaudito, sino un simple utensilio para ir de prisa, para atravesar los charcos del agua que obstaculizan la marcha. El objeto real asignado a los técnicos del dibujo es componer, crear, inventar, demostrar “lo que tiene en el vientre”, conseguir la proporción, la poesía... El *Modulor*, instrumento de trabajo, barre la pista pero sois vosotros y no él quienes corréis. Toda la cuestión reside en esto. ¡Sois vosotros los que corréis! Hay quien quiere comprar siempre en la tienda del droguero o del vendedor de ilusiones trucos que le den talento o genio. ¡Pobres tipos! No existe más que lo que está en el fondo de cada uno y el *Modulor* “limpia la casa”, pero nada más. Lo cual es bastante.

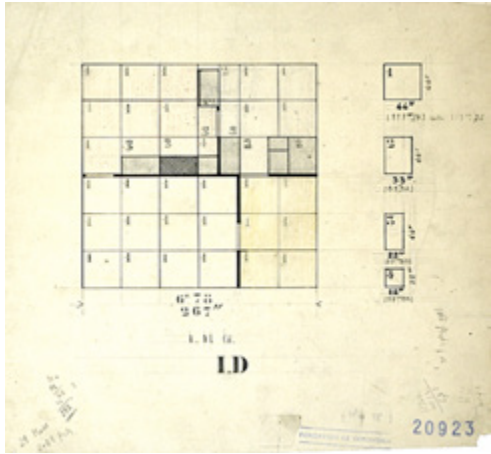
Simple utensilio necesario para ayudar a dimensionar los objetos.

Papel interno: la obra armonizada;

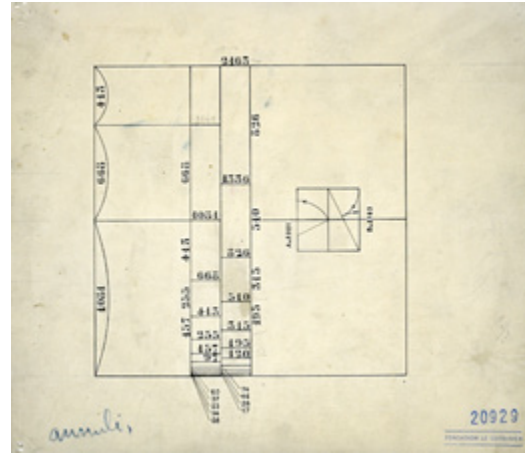
Papel externo: unir, poner de acuerdo el trabajo de los hombres actualmente dividido, e incluso rival.

He permanecido en lo asequible, en el campo psicofisiológico humano y sólo he buscado los objetos que caían bajo la jurisdicción del ojo.

El Modulor es un utensilio de trabajo, una gama para componer series de fabricación y también para aLe Corbusieranzar, por unidad, las grandes sinfonías arquitectónicas.” Ibid., Editorial Poseidon, Barcelona 1980, pp. 165-171.



125.



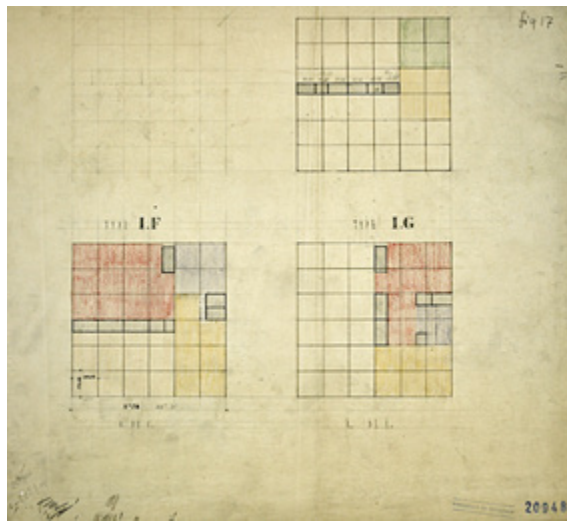
126.



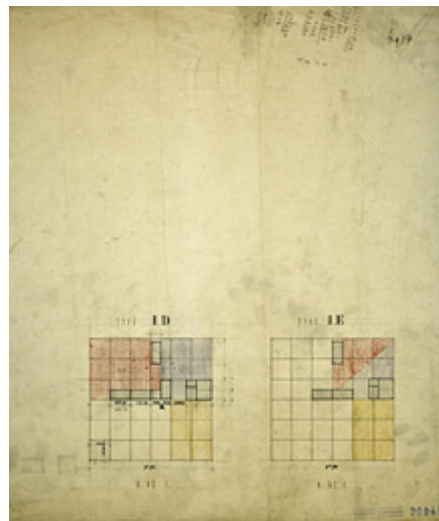
127.



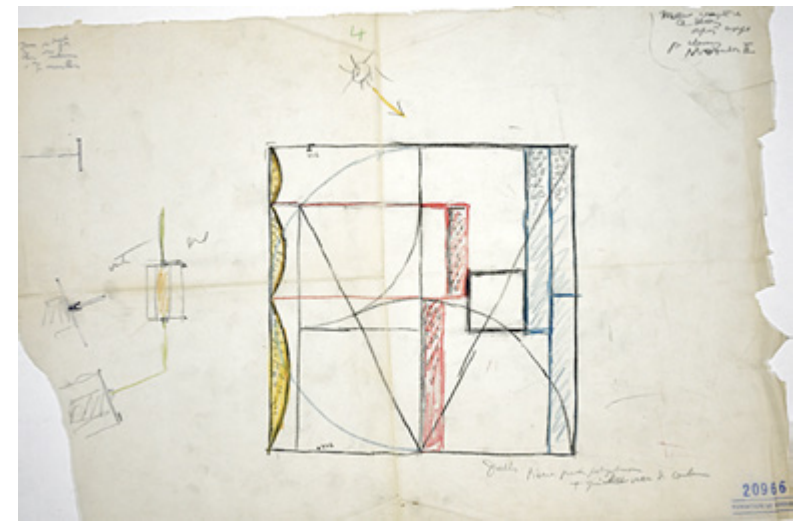
128.



129.



130.



131.

- 125. FLC 20923
- 126. FLC 20929
- 127. FLC 20988
- 128. FLC 20992
- 129. FLC 20948
- 130. FLC 20949
- 131. FLC 20966

parcours. Mais, subitement, l'ingénieur doit s'arrêter et dire : « A partir d'ici cesse mon empire ». Ingénieur et architecte sont destinés à travailler ensemble inlassablement et en pleine efficacité. Chassons les vanités ! Absorbons-nous dans les réalités !²¹⁷

Paralelamente a su investigación en torno a la idea, Le Corbusier y sus colaboradores dedican su tiempo a precisar la imagen que representa la herramienta. Al igual que algunas de las figuras vistas en los recuadros de la primera fila del iconostasio, ésta también hace parte del grupo de signos representativos de su arquitectura, los cuales publica en el capítulo titulado « *Les signes* », en el vol. 5 de la *Œuvre complète 1947-52*. Este signo-herramienta, desde su aparición merecerá de ahí en adelante, un apartado o capítulo propio en las publicaciones de libros y textos dedicados a la síntesis de su obra como, *New World of Space* (1948), « *Unité* » (1948), *Œuvre complète 1947-52* (1953) o *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960) entre otros. Así mismo, será una de las herramientas principales de trabajo en la realización esquemática tanto de sus proyectos, iniciando principalmente con la *Unité d'habitation* de Marsella,²¹⁸ así como referencia de medida compositiva en su obra pictórica. Como él mismo lo afirma: « *Il s'agit purement et simplement d'une gamme de dimensions qui permet de construire des choses à usage humaine avec le bénéfice de la mathématique.* »²¹⁹

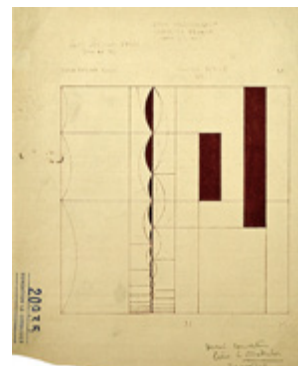
5.2.1.3 Genealogía de la imagen del *Modulor*

En los archivos que se encuentran en la Fondation Le Corbusier, sobre los esquemas preparatorios para la definición de la imagen iconográfica del *Modulor*, es posible determinar cómo Le Corbusier y sus colaboradores trabajan cada elemento de la imagen iconográfica por aparte, para luego ensamblar cada pieza hasta determinar la imagen representativa definitiva. En el primer grupo de dibujos desarrollan estudios de modulaciones proporcionales a partir de sucesiones de cuadrados y rectángulos (figs. 125-131 y 140-145). Estos son esquemas basados en figuras geométricas bajo relaciones proporcionales y definidas sobre el ángulo recto (triángulo, cuadrado y rectángulo). Estas modula-

217 Ibid., p. 165.

218 « Unité d'habitation de Marseille. Mur aveugle de béton armé (tour des ascenseurs) consacré à la glorification du Modulor. Exécution en béton brut de décoffrage, moulé de bois ». LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, p. 184. Sobre la relación entre el Modulor y la construcción de la Unité de Marsella ver: LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, cit.

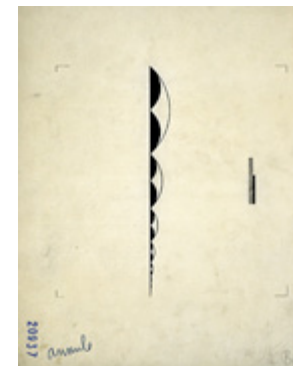
219 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p.159.



132.



133.



134.



135.



136.



137.

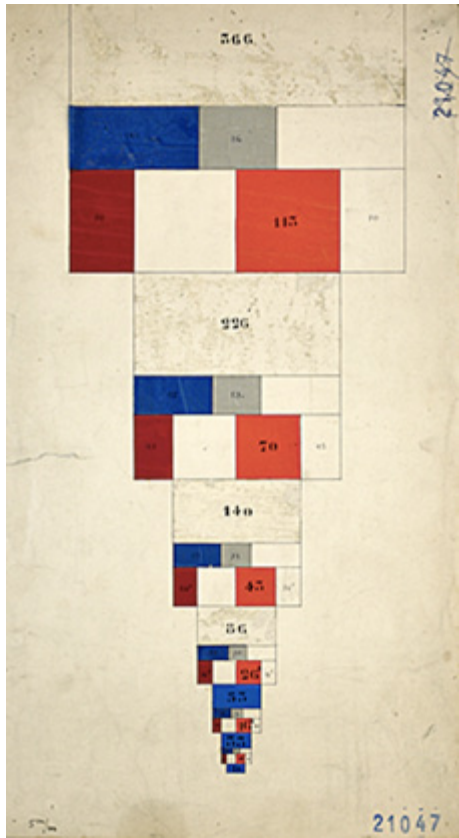


138.

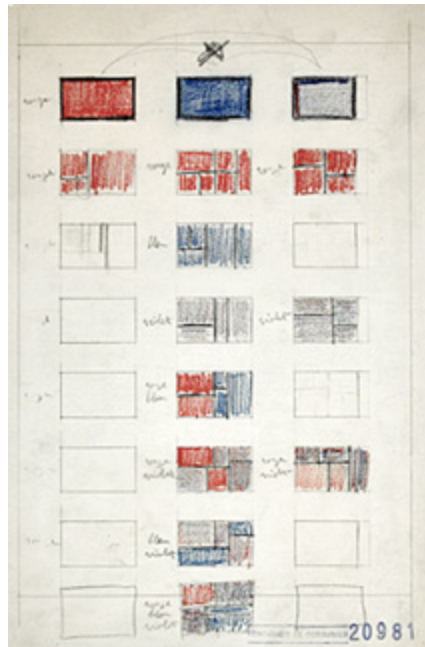


139.

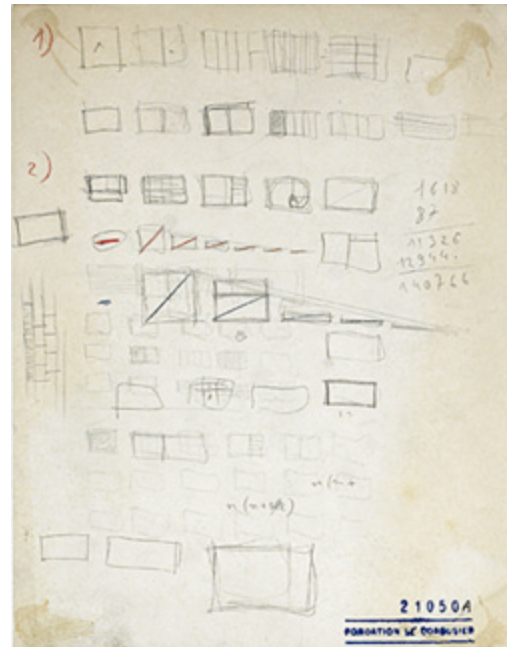
- 132. FLC 20935
- 133. FLC 20936
- 134. FLC 20937
- 135. FLC 20964
- 136. FLC 21006
- 137. FLC 20942A
- 138. FLC 20942B
- 139. FLC 21008



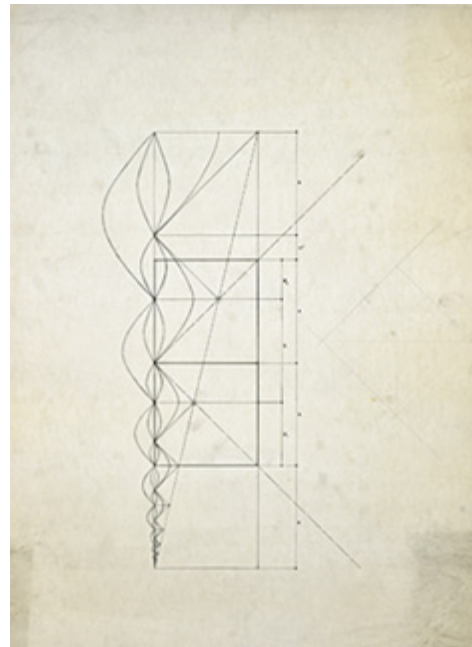
140.



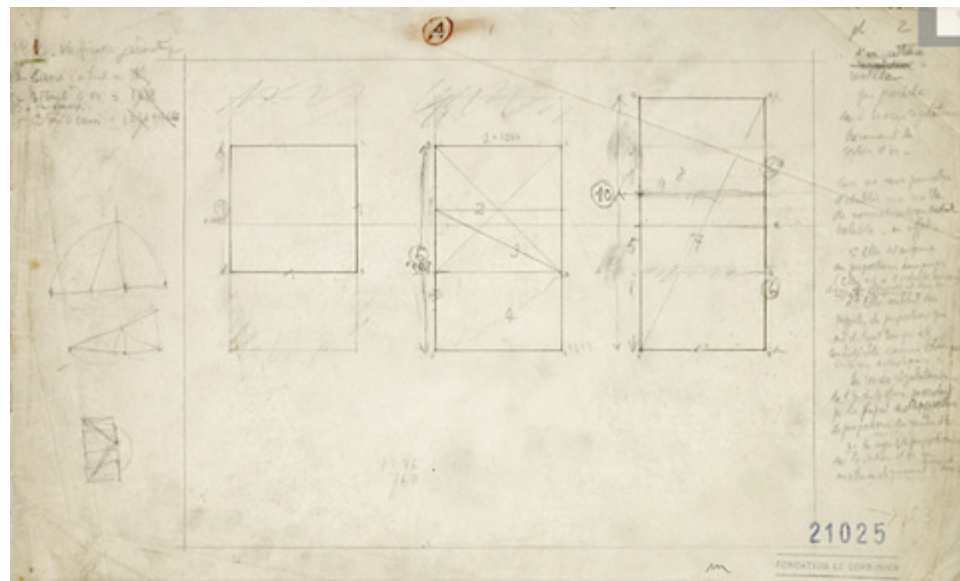
141.



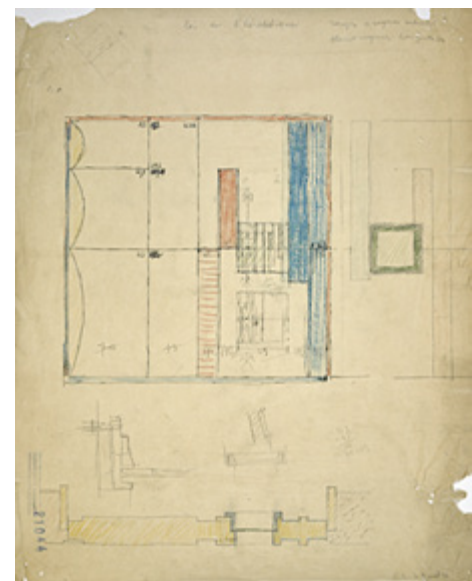
142.



143.



144.



145.

- 140. FLC 21047
- 141. FLC 20981
- 142. FLC 21050A
- 143. FLC 21046
- 144. FLC 21025
- 145. FLC 21044

ciones las desarrollan hasta llegar a plantear una plantilla, primero consolidada por un rectángulo horizontal y más adelante, por un cuadrado.

En el dibujo FLC 20923 (fig. 125), desarrollan esta plantilla cuadrada y la subdivide en módulos cuadrados de 6 x 6 en el interior. Con una línea horizontal negra más gruesa, divide el cuadrado por el centro y luego, traza dos líneas verticales, desplazadas del centro: la inferior, a dos cuadrados del borde derecho y la superior, a dos cuadrados y medio del mismo borde. Esto genera una subdivisión del cuadrado mayor en cuatro áreas diferentes, determinadas por el cruce perpendicular del eje horizontal con los verticales. En esta imagen, ya se vislumbra la primera intención de trabajar en la imagen icnográfica sobre la base del cuadrado y la subdivisión del esquema, al igual que lo hace en la construcción de la imagen para esta casilla del Poema. A partir de estas plantillas cuadradas y rectangulares, en los dibujos preparatorios se encuentran varios ejemplos modulares, como si estuviesen experimentando relaciones compositivas para utilizar en fachadas de proyectos arquitectónicos.

A partir del esquema FLC 20929 (fig. 126) empiezan a precisar la plantilla cuadrada modulada, en la que más adelante inscribe la figura del hombre de pie que representa el *Modulor*. En este primer caso, ya utiliza medidas proporcionales para la división del cuadrado. El cuadrado está dividido en cuatro partes iguales, por una línea horizontal y una vertical, que atraviesan perpendicularmente por el centro. Sobre el punto central de la línea horizontal que divide las dos áreas derechas, inscribe un cuadrado menor, dividido igualmente, en cuatro áreas iguales.

Sobre las dos áreas del costado izquierdo del cuadrado mayor, genera una serie de subdivisiones proporcionales, cada una marcada por un código numérico, basado en los estudios y aproximaciones gráficas realizadas en los dibujos preparatorios anteriores. El cuadrado superior lo subdivide en dos franjas horizontales, desiguales; un área menor en la parte superior y una mayor en la inferior. El cuadrado de la inferior no lo subdivide. Estas tres subdivisiones del área izquierda, están marcadas por unos arcos que van de punta a punta de cada subdivisión, sobre el borde izquierdo del cuadrado mayor. Cada uno está definido igualmente por un código numérico.

Sobre el centro del cuadrado mayor, presenta dos franjas rectangulares verticales, subdivididas proporcionalmente de mayor a menor, iniciando desde la parte superior hacia la inferior. Estas dos franjas serán lo que más adelante determinará las dos series que componen el *Modulor* e identificadas una en

color azul y la otra en rojo.²²⁰

En la imagen FLC 20935 (fig. 132), retoma la base del cuadrado presentado anteriormente y precisa en este nuevo esquema, la organización de las subdivisiones, añade y quita algunos elementos. En este esquema desaparecen los códigos numéricos y permanecen las subdivisiones armónicas con las dos áreas: izquierda y derecha, y sobre el centro las dos "cintas" paralelas de medidas. En este ejemplo adhiere sobre las dos cintas centrales, una especie de espiral que se desenvuelve verticalmente sobre el eje que separa las dos cintas verticales de medida. El espiral disminuye su medida de arriba hacia abajo, tanto a lo ancho como a lo alto, basado en las medidas de proporción descendente de las cintas. El eje sobre el que gira este espiral es la línea vertical que divide las dos cintas de medida. En la diferenciación de las dos cintas, Le Corbusier marca el lado izquierdo del espiral en color negro y el opuesto, lo deja delineado sin color.

Este esquema presenta otro cambio respecto al anterior: sobre el área derecha del cuadrado mayor, desaparece el cuadrado pequeño que dibujó en el esquema anterior y lo reemplaza por una serie de subdivisiones horizontales y verticales, marcadas por las medidas de las cintas centrales. En la parte superior, remarca dos rectángulos negros verticales: uno menor hacia el centro y el otro mayor hacia el borde derecho.

En los esquemas siguientes FLC 20936 y FLC 20937 (fig. 133-134), estudia de forma independiente la figura del espiral vertical, consolidado por el eje central que lo divide en derecha e izquierda, cada uno identificado por el blanco y el negro, lleno y vacío.

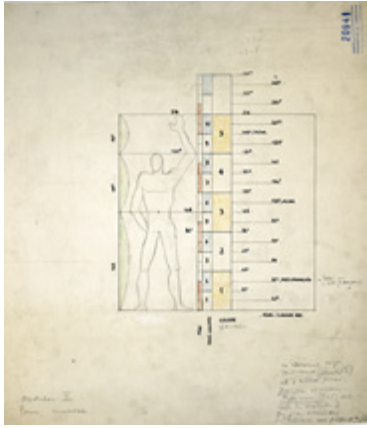
220 Le Corbusier dice sobre las dos series: « Pendant que roule et tangué durement le navire, je dresse une échelle de chiffres :

Ces chiffres engagent la stature humaine, les points décisifs d'encombrement de l'espace. Ils sont donc anthropocentriques.

Occupement-ils une situation mathématique particulière, caractéristique, voire privilégiée ? Le dessin répond :

On peut dès lors affirmer que cette règle engage le corps humain dans ses points essentiels d'occupation de l'espace et qu'elle fait état de la plus simple et essentielle évolution mathématique d'une valeur, à savoir : l'unité, son double et les deux sections d'or, ajoutées ou retranchées.

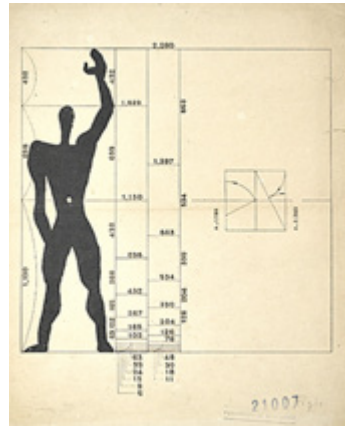
Nous voici singulièrement plus affirmatif et avancé qu'au moment de la simple insertion favorable, au lieu de l'angle droit, d'un troisième carré dans deux carrés contigus, égaux tous les trois entre eux. Rassemblant les deux conclusions dans un seul dessin, j'obtenais alors une fort belle image. Tout d'abord je qualifiais de série rouge la série de Fibonacci issue du rapport 0 établi sur l'unité 108. Je qualifiais de série bleue, celle établie sur son double 216. Je dessinais l'homme de 1 m. 75 de haut, engagé par quatre chiffres : zéro, 108, 175, 216. Puis la bande rouge à gauche, bleue à droite, des séries de 0 tendant vers zéro en bas, et filant à l'infini vers le haut. » Ver: LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., pp.50-52.



146.



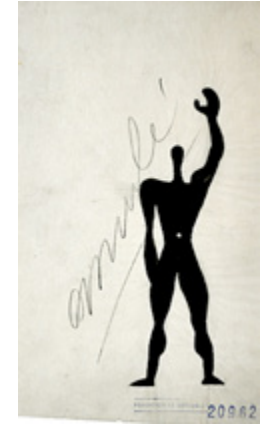
147.



148.



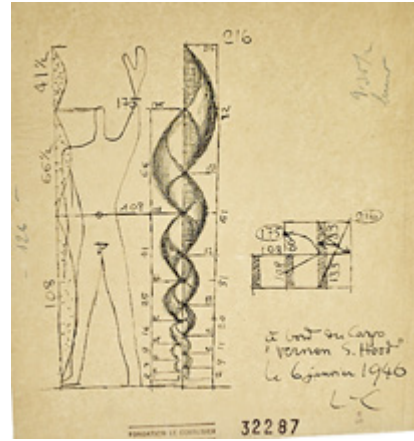
149.



150.



151.



152.



153.



154.

- 146. FLC 20941
- 147. FLC 20943
- 148. FLC 21007
- 149. FLC 20944
- 150. FLC 20962
- 151. FLC 32286
- 152. FLC 32287
- 153. FLC 20965A
- 154. FLC 20965B

En el esquema FLC 20941 (fig. 146), retoma una vez más, la base del cuadrado subdividido y por primera vez, inserta la figura del hombre. El cuadrado está dividido por una cinta vertical de medidas en el centro de dos rectángulos verticales (izquierda y derecha), al igual que en los esquemas anteriores. En el rectángulo izquierdo, introduce la silueta delineada de un hombre de pie, con su brazo izquierdo levantado y el derecho abajo. Este rectángulo está atravesado en dos puntos diferentes, por dos líneas horizontales, que lo subdividen en tres áreas de proporciones distintas. La primera línea horizontal, parte del centro del cuadrado y atraviesa la figura del hombre a la altura de su ombligo; con esto conforma el área inferior. La segunda línea horizontal, está ubicada a la altura de la cabeza del hombre, la cual cruza tangente a la parte superior; entre la línea de la altura del ombligo y la tangente a la cabeza, conforma el área central; y desde la línea sobre su cabeza, hasta el borde superior del cuadrado, conforma la tercera área, la superior.

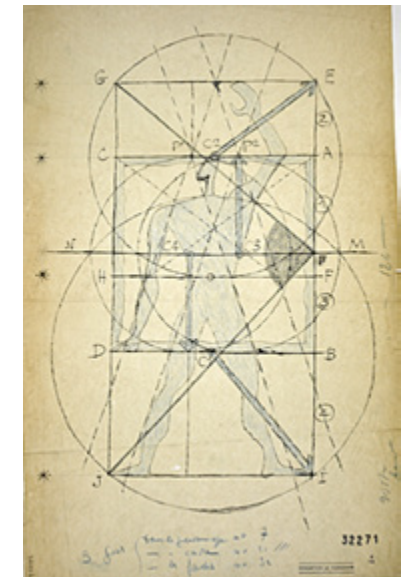
La medida de la altura del cuadrado mayor está dada por la altura del hombre con su brazo levantado: la línea inferior está ubicada al nivel de los pies y la línea superior tangente a los dedos del brazo izquierdo levantado. En el centro del cuadrado mayor, detalla la cinta de medida, sin embargo en este caso, la divide en tres distintas: la más delgada la ubica sobre la izquierda del espectador, con medidas especificadas a través de rectángulos intercalados en color rojo y blanco. A esta cinta, le sigue otra en el centro, un poco más gruesa, con diez subdivisiones numeradas de abajo hacia arriba, con rectángulos intercalados en color azul y blanco. Y una tercera cinta, ubicada sobre el lado derecho del espectador, más gruesa que las demás, está subdividida verticalmente en cinco rectángulos numerados, de abajo hacia arriba, al igual que en la anterior. Estos rectángulos están resaltados de forma intercalada en amarillo y blanco.

En las imágenes FLC 20943 y FLC 21007 (fig. 147-148), repite la imagen del hombre de pie con el brazo levantado, inscrito en el cuadrado. En este caso, la figura del hombre es presentada completamente en negro, como una silueta completa. Las cintas de medida centrales, vuelven a ser solo dos, sin ningún tipo de color que las represente. Sobre el área derecha del cuadrado mayor, retoma los elementos que ya había trabajado en FLC 20929 (fig. 126); repite el cuadrado menor en el centro del rectángulo y la misma cinta de medida. Estas dos imágenes tienen los mismos elementos: en cada una de las subdivisiones del cuadrado mayor hay una referencia numérica: una medida.

La medida que define el cuadrado mayor es de 2.26m. Esta medida está definida por la altura del hombre con su brazo elevado. Las otras medidas están relacionadas con subdivisiones relacionadas con los niveles de las diferentes partes del cuerpo. Las generales son: la medida de los pies al ombligo, identificada por la primera línea horizontal: esta medida es 1.13m. La segunda está



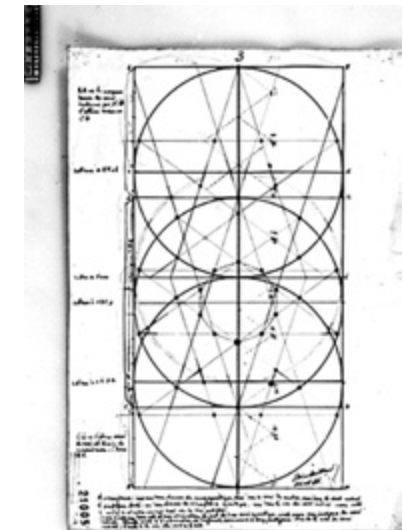
155.



156.

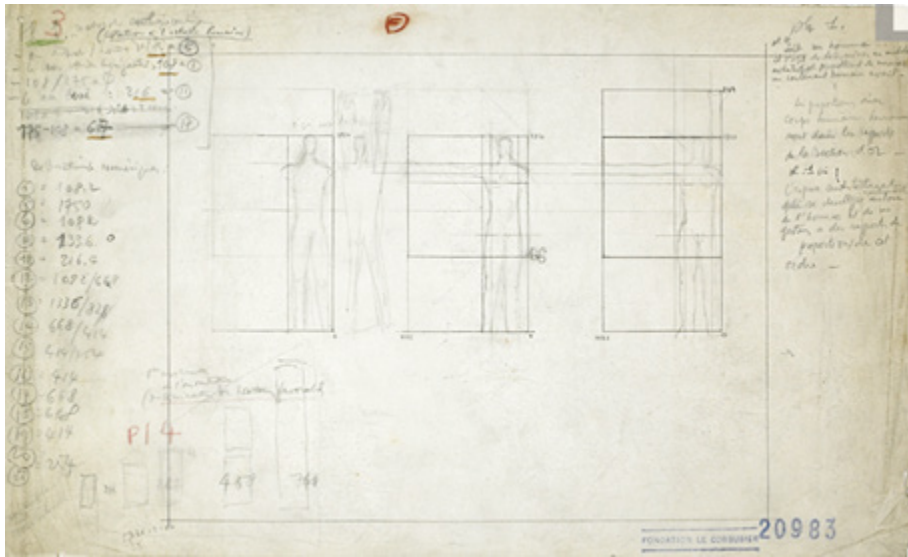


157.

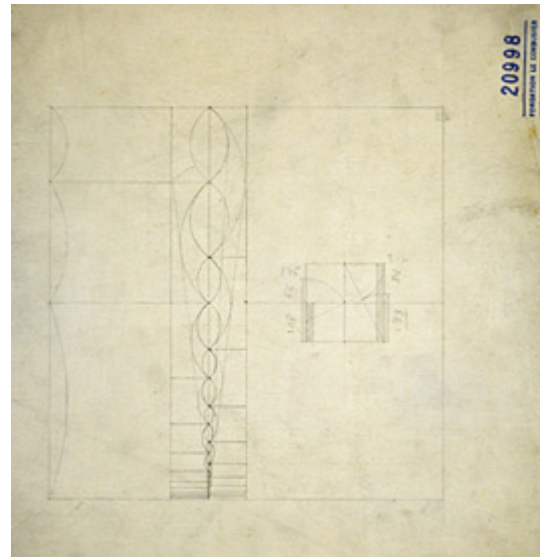


158.

- 155. FLC 32285
- 156. FLC 32271
- 157. FLC 20978
- 158. FLC 21005



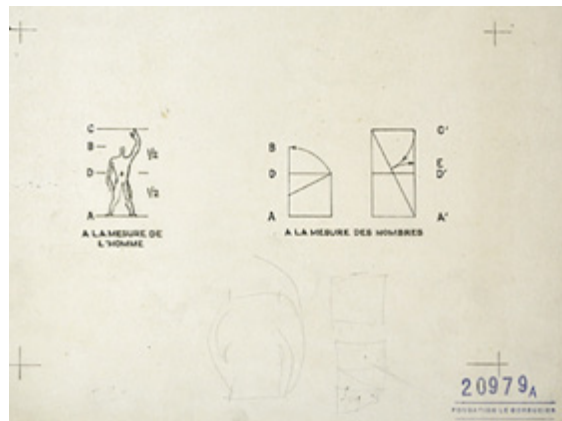
159.



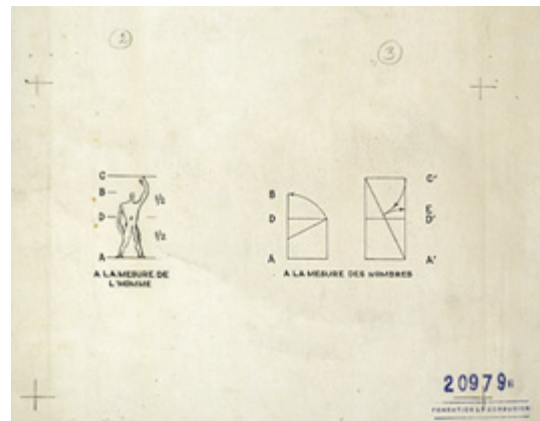
160.



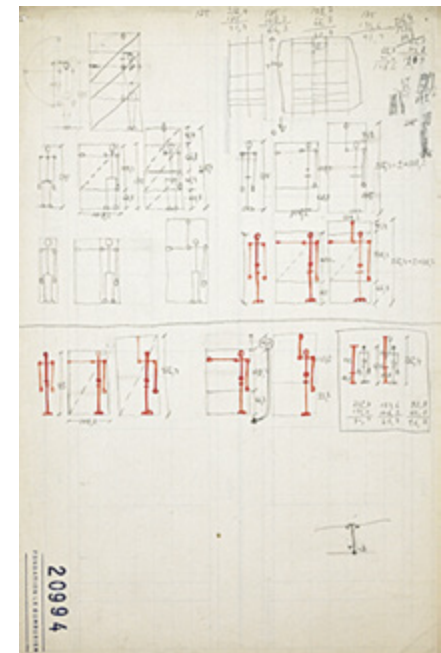
161.



162.



163.



164.

- 159. FLC 20983
- 160. FLC 20998
- 161. FLC 20984
- 162. FLC 20979A
- 163. FLC 20979B
- 164. FLC 20994

relacionada con la altura de la cabeza: la medida total de pies a la cabeza es de 1.829m, y la medida de la subdivisión entre el ombligo y la cabeza es de 0.689m. La tercera medida está definida por la altura total del hombre con el brazo levantado, la cual define la medida total del cuadrado; esta es de 2.26m. La medida de la subdivisión entre la cabeza y la mano levantada es: 0.432m. Las demás medidas que aparecen en la imagen son subdivisiones menores y proporcionales a las distintas partes del cuerpo.

La silueta del hombre de pie la estudia en varios dibujos adicionales de forma independiente, como se puede ver en las imágenes FLC 20944 (fig. 149), FLC 20962 (fig. 150). En el dibujo FLC 32286 (fig. 151) vuelve a repetir la figura del hombre dentro del cuadrado que la enmarca. En este ejemplo ubica una vez más, el hombre sobre el área izquierda del cuadrado, con la línea horizontal que lo cruza por el centro de su cuerpo y la segunda sobre su cabeza. El área derecha, la divide en cuatro cintas verticales que disminuyen el ancho proporcionalmente, en la medida que están ubicadas más cerca al límite derecho del cuadrado: la ubicada en el centro es la más gruesa y la del borde derecho, la más angosta. Cada cinta tiene diferentes tipos de medidas, todas con relación a las proporciones y las partes del cuerpo de la figura del hombre de pie, ubicado sobre la izquierda.

En la serie de dibujos FLC 20965A (fig. 153), FLC 20965B (fig. 154), FLC 20978 (fig. 157), FLC 32271 (fig. 156), FLC 32285 (fig. 155), Le Corbusier hace un estudio de la figura humana inscrita en el cuadrado; sin embargo, cambia la posición con relación a su cuerpo y su ubicación dentro del cuadrado.

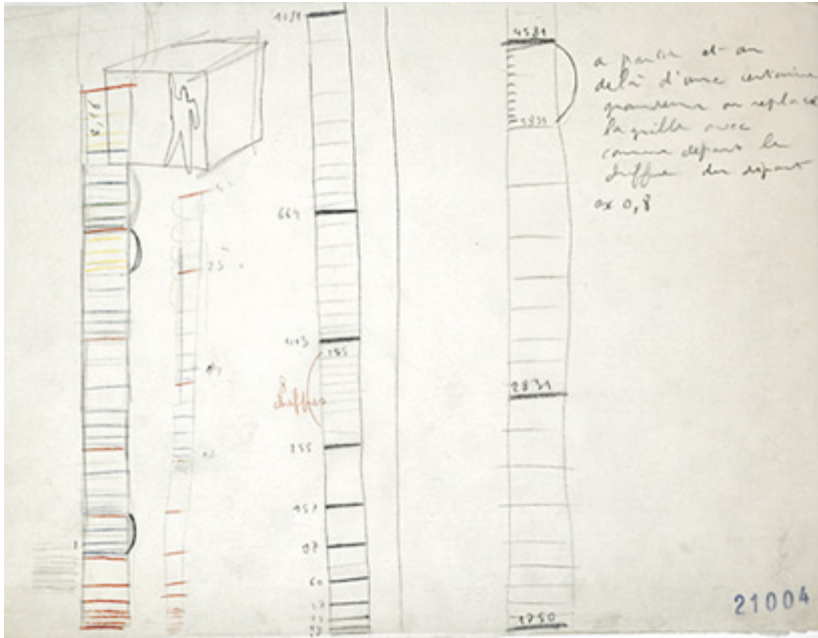
En los dibujos FLC 20965A y FLC 20965B (fig. 153-154), realiza el cuadrado base y ubica el centro a partir del trazo de dos líneas perpendiculares que cruzan de extremo a extremo. Dentro del cuadrado dibuja un triángulo equilátero; la base es uno de los lados del cuadrado y su vértice superior es el centro del lado contrario. El triángulo lo gira sobre cada uno de los lados del cuadrado hasta conformar cuatro triángulos. Estos cuatro triángulos conforman una estrella de cuatro puntas. En el centro del cuadrado, traza un círculo. La medida del radio del círculo está dada por los puntos de intersección de los triángulos. Sobre el eje central vertical del cuadrado, inscribe una figura humana, pero en este caso, es un hombre de pie con las piernas cerradas, su brazo izquierdo abajo y su brazo derecho levantado lateralmente, conformando un ángulo recto (de 90°) con relación a la posición vertical de su cuerpo. La mayor parte del cuerpo queda inscrito dentro del círculo central. El centro del círculo y del cuadrado, es el ombligo de la figura humana. Este a su vez, es el punto de cruce de las dos líneas perpendiculares que definen el eje vertical y el horizontal sobre los cuales el cuerpo está en equilibrio. El círculo en la parte inferior, cruza el cuerpo a la altura de las rodillas y en la parte superior, pasa por encima de la cabeza.

En las dos imágenes ubica dos cintas de medida paralelas, sobre los dos bordes laterales del cuadrado. En los ejemplos anteriores las ubica en el centro y en este caso, las saca sobre los dos laterales. En el área de las dos puntas inferiores de la estrella que se ha conformado en el interior del cuadrado, a partir del cruce de los triángulos, en el primer esquema, dibuja una figura humana sobre el área derecha del cuadrado y en el segundo esquema, dos: uno sobre la derecha y otro sobre la izquierda. Con este esquema pretende demostrar la diferencia entre la proporción de la distancia de los dos hombres ubicados sobre los dos lados y el ubicado en el centro del cuadrado en primer plano.

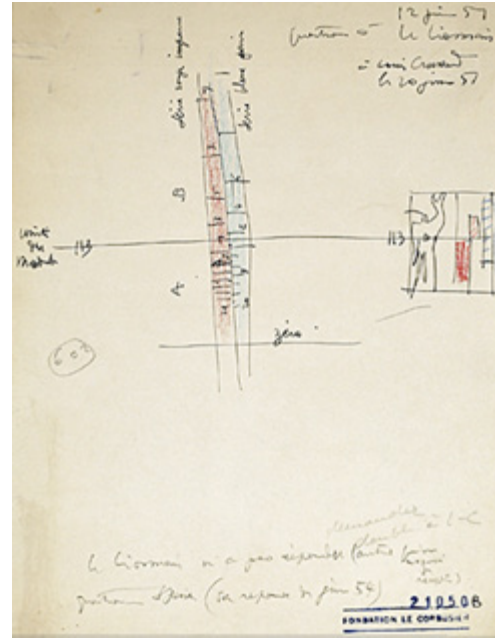
En los dibujos FLC 20978 y FLC 32285 (fig. 157 y 155) retoma la composición gráfica de las dos imágenes anteriores, pero ahora se enfoca en el estudio del movimiento del cuerpo. En el dibujo FLC 20978 (fig. 157) traza el cuadrado y un círculo inscrito, consolidando la cuadratura del círculo. En el centro, ubica una vez más, una figura humana, pero en este caso por sus características físicas, pareciera más la imagen del cuerpo de una mujer desnuda. La mujer está delineada en negro y su cuerpo es coloreado en un tono de color rojo. Su cuerpo está en posición vertical con relación a la base horizontal del cuadrado. Sus piernas están cerradas paralelamente. Sus dos brazos están levantados a la altura de los hombros y crean un ángulo de 90° con relación al eje vertical de su cuerpo. Esta posición del cuerpo conforma un nuevo cuadrado más pequeño, dibujado en color rojo e inscrito dentro del mayor. La medida de este cuadrado está dada por la altura del cuerpo de la mujer, desde sus pies, hasta la parte superior de su cabeza; y a nivel horizontal, por la distancia que se genera desde el eje de sus brazos levantados a nivel de sus hombros y un eje perpendicular su cuerpo. Le Corbusier traza el cuadrado sobre los límites de las extremidades de su cuerpo. Este cuerpo se encuentra en posición de quietud, en equilibrio, como el modelo del hombre vitruviano y luego retomado por Leonardo da Vinci .

En color verde redibuja detrás del cuerpo rojo, las cuatro extremidades de la figura de la mujer, en posiciones distintas. Con ello busca demostrar cómo la variación del movimiento de las extremidades, consolida una nueva relación con la plantilla del cuadrado mayor y el círculo inscrito. En este caso, dibuja las dos piernas abiertas, sin mover la figura de su eje. El brazo derecho lo levanta verticalmente, como en los primeros ejemplos del hombre de pie con su brazo levantado. Los dedos de su mano tocan el borde del cuadrado mayor. El brazo izquierdo, lo levanta a 45° del hombro y conforma una diagonal. La posición del cuerpo, con las extremidades coloreadas en verde, consolida la medida del radio del círculo como en la figura presentada por Leonardo da Vinci. Las cintas de medida y la espiral armónica, son ubicadas sobre los ejes laterales del cuadrado.

En el dibujo FLC 32285 (fig. 155), divide el cuadrado en dos partes a **383**



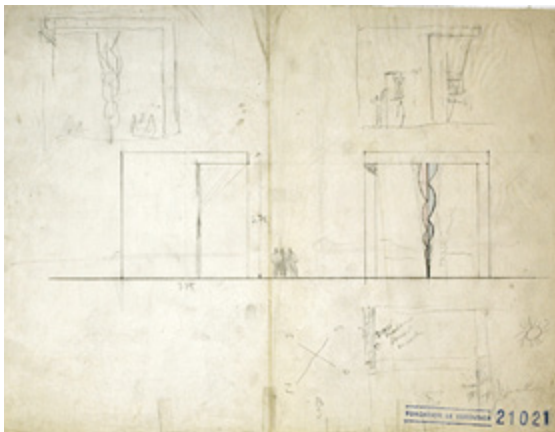
165.



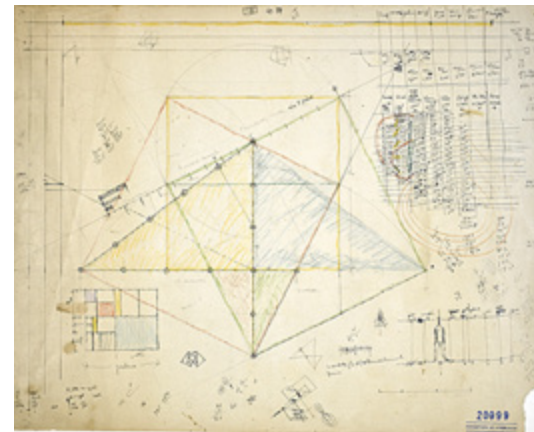
166.



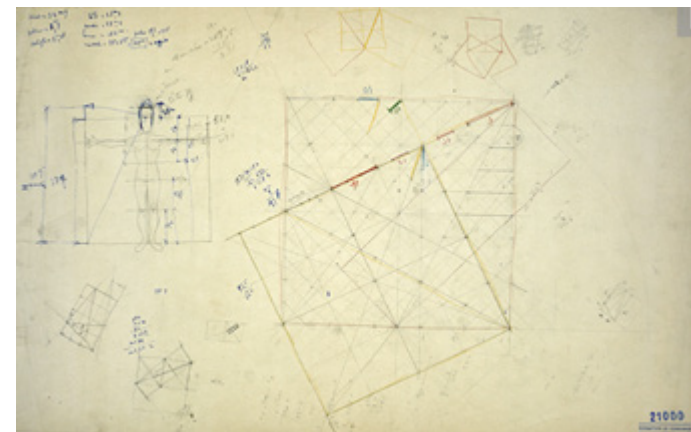
167.



168.



169.



170.

165. FLC 21004

166. FLC 21050B

167. FLC 31722

168. FLC 21021

169. FLC 20999

170. FLC 21000

través de un eje central vertical. En este ejemplo vuelve a ubicar la figura de la mujer centrada sobre el eje. El cuerpo de la mujer queda dividido por el centro, a partir del eje central. El lado izquierdo de la mujer (derecho del observador), es coloreado en el color rojo, como la imagen anterior y el lado derecho del cuerpo (izquierdo del observador), lo colorea con color verde. Dentro del cuadrado y bajo las medidas resultantes de la posición del cuerpo, dibuja una vez más, el círculo inscrito en el cuadrado mayor y el cuadrado menor, definido por la altura del cuerpo de la mujer de pie. En este dibujo, el lado izquierdo del cuerpo –rojo-, está de pie sobre el eje central y tiene su brazo levantado a nivel del hombro, conformando el ángulo de 90° con relación a la posición del cuerpo. Sobre el lado opuesto –verde-, resalta la posición de la pierna abierta a 45° sobre el eje central, lo cual consolida la medida de círculo desde el punto central del cuerpo: el ombligo. El brazo en este caso, se encuentra levantado hacia arriba, paralelo al eje vertical del cuerpo. Con lápiz delinea las extremidades opuestas, en las dos posiciones del cuerpo.

En esta imagen, el área derecha del cuadrado sobrante entre el cuadrado mayor y el menor es resaltada en color rojo, igual que la mitad del cuerpo de la figura. El otro lado del cuadrado no tiene ningún color. El círculo es resaltado en color azul, al igual que la espiral armónica que ubica sobre el eje izquierdo del cuadrado. El lado izquierdo del espiral es coloreado en azul y el lado derecho, es simplemente delineado en rojo. En estas imágenes insiste en la combinación de colores para demarcar las diferentes medidas provenientes de las diferentes posiciones del cuerpo humano.

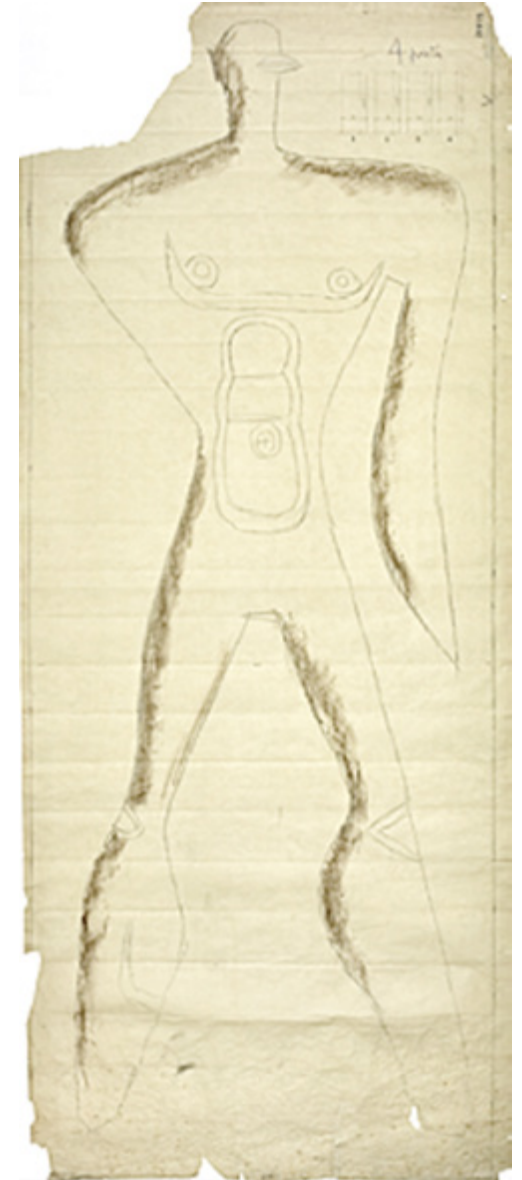
El Modulor y la arquitectura

La siguiente serie de dibujos está relacionada con los estudios de la figura humana representada en el *Modulor* y la arquitectura. En algunos casos, estos dibujos son estudios de la inscripción tallada de esta imagen iconográfica en el proyecto arquitectónico. En otros, es utilizado como modelo de medida para los distintos elementos que conforman el proyecto y el espacio.

En el dibujo FLC 20961 (fig. 177), dibuja un plano rectangular con una distribución de planos rectangulares secundarios, aludiendo al diseño de una fachada con sus componentes, como por ejemplo, algunas aberturas que posiblemente aluden a ventanas o puertas. Sobre el plano de la fachada inscribe una serie de figuras del hombre de pie, algunos con los brazos abajo, en otros con el brazo levantado y una de las cintas de medida estructurada por el espiral armónico. A partir de este referente, distribuye los componentes de la fachada. En este esquema utiliza, una vez más, la mezcla de colores entre azul, rojo, blanco y negro.



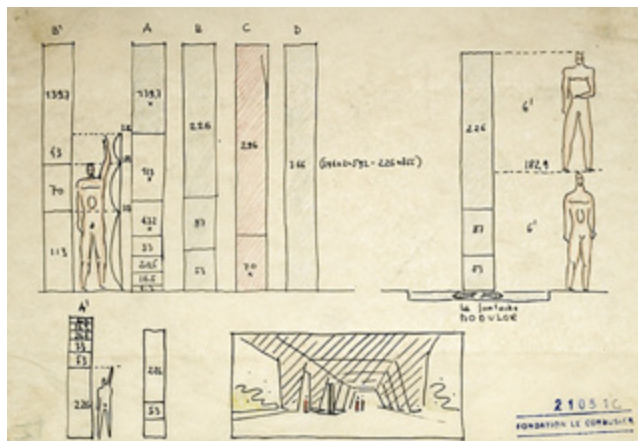
171.



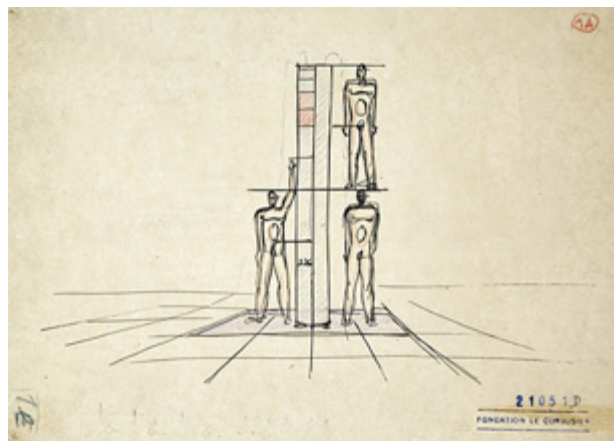
172.

171. FLC 20974

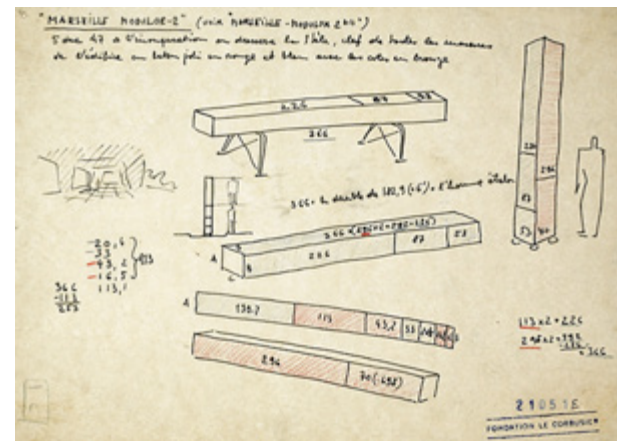
172. FLC 20975



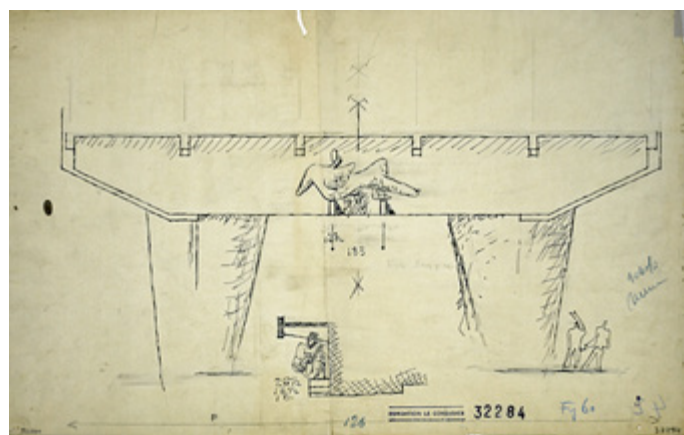
173.



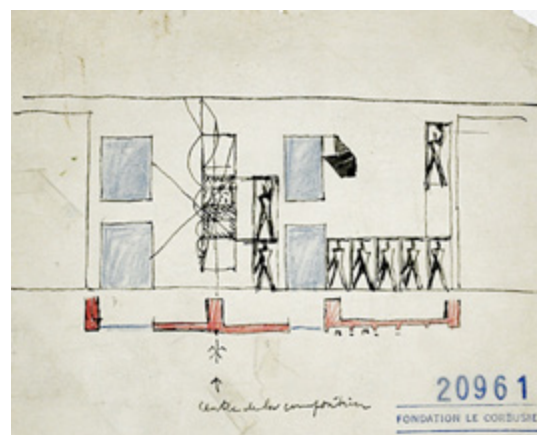
174.



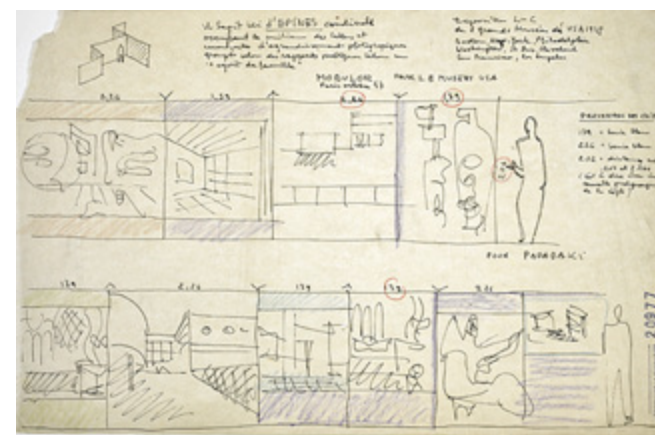
175.



176.



177.



178.

173. FLC 21051C

174. FLC 21051D

175. FLC 21051E

176. FLC 32284

177. FLC 20961

386 178. FLC 20977

En los dibujos FLC 20971 (fig. 114), FLC 20982 (fig. 179), FLC 20974 y FLC 20975 (fig. 172), realiza los estudios compositivos sobre la inscripción del *Modulor* tallado en la obra arquitectónica como un referente de medida, como sucede en la *Unité d'habitation* de Marsella (ver figs. 119, 122, 123). En FLC 20971 y FLC 20982 (fig. 114 y 179), estudia la imagen del *Modulor* inscrita en el cuadrado, sin embargo el hombre lo ubica sobre el costado derecho del observador. En estos casos la figura no está presentada como una silueta en negro, sino que le da profundidad a partir de ciertos sombreados laterales, como se vería en la realidad al tallarlo sobre un muro o una piedra. Sobre el borde derecho del cuadrado, inscribe una serie de recuadros menores organizados verticalmente, en los que en cada uno presenta un dibujo de diferentes objetos que van, desde perspectivas de espacios interiores, hasta objetos provenientes de la naturaleza.

Sobre la otra mitad del cuadrado, en el área izquierda de la figura humana, hace una división modular en la que inscribe, en la parte inferior, una serie de divisiones geométricas armónicas y unas cintas verticales, distribuidas sobre el espacio. Sobre la mitad superior, inscribe la imagen de un posible calendario, con una serie de números en cada recuadro. Los números pertenecen a las series de medidas armónicas basadas en el estudio del *Modulor*. Sobre el calendario, presenta dos recuadros menores numerados 1 y 2; en cada uno, inscribe el dibujo de una de sus posibles esculturas o pinturas con formas orgánicas.

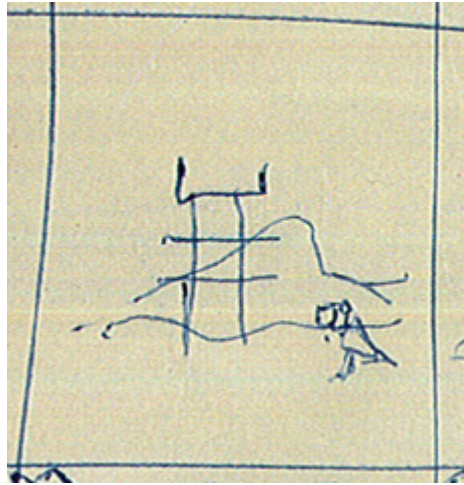
En el dibujo FLC 20982 (fig. 179), repite la imagen pero la dibujada a lápiz y resalta algunos detalles en color rojo, azul y amarillo. Los detalles a color son las cintas verticales ubicadas sobre la esquina inferior izquierda. En FLC 20974 y 20975 (figs. 171-172), estudia la figura del hombre tallada, con sus sombras. En estos dibujos plantea la relación de esta figura, no solo con la arquitectura, sino con las formas de la naturaleza y el arte. En la construcción de la imagen iconográfica compone la imagen con elementos geométricos en algunas de las áreas del cuadrado, contrapuestos con formas de la naturaleza como en la imagen del Poema, en la que inscribe, en una de las esquinas superiores, la concha del caracol como representación de la espiral proveniente de las formas de la naturaleza.

En la serie de imágenes FLC 21051C (fig. 173), FLC 21051D (fig. 174), FLC 21051E (fig. 175) y FLC 20977 (fig. 178), Le Corbusier relaciona la figura del hombre con elementos y objetos que definen y afectan el diseño de los espacios arquitectónicos. Identifica medidas estándar con relación a la figura de un solo hombre de pie. Luego ubica dos hombres, uno sobre el otro, y con ello conforma alturas tipo, como herramientas de diseño y dimensionamiento de la arquitectura. En este caso, esta herramienta de trabajo retoma el sentido renacentista del hombre como centro y medida de todas las cosas.



179.

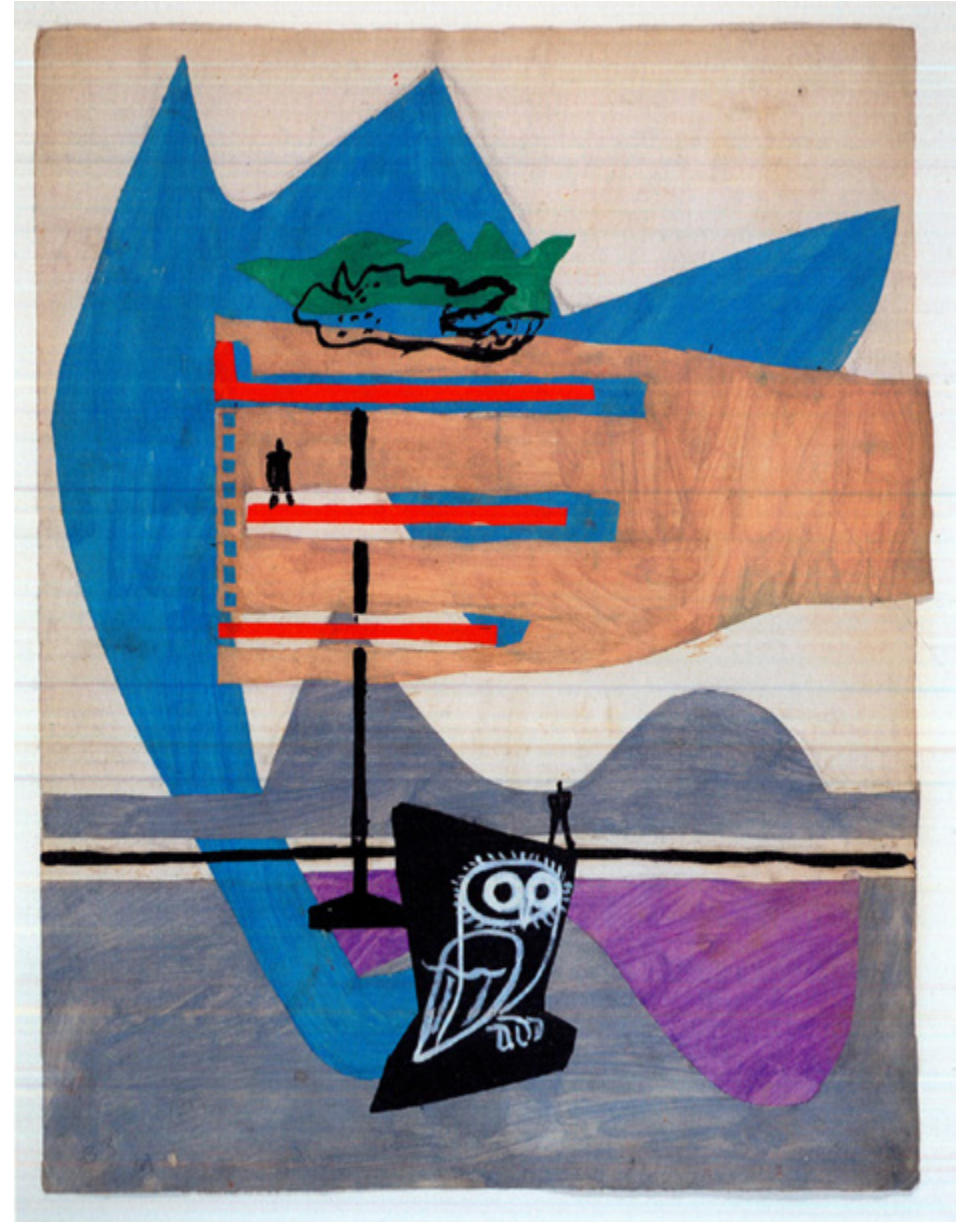
Esta imagen representativa, la publica en varios de su libros, generalmente a partir del análisis de las distintas relaciones que se pueden construir a partir de ella, como por ejemplo, la secuencia de la figura que va desde el *Modulor* sentado, hasta llegar a estar de pie (figs. 115-120); o la incluye o inscribe en sus proyectos arquitectónicos como una referencia continua de escala y dimensionamiento. El *Modulor* es un elemento que le pertenece al proyecto arquitectónico, y a partir de este acto lo hace evidente (figs. 119-123).



180.



181.



182.

180. Segunda imagen -segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

181. Segunda imagen -segunda fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

182. Maqueta definitiva para la litografía B3-Esprit de *Le Poème de l'angle droit*, p. 61

5.2.2 B3-Segunda imagen: El diálogo entre arquitectura y naturaleza a partir del desarrollo de los cinco puntos de la arquitectura

5.2.2.1 Maqueta de la litografía definitiva, 1953²²¹

Una línea de horizonte demarcada por un intenso trazo negro sobre un fondo blanco, determina la línea del suelo; es la línea de implantación del modelo de una edificación (fig. 182). En primer plano, frente a la edificación, un búho o lechuza mira hacia el frente. El ave está delineada en color blanco sobre una mancha negra como fondo. Perpendicular a la línea de horizonte, otra línea negra intensa representa un pilar estructural vertical continuo, con sus cimientos bajo tierra. Una pequeña figura humana, de pie sobre la línea del horizonte, ubicada al lado derecho de la edificación, define la escala de la construcción.

El pilar sostiene tres placas estructurales, las cuales consolidan los pisos de la edificación; dos de ellas presuponen el espacio de los apartamentos y la tercera, la de la cubierta. La sección de la fachada izquierda presenta un cerramiento a base de una posible membrana. En la otra fachada no presenta ningún tipo de cerramiento. Sobre la segunda placa y del lado del cerramiento, dibuja otra figura humana para demostrar la escala del espacio interior. Sobre la tercera placa presenta un arbusto verde como alusión a la terraza jardín.

El área inferior de la imagen está demarcada en color gris claro. La zona está ubicada bajo la línea de horizonte. Sobre ella representa la sinuosa silueta de unas posibles montañas a lo lejos de la edificación. Desde la figura de la lechuza se desprende una gran mancha azul que sube verticalmente por el costado izquierdo de la construcción, la cual abarca la totalidad de su altura. La mancha se abre con tres puntas hacia el cielo, el cual está definido como un fondo blanco. Otra mancha naranja ingresa por el área derecha de la imagen, en sentido horizontal, y abarca desde el borde lateral de la imagen hasta la totalidad de los pisos de la edificación que se encuentran suspendidos sobre el pilar.

²²¹ Maqueta definitiva para la litografía B3-Esprit del *Le Poème de l'angle droit*, p. 61. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

En esta imagen, la naturaleza con sus formas sinuosas y vivas constituyen la presencia de la horizontal. Una edificación, se posa sobre ella como manifestación de la vertical; la relación perpendicular se establece en la medida en que cada una cumple su función y trabajan en concordancia.

En el texto que acompaña la imagen, Le Corbusier 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
ouvert aux quatre horizons
elle prête sa toiture
a la fréquentation des nuages
ou de l'azur ou des étoiles
Avisée regardez la Chouette
venue d'elle-même ici
se poser
sans qu'on l'ait appelée.²²²

5.2.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Dos acontecimientos paralelos a la realización del Poema determinan la consolidación de esta imagen: la publicación del artículo « *Unité* » en el *Numéro Hors Série de L'Architecture d'aujourd'hui*²²³ de 1948, el mismo año del primer esquema preparatorio del Poema; y en segundo lugar, la proyección y construcción de la *Unité d'habitation* de Marsella, como consolidación de estas ideas y de una larga vida de investigación.

En la página 36 del artículo « *Unité* » (1948), presenta el esquema de la sección de una edificación (fig. 183), similar a las características de la que presenta en la litografía definitiva del Poema. Sobre un pilar estructural vertical

²²² Texto de *Esprit B3* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 57-60

²²³ LE CORBUSIER, « *Unité* », 1948, cit.

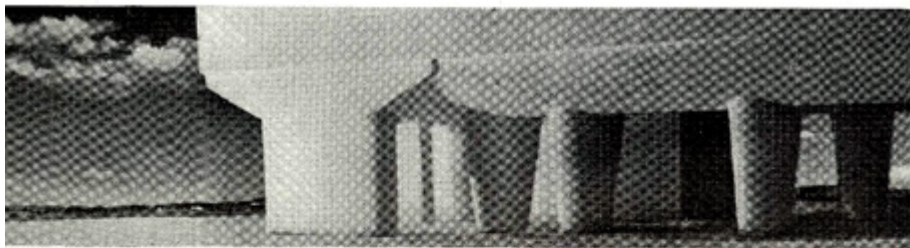
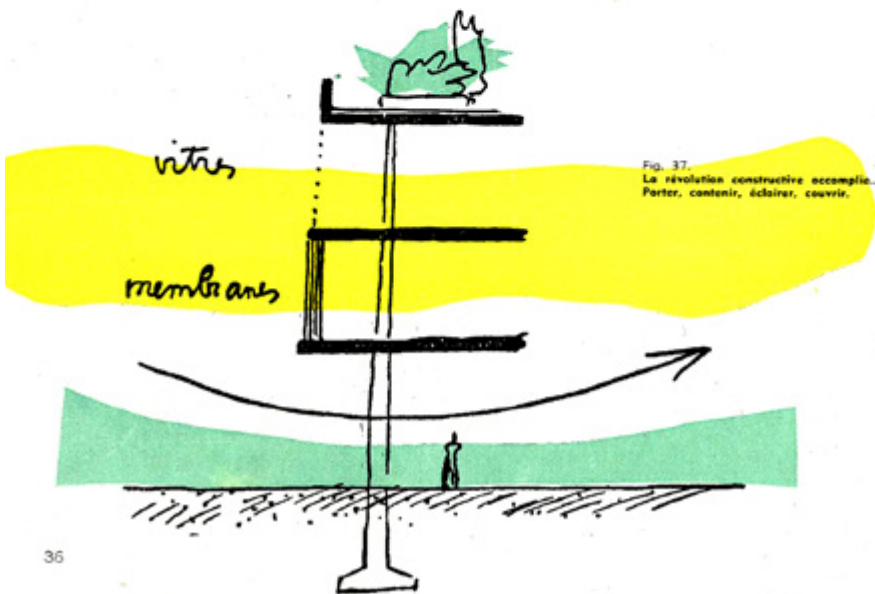


Fig. 36. Pilotis de « l'Unité d'habitation » en construction à Marseille, 1947.



183.

anclado al suelo, se alza una edificación de cuatro niveles: el primero, definido por la liberación de la planta baja sobre la línea de tierra. A partir del primer nivel, dos niveles determinados por la sección de dos placas constituyen una edificación de dos plantas. Una consta de un cerramiento en vidrio y la otra, a través de una membrana. Como remate de la edificación, dibuja un tercer nivel en el que se encuentra una cubierta plana y recintada, con plantas resaltadas en color verde, como representación de la "terrazza jardín". Sobre el lado derecho de la imagen escribe: «*La révolution constructive accomplie... Porter, contenir, éclairer, couvrir* ».²²⁴

Esta página del artículo está compuesta por dos imágenes: una fotografía en la parte superior y el esquema gráfico en la parte inferior. La imagen de la parte superior es un fotomontaje en blanco y negro del detalle inferior, de una maqueta de una construcción sobre *pilotis*, asentada sobre una planicie. En el fondo, sobre el área izquierda del espectador, a lo lejos un paisaje horizontal, demarca una línea divisoria entre el horizonte y el cielo. Bajo esta fotografía escribe: «*Pilotis de "l'Unité d'habitation" en construction à Marseille. 194* ».²²⁵ Con estas dos imágenes enfatiza la relación entre el esquema como idea y la realidad en construcción.

El esquema de la edificación es el que concierne directamente con la consolidación de la imagen del Poema. En él, define cinco niveles de relaciones entre la edificación y el medio natural. Estas relaciones están determinadas a partir de franjas de colores, distribuidas en cada uno de los niveles que conforman la sección de la edificación. Los niveles son:

1. Relación con el suelo:

Está determinada a partir de la continuidad visible de la línea de tierra y la mínima ocupación del suelo. La construcción en altura y la liberación de la planta baja, son el resultado del planteamiento de una estructura de *pilotis*. En el esquema, una continua línea horizontal negra, expresa el lugar de implantación, la tierra, la base. El esquema ancla su estructura a la tierra con un sólo pilar, un solo eje vertical, generando el mínimo contacto con el suelo.

2. Relación con la geografía y la circulación del aire:

Está determinada principalmente por la liberación de la planta baja. Esto permite la continuidad de la naturaleza y el fluir del aire sin ser interrumpidos

183. 1948, « Unité », en L'Architecture d'Aujourd'hui, p.36.

224 Ibid., p. 36.

225 Ibidem.

por la edificación. En este caso, la continuidad horizontal de la naturaleza está determinada por una franja de color verde que atraviesa de lado a lado, ininterrumpidamente por debajo de la edificación. Por encima de la franja verde establece una franja incolora. Sobre ella dibuja, una flecha continua en negro, la cual cruza por debajo de la edificación en dirección izquierda derecha del espectador, como referencia al libre recorrido y fluir del aire.

3. Relación con la luz natural:

A nivel de la sección de las dos plantas, una mancha amarilla atraviesa horizontalmente el esquema como referencia a la entrada de la luz natural en el espacio interior. En el esquema presenta dos posibilidades de cerramientos para una misma estructura: vidrios o membranas (« *Vitres – Membranes* »),²²⁶ como lo anota sobre el costado izquierdo del esquema. Estas dos posibilidades de cerramientos permiten tanto la entrada de luz directa en el espacio, como la filtración según las necesidades del clima.

4. Relación con el cielo determinada por la habilitación de la cubierta como terraza habitable:

Las cubiertas inclinadas tradicionales, con sus espacios residuales inhabitables, oscuros y sin función específica, son transformadas ahora, en un espacio de recreación, útil en términos constructivos y funcionales, y con un alto valor poético. Este tipo de cubierta recintada resuelve también, problemas de control de la temperatura y humedad. La cubierta plana se convierte en un lugar de esparcimiento y recreación, generando una relación directa con el cielo. El espacio de esta cubierta es resaltado por una mancha de color verde, del mismo tono que la franja del nivel del suelo; esto indica nuevamente, la relación con la naturaleza por el concepto de *terrazza jardín* o *cubierta habitable*.

La construcción de la idea

El desarrollo de este esquema síntesis, sobre las ideas arquitectónicas propuestas por Le Corbusier, es planteado y desarrollado desde los años veinte. El esquema proviene de una imagen comparativa, que utiliza en varias publicaciones, como instrumento visual para explicar sus ideas sobre la revolución arquitectónica, en contraposición al modo de construcción de la arquitectura tradicional. El primer texto en el que presenta esta imagen es en el capítulo « *Calendrier d'architecture* » de su libro *L'Almanach d'Architecture Moderne* pu-

226 Ibidem.

blicado en 1925 y perteneciente a la colección de *L'Esprit Nouveau* (figs. 184-185).²²⁷ En los dos años siguientes, retoma la misma imagen y la utiliza en dos artículos diferentes: primero en « *Architecture d'époque machiniste* » publicado en *Journal de Psychologie* (No. XXIII) en 1926 (figs. 186-187),²²⁸ y en « *Ou en est l'Architecture?* », publicado en 1927 en *L'Architecture Vivant* (No. 17-18) (fig. 188-189).²²⁹

El esquema está compuesto por un dibujo comparativo entre una sección representativa de una edificación en altura tradicional y una sección representativa de la contra-propuesta arquitectónica de Le Corbusier como solución al mismo problema.

El primer caso es constituido por una edificación de cuatro plantas, de las cuales la primera es un semisótano y en la parte superior, la quinta planta está conformada por una cubierta inclinada a dos aguas, lo que genera un espacio interior residual entre ellas. Este esquema es la representación de una arquitectura en la cual el sistema de cerramiento está condicionado por el sistema estructural de muros portantes. Es una arquitectura atada a la tierra, lo cual constituye una interrupción en la continuidad de la línea del suelo natural, en la medida en que se implanta a través de un semisótano, convirtiéndose en una barrera real y visual sobre la línea de horizonte.

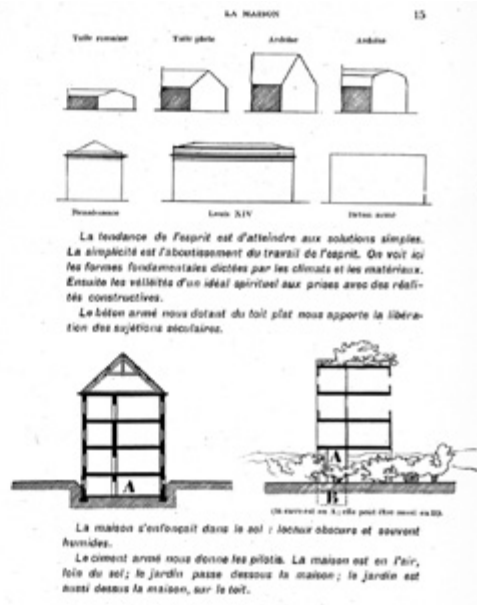
Paralelo a este corte, contrapone la sección de una edificación en altura, de las mismas características funcionales: cuatro plantas y un quinto nivel definido como la cubierta. Su propuesta define la renovación, principalmente, de los dos lugares insalubres y malsanos de la arquitectura tradicional: los sótanos y la cubierta para convertirlos en los más sanos y atractivos.²³⁰ En el esquema suprime el semisótano y libera la planta baja, para permitir la continuidad visual y física de la naturaleza, liberar el fluir del aire y disminuir el área de contacto de la arquitectura con la tierra. Estructuralmente libera el sistema de cerramiento del sistema estructural, lo que genera distintas posibilidades espaciales según las necesidades climáticas y las condiciones visuales del lugar.

227 LE CORBUSIER, *Almanach d'Architecture Moderne*, 1926, cit.

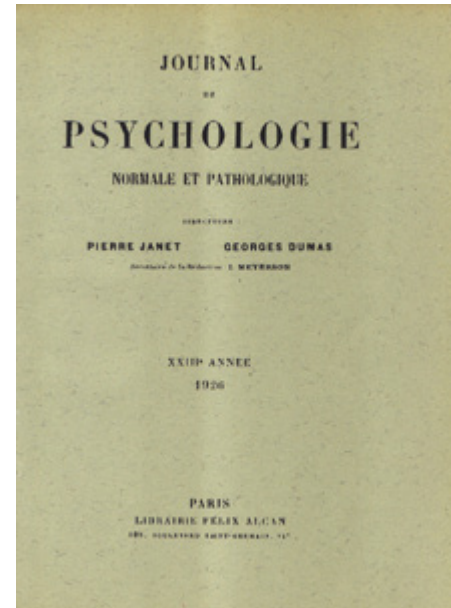
228 LE CORBUSIER, « *Architecture d'époque machiniste* », dans *Journal de Psychologie*, Paris 1926, pp. 17-42.

229 LE CORBUSIER, « *Ou en est l'Architecture?* », dans *L'Architecture Vivant*, No. 17-18, Paris 1927, p. 19.

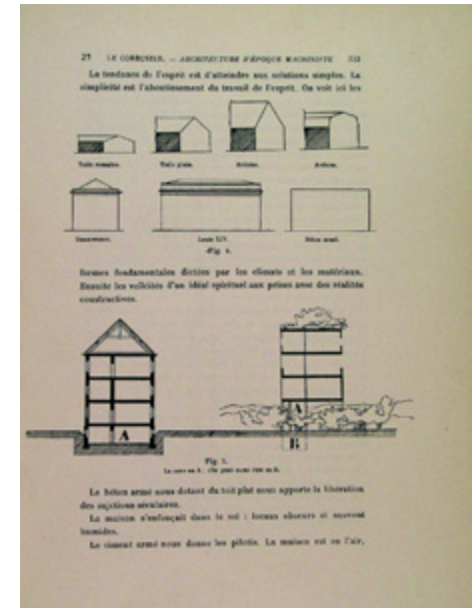
230 « La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et souvent humides. Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe dessous la maison ; le jardin est aussi dessus la maison, sur le toit. » Ver: LE CORBUSIER, *L'Almanach d'Architecture Moderne*, 1926, op. cit., p. 15.



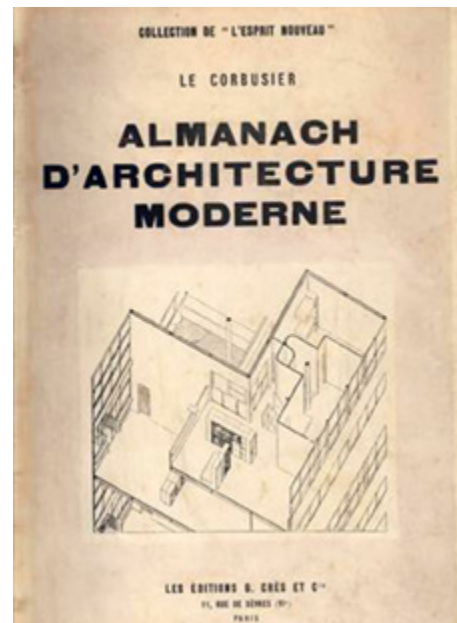
184.



186.



187.



185.

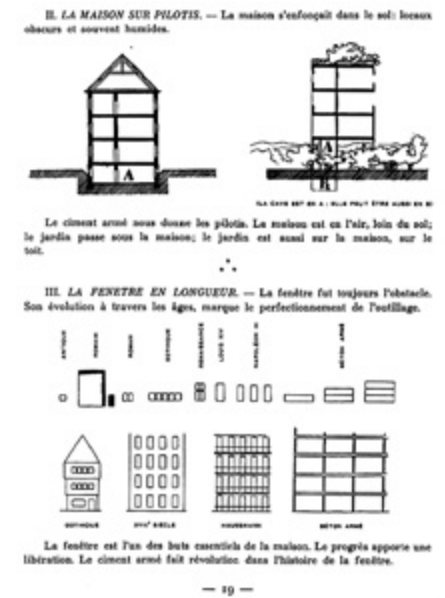
L'ARCHITECTURE VIVANTE

AUTOMNE & HIVER MCM XXVII

DOCUMENTS SUR L'ACTIVITÉ CONSTRUCTIVE DANS TOUTS LES PAYS PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE JEAN SADOVICI, ARCHITECTE

ÉDITIONS ALBERT MORANCE

188.



189.

184. 1925, *Almanach d'Architecture Moderne*, pp. 14-15

185. 1925, *Catàtula Almanach d'Architecture Moderne*

186. 1926, *Carátula Journal de Psychologie*.

187. 1926, « Architecture d'époque machiniste », dans *Journal de Psychologie*, p. 25

188. 1927, *Carátula L'Architecture Vivant*, No. 17-18

189. 1927, « Ou en est l'Architecture? », dans *L'Architecture Vivant*, No. 17-18, p. 19

En *L'Almanach d'Architecture Moderne* (1925) (fig. 184), expone esta imagen como la representación de una tendencia propia del espíritu, que busca soluciones simples, en formas simples. Una arquitectura que, liberada de restricciones constructivas, responde a las vicisitudes dictadas por el clima y las necesidades propias del hombre, a través del uso de los nuevos materiales y las nuevas técnicas.

La tendance de l'esprit est d'atteindre aux solutions simples. La simplicité est l'aboutissement du travail de l'esprit. On voit ici les formes fondamentales dictées par les climats et les matériaux. Ensuite les vellétés d'un idéal spirituel aux prises avec des réalités constructives.

Le béton armé nous donnant du toit plat nous apporte la libération des sujétions séculaires.²³¹

En la « *Architecture d'époque machiniste* » en el *Journal de Psychologie* (1926) (fig. 187), utiliza la misma composición de *L'Almanach d'Architecture Moderne* (1925). En la parte superior de la página, presenta una fila de cuatro volúmenes arquitectónicos representativos de la tipología tradicional de la construcción con cubiertas inclinadas en diferentes tamaños, alturas e inclinaciones. Bajo esta fila introduce una segunda fila con tres casos, ya no en volumen sino en alzado: primero, un alzado de una edificación de proporción cuadrada, con cornisa y frontón; bajo este escribe: « *Renaissance* ». El siguiente esquema es de proporción rectangular-horizontal, igualmente con cornisa entre el remate del volumen y la cubierta, y debajo escribe: « *Louis XIV* ». El tercer esquema es un rectángulo-horizontal simple, en el que se suprime la cornisa, el frontón y la cubierta inclinada. Debajo de este esquema escribe: « *Béton armé* ».

En los dos textos presenta la secuencia evolutiva de la arquitectura con las mismas frases, en las que hace referencia a necesidad de llegar a las formas simples, como una respuesta a las posibilidades que brindan las nuevas técnicas y los nuevos materiales, como el hormigón amado.

Bajo este análisis ubica una vez más, la imagen comparativa de las dos construcciones; sin embargo en este caso, realiza una pequeña modificación en el texto en el que dice:

Le béton armé nous dotant du toit plat nous apporte la libération des sujétions séculaires.

La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et humides.

Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le

231 Ibidem.

jardin passe dessous la maison ; le jardin est aussi dessus la maison, sur le toit.²³²

Por lo tanto, el hormigón armado ha permitido el desarrollo de una nueva forma de hacer arquitectura y la propuesta de un sistema ideal aplicable y adaptable según las necesidades. Así mismo, en estos dos textos precisa cada vez más, las soluciones espaciales y sistemáticas generales a seguir, con este modelo. Estas ideas las puntualiza en el siguiente texto en el que publica la del esquema.

En el artículo « *Ou en est l'Architecture?* » de *L'Architecture Vivant* (1927) (fig. 189), Le Corbusier presenta los seis puntos de la arquitectura: « *Théorie du toit-jardin, la maison sur pilotis, la fenêtre en longueur, le plan libre, la façade libre y la suppression de la corniche* ». ²³³

Cada uno de los puntos es argumentado a través de texto y dibujos explicativos. En el punto dos, « *La maison sur pilotis* », elige como imagen representativa, el esquema comparativo al que se ha hecho alusión y así mismo, retoma algunas de las frases de los textos anteriores, precisándolas sobre la idea de este segundo punto que está presentando:

II. LA MAISON SUR PILOTIS. – La maison s'enfonçait dans le sol: locaux obscurs et souvent humides.

Y bajo la imagen escribe:

Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe sous la maison ; le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.²³⁴

Al analizar los seis puntos, todos están relacionados con este esquema, ya que de una u otra forma están condensados en él: la terraza jardín, la casa suspendida sobre *pilotis*, la planta libre que genera la independización del espacio, de las ataduras del sistema constructivo, la fachada libre, la cual responde a lo mismo ya que los cerramientos no están amarrados al sistema estructural y el último, la supresión de la cornisa queda directamente ligado a las soluciones del anterior.

232 LE CORBUSIER, « *Architecture d'époque machiniste* », 1926, op. cit., pp. 25-26.

233 Los seis puntos se convertirán en los reconocidos Cinco Puntos de la Arquitectura, en la medida en que Le Corbusier suprime el sexto más adelante, el cual es: « la suppression de la corniche ». LE CORBUSIER, « *Ou en est l'Architecture?* », 1927, op. cit., pp. 13 – 26.

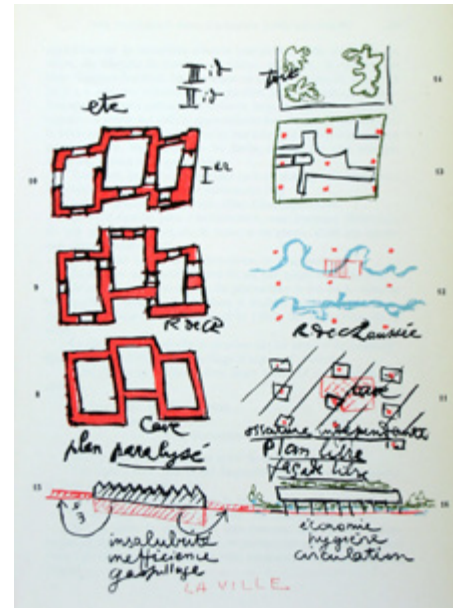
234 Ibid., p. 19.



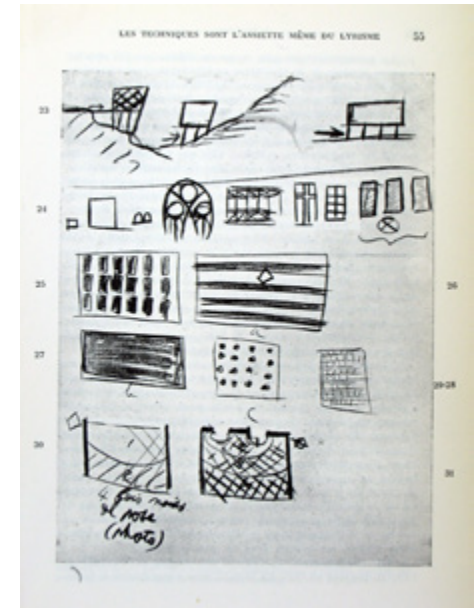
190.



191.



192.



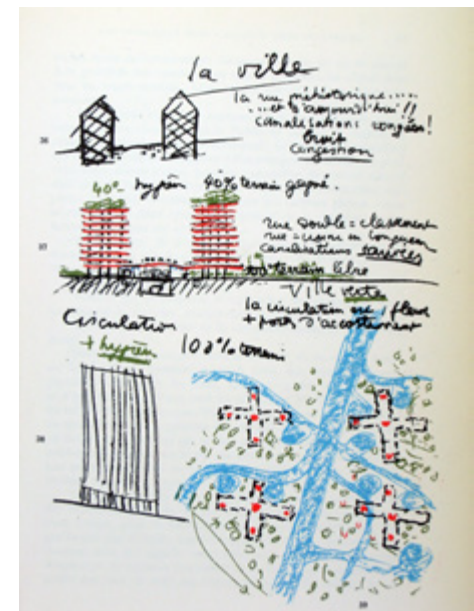
193.



194.



195.



196.

190. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 1, p. 39

191. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 2-7, p. 40.1

192. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 8-16, p. 44.1

193. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 23-31, p. 55

194. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 32-35, p. 59

195. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 33bis, p. 60.1

196. 1930, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, fig. 36-39, p. 60.2

La « recherche patiente »

El desarrollo de esta imagen y la puntualización de los conceptos los materializan principalmente, en un grupo de libros que definen el periodo de investigación y de trabajo al que identifica como « *La recherche patiente* ». Este periodo está comprendido entre finales de los años veinte e inicios de los cuarenta, durante la terminación de la Segunda Guerra. En estos libros desarrolla los argumentos de lo que para él es *revolución arquitectónica* representada también, en esta imagen de *Esprit-E3* del Poema. Los libros son principalmente tres: *Précisions* de 1930, *La Ville Radieuse* de 1933 y *La maisons des Hommes* de 1942. Este periodo concluye con el proyecto de la *Unité d'habitation* de Marsella construida entre 1945 y 1952, el cual es comprendido como la obra síntesis representativa de estos ideales.

En el proceso de desarrollo de las ideas a través de estos libros, hay tres puntos fundamentales: en el texto de *Précisions* (1930) puntualiza y explica los argumentos sobre la necesidad de un cambio en la arquitectura y la forma de llevarlos a cabo a través de las posibilidades de las nuevas técnicas. En *La Ville Radieuse* (1935), asienta estas ideas arquitectónicas en el contexto de las propuestas para el nuevo urbanismo moderno y la idealización sobre la realidad de la ciudad moderna. Y en tercer lugar, en el texto de *La maisons des Hommes* (1942), se enfoca en la precisión de los ideales en el proyecto arquitectónico.

1930, *Précisions*

En la segunda conferencia dictada en Buenos Aires el 5 de Octubre de 1929, para aquellos a los que Le Corbusier llama “Amigos de las Artes”, titula « *Les techniques sont l'assiette même du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture* », ²³⁵ presenta una serie de dibujos (figs. 190-196), principalmente comparativos, con los cuales argumenta y desarrolla punto a punto las teorías planteadas en la primera imagen utilizada en los textos de los años veinte. En esta conferencia compara cada una de las ventajas con las posibilidades que generan las nuevas técnicas, sobre la tradición de una arquitectura que « *est couvert d'une litière pourrie d'hier ou d'avant-hier* ». ²³⁶ La explicación de las imágenes la inicia con estas palabras:

Je vais dessiner ce qui est le symbole décisif de tout ce que je suis venu vous dire à Buenos-Aires : d'une part la construction de pierre qui remonte aux

235 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 37-67.

236 Ibid., p. 40.

siècles lointains et qui est venue s'effondrer devant le fer et le béton armé du XIX^e siècle. Cette construction de pierre a eu ses apogées ; sa dernière manifestation fut sous Haussmann où elle toucha à ses limites. C'est sur elle que se sont assises les Académies pour trôner, dogmatiser, exploiter, tyranniser, et pour paralyser la vie des sociétés nouvelles. Dans ces deux dessins que je vais faire –deux coupes- tout s'écrit, tout s'inscrit, le jeu est clair, le verdict définitif, et la décision ne saurait être trouble.

Un mot en passant. Je ne parlerai jamais d'autre chose que de maisons d'hommes. C'est de maisons d'hommes qu'il s'agit, n'est-ce pas ? J'ai toujours refusé de m'occuper de maisons pour nobles habitant de Parnasse.

Jusqu'au béton et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le bon sol pour établir la fondation. Mais la terre, au flanc des rigoles s'éboulait et l'on avait tout aussi vite fait d'enlever le noyau central qui pyramidait entre les rigoles des fondations. On constituait ainsi les caves, locaux médiocres, non éclairés –ou mal-, humides généralement (2).

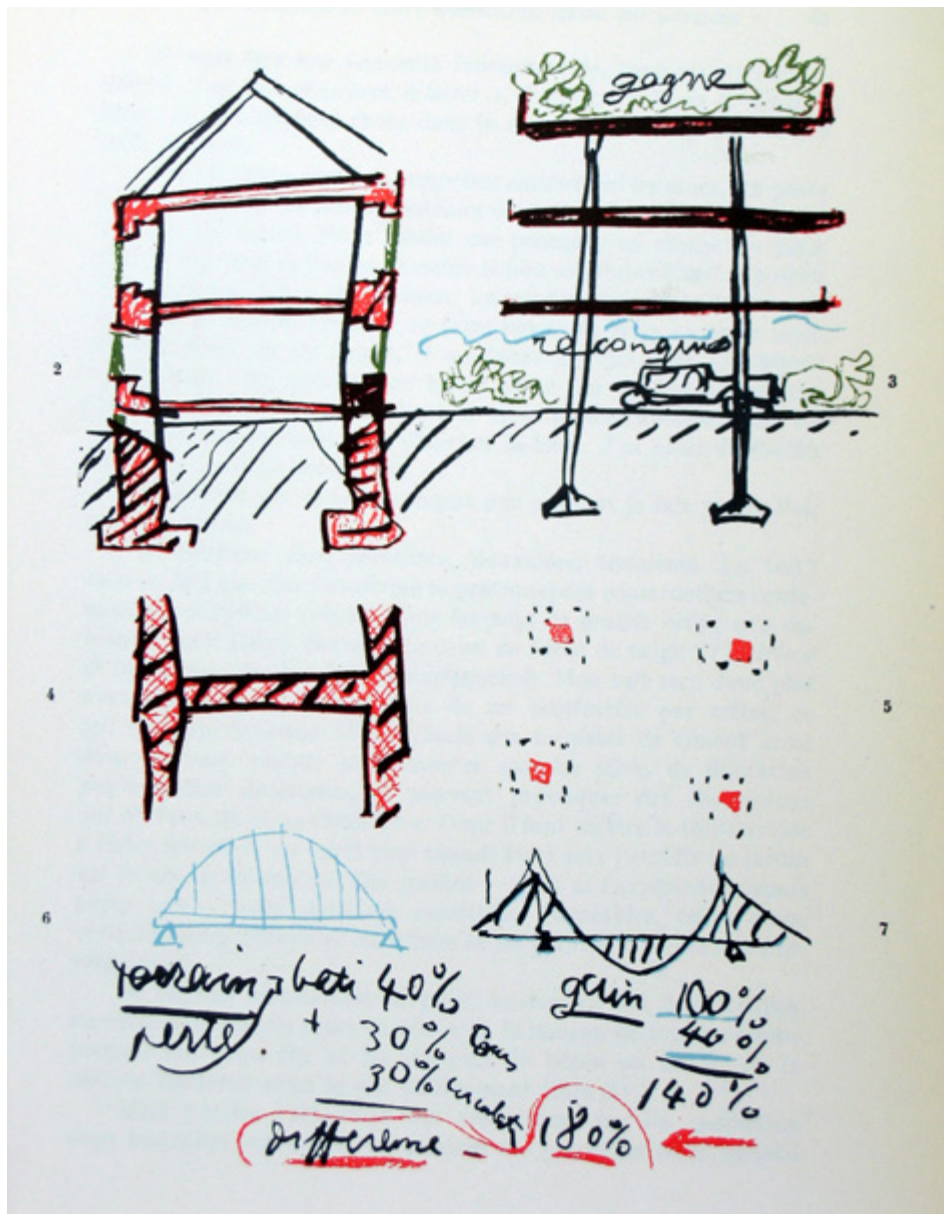
Puis on montait les murs de pierre. On établissait un premier plancher posé sur les murs, puis un second, un troisième ; on ouvrait des fenêtres ; enfin sur le dernier plancher reposait le comble de la toiture. Ouvrir des fenêtres dans le mur portant les planchers est une opération contradictoire ; percer des fenêtres c'est affaiblir le mur. Il y avait donc une limite entre la fonction de porter les planchers et celle d'éclairer les planchers. Donc on était limité, donc on était gêné ; on était paralysé. ²³⁷

Sobre estas críticas presenta su posición sobre cómo ha de ser entendida la idea de casa. La revolución arquitectónica, está dada a partir de la comprensión de nuevos materiales como el hormigón armado, los cuales permite desarrollar un modelo arquitectónico que genere un cambio tanto en la arquitectura como en la ciudad. En términos de ciudad, genera un cambio en la afectación y ocupación del suelo y por ende, en la estructura urbana de la ciudad. En términos arquitectónicos, busca incidir en la concepción del significado del habitar, a partir de la modificación en los ritmos de vida y actividades, y por consiguiente en la concepción de las formas que albergan estas actividades; es decir el espacio. Por estas razones, continua con su explicación:

Je vais dire une énormité fondamentale, tant pis : « *l'architecture, c'est des planchers éclairés* ». Pourquoi ? Vous le devinez bien : on fait quelque chose dans maison, s'il fait jours ; s'il fait nuit, on dort.

Avec le béton armé on supprime entièrement les murs. On porte les planchers sur de minces poteaux disposés à de grandes distances les uns des autres.

237 Ibidem.



197.

Pour fonder ces poteaux, on creuse un petit puits par poteau et l'on va chercher le bon sol. Puis on sort le poteau hors de terre. Et, à ce moment, on profite des circonstances. Je n'ai pas eu besoin d'enlever ce fatal noyau de terre au cœur de la maison. Mon sol est intact, *il continue !* Je vais faire une bonne spéculation : les poteaux de béton armé (ou de fer) ne coûtent presque rien. Je vais les élever à trois mètres au-dessus du sol intact et j'accrocherai mon plancher là-haut. *J'ai ainsi disponible tout le sol sous la maison* (3).

Je continue mes planchers, deuxième, troisième. Le toit ? Je n'en fais pas. Car l'étude (et la pratique) des constructions contenant un chauffage central *dans les pays de grande neige, à l'intérieur de la maison, au chaud* (je m'expliquerai). Mon toit sera donc plat avec une pente vers l'intérieur de un centimètre par mètre, ce qui est imperceptible. Mais l'étude des terrasses de ciment armé dans *les pays chauds* nous montre que les effets de dilatation peuvent être désastreux et peuvent provoquer des fissurations par où l'eau de pluie s'infiltrera. Donc il faut mettre le toit-terrasse à l'abri des effets du soleil trop chaud. Pour cela j'établis un jardin sur le toit de la maison. Ces jardins -j'en ai l'expérience depuis treize ans- sont dans des conditions favorables, celles d'une véritable serre chaude et les arbres et les plantes y poussent admirablement.

Je dessine maintenant en plan, au-dessous des deux coupes, au niveau du sol, les murs de pierre de la maison de tous les siècles jusqu'à nos jours (4), et les poteaux de béton ou de fer de la maison moderne avec le sol entièrement libre (5).

Mais j'attire l'attention des techniciens sur les conditions dans lesquelles travaillent les poutres des planchers de la maison de pierre et celles des planchers de ciment armé. Le calcul des efforts montre que les premières poutres « en cantilever » (7) de la construction de ciment armé. Ça compte !

J'ai d'autres choses à vous signaler : où sont, dans notre maison de ciment armé, les murs portant les planchers et péniblement troués de fenêtres ? *Il n'y a pas de murs*. Mais au contraire, si je le désire, je puis faire des fenêtres sur l'entière surface des façades de la maison, -des fenêtres, ou autre chose que je vous expliquerai. Si, par aventure, j'ai besoin en façade, au lieu de surfaces éclairantes, de surfaces opaques, celles-ci, qui ne sont plus que des remplissages, *ce sont les planchers les porteront* : renversement total des conditions traditionnelles.

« L'architecture (plus exactement, la maison), c'est des planchers éclairés. » Quelle réponse totale ici !

D'ailleurs, ces poteaux de béton ou de fer que vous voyez à l'intérieur de la maison et qui vous inquiètent, nous allons voir quels services ils vont nous rendre !

Je retiens donc *que le sol est libre sous la maison : que le toit est reconquis ; que la façade est entièrement libre*, et qu'ainsi, *je ne suis plus paralysé*.²³⁸

Para concluir esta primera parte de explicación, Le Corbusier plantea un análisis sobre la casa de piedra tradicional y la incidencia de su estructura en la ciudad en términos de ocupación del suelo, espacios de esparcimiento y circulación. A ello contrapone los argumentos de las ventajas de la casa en concreto reforzado o de hierro.

Según sus análisis, con la casa de piedra, el terreno construido, cubierto y perdido es de aproximadamente el 40% de la superficie de la ciudad y la afectación a los patios interiores y la circulación de las calles es aproximadamente de un 30%.²³⁹

Por el contrario, con la casa de concreto reforzado o de hierro, el suelo disponible para la circulación de la ciudad y de la casa es de un 100%. Con esta propuesta, se genera adicionalmente, una ganancia de suelo de un 40% a partir de la activación de la cubierta como un espacio habitable. Esta propuesta, con relación a la ciudad representa una ganancia total de un 140 % y una diferencia de un 180% ganado a la circulación, según sus propios cálculos.²⁴⁰ Esta explicación la concluye puntualizando la comparación entre las dos estructuras:

Maison de pierre. En sous-sol : d'pais murs de fondation ; lumière médiocre, locaux d'emploi limité, construction très onéreuse (8).

Au rez-de-chaussée : exactement les mêmes murs qu'en dessous, à la même place ; donc mêmes dimensions de locaux. Percement de fenêtres dans la limite déjà signalée. J'installe là, cuisine, la salle à manger, le salon, le vestibule, etc (9).

Premier étage : mêmes murs qu'au-dessous, à la même place (10).

Deuxième étage, troisième étage : idem. Les chambres à coucher s'y aménagement ; leurs formes et leurs dimensions seront celles de la salle à manger ou du salon ou de la cuisine. Est-ce raisonnable ? Pas du tout.

Toiture : chambres de domestiques. En général, chaud en été, froid en hiver. Mauvaise politique pour s'attacher des domestiques. D'ailleurs la question des domestiques est en pleine crise. Cette histoire est à son crépuscule. Nous verrons cela plus loin.²⁴¹

A este análisis le contrapone las ventajas de su propuesta:

Maison de fer ou de béton armé :

Sous-sol : rien. So, pourtant ! Nous installerons sur une faible surface de

la maison, en creusant selon les vieilles formules, une soute à charbon, une chaufferie (admettant que le chauffage particulier cessera bientôt : l'eau, le gaz, l'électricité, sont distribués par des services industriels. Et sur la question du chauffage nous aurons à envisager des solutions nouvelles souriantes), une cave à vins éventuelle (11).

Rez-de-chaussée : sous le plancher-haut qui domine le sol à 3, 4 ou 5 mètres, dans cet espace que pour plus de rapidité j'appellerai « *les pilotis* », j'installe la porte d'entrée de la maison, un escalier (un ascenseur éventuel), un vestibule. Et puis le garage de l'automobile ; j'arrangerai les choses pour que devant le garage se trouve un espace suffisamment grand qui permettra de laisser stationner la voiture à l'abri de la pluie ou du soleil, de laver et de la réviser agréablement et en pleine lumière. La porte d'entrée à l'abri sous les pilotis ouvrira sur ce grand espace, sec, couvert, qui deviendra la place de jeu idéale des enfants.

La lumière, l'air passeront sous la maison. Quelle conquête ! Le jardin de devant et celui de derrière ne font plus qu'un ; quel gain d'espace, et quelle sensation de bien-être ! Et la maison se présentera en l'air. Quelle pureté architecturale ! Nous en reparlerons (12).

Premier étage. –Nous n'avons devant nous que quelques poteaux ronds ou carrés, de 20 à 25 centimètres de diamètre ; la lumière est à disposition *tout le tour*. Quelle liberté pour agencer les organes d'une vie privée, vrai machine à habiter : chambres, vestiaires, W.C., bains, « habilloirs », etc. Et toutes les contiguïtés ou toutes les séparations désirables. Car nous n'allons pas construire des murs, mais des cloisons –en liège, en mâchefer, en paille, en copeaux de bois, en tout ce qu'on voudra. Ces cloisons n'ont pas de poids ; elles peuvent reposer sur la dalle de béton armé du plancher. Elles peuvent s'arrêter à mi-hauteur. Elles n'ont pas besoin de s'appuyer aux poteaux. Elles peuvent être rectilignes ou courbes à volonté. A chaque fonction, une superficie justement proportionnée (13)

Deuxième étage. –Nous étant éloignés de la rue, du bruit et de la poussière, ici, dans le calme, la réception : les salons, la salle à manger. La cuisine, en haut, envahit moins de ses odeurs la maison ; on la ventilerait sur le toit.

Par une subtilité de composition je ferai communiquer agréablement la réception avec le toit-jardin, plein de fleurs, de lierre, de thuyas, de lauriers de Chine, d'koubbas, de fusains, de lilas, d'arbres fruitiers. Des dallages de ciment jointoyés de gazons (il y a à cela une raison) ou des graviers jolis font un sol parfait. Des abris couverts permettent la sieste dans un hamac. Un solarium apporte la santé. Le soir, le gramophone fera danser. L'air est pur, le bruit étouffé, la vue lointaine, la rue lointaine. S'il y a des arbres proches, vous êtes au-dessus de leurs dômes. Le ciel scintille d'étoiles ... ; vous les voyez toutes.

Tout ceci, jusqu'ici, ne servait qu'aux rendez-vous amoureux des chats de gouttières et aux moineaux! (14).

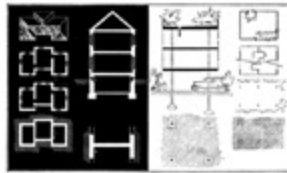
So us ce graphique, j'inscris : Plan libre, façade libre.

Et ceci signifie pour l'architecture, une immense libération, un pas gigantes-

239 Ibid., pp. 42-43.

240 Ibidem.

241 Ibid., p. 43.



la révolution architecturale est accomplie.

20 décembre 1934
 (Groupe de Fronton)
 • le ne compte pas d'éléments
 dans les murs verticaux et est
 tout soutenu en ses côtés de
 deux poutres en charpente
 à plancher en cailloux, et
 cela sans base que l'on verra.

seront les coupes les plus arbitraires. Les services indispensables et nécessaires emporteront toute autre d'habitation.

Il y a donc lieu d'édifier une loi générale et indépendante de renseignements de soi des villes et des villages.

3° Cette opération est liée directement à celle de la planification des terrains par suite de l'absence d'habitation. Elle est donc permise de faire le plan de la propriété et de planification, par suite de l'absence d'habitation, le partage des parcelles, entre le propriétaire et le terrain planifié et l'organisation qui a été l'habitation et fait les plans des services d'habitation public (sans que la planification des parcelles).

4° Des moyens sont mis à disposition (voir et faire) des locaux adaptés aux constructions, par les règlements d'Etat ou municipaux, devant être complètement réalisés, sur la base de l'habitation moderne des services fournis par les nouvelles techniques.

Il s'agit tout d'abord de la hauteur limite des constructions.

5° Mais simultanément, il s'agit des services circulaires et des services planifiés (logique) avec ces constructions. On peut donc faire, en particulier, les rapports des services de circulation, de planification et d'habitation. Et un autre facteur devant les villes ou une de densité de population à l'habitation. On peut ainsi simplement constater le principe que le centre des villes doit avoir une telle forme devant de population pour une très grande surface de circulation et de planification. Ceci autorisera les modalités des constructions à grande hauteur au centre des villes.

6° Des justifications relatives d'être par exemple, assurer le libre développement des villes par le rachat d'une zone de protection planifiée, faisant partie de la ville et séparant celle-ci de ses limites.

7° L'habitation, comme concept de planification rigoureuse de l'habitatisation de l'habitation, provoque au regroupement des sites bâtis et des actions de circulation suivant le principe vertigineux.

10° Tenant compte de l'importance générale de tous les renseignements de la technique, des nécessités de la circulation, de l'hygiène publique, l'habitation devra délimiter le territoire, et assurer les besoins, les rues sur place.

11° L'habitation devra, en toutes circonstances, faire état de sport (hygiène, répartition des forces aériennes, etc.) en permettant que le sport puisse se réaliser à proximité même de la maison.

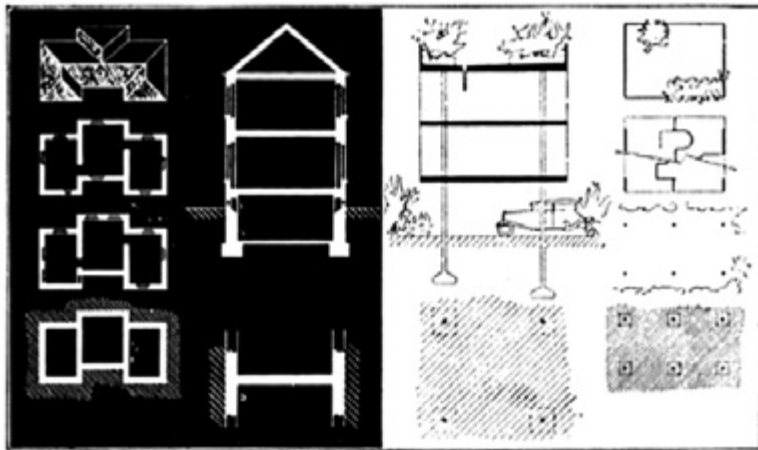
12° En face de l'habitation qui régit dans les services complémentaires toujours enclavés aux mesures d'appareillage et de petite échelle, l'habitation sera guidée dans son œuvre par le principe dit « de diversité » (variété nécessaire au travers des axes et moments ou des formes extérieures) opposé à celui dit « de uniformité » (avoir un objet qu'il s'agit de régler les rues ou routes existantes).

Section 1

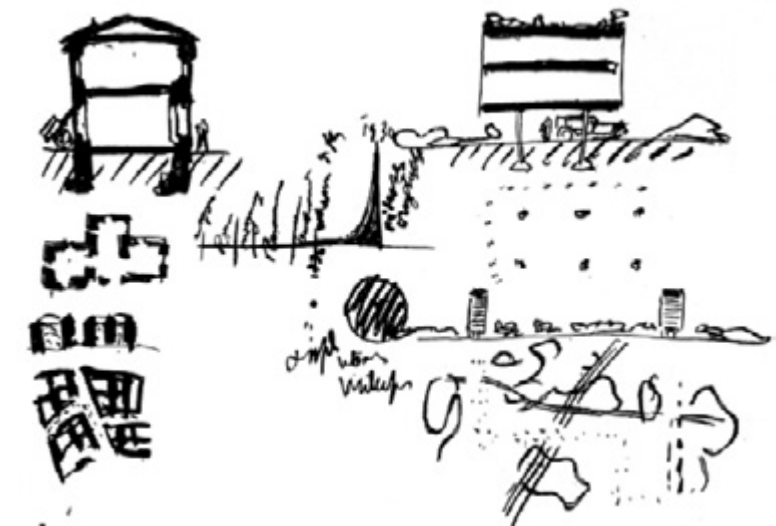
INDICATIONS GÉNÉRALES À L'ÉDIFICE PRINCIPAL

1° Les données de l'habitation sont tout d'abord, les profils de l'habitation se sont par ailleurs exposés. Le résultat, dans les formes sont déterminés par de nombreuses manifestations qui sont exposées en dehors des conditions de l'habitation, au sein en général que cela soit formelles ou directes. Ainsi, l'habitation se traduit par une condition normale de l'habitation. Cette condition est relative pour le pays une dépense toujours en plus petite. De plus, il se agit ainsi une condition de la maison bâtie, qui pose une grande part des populations d'un lieu bâti.

2° Par l'habitation à l'échelle primitive, un bâtiment de service élémentaire personnel constitue la base offerte d'une habitation élémentaire ; par exemple, économie générale de l'habitation, supports et constructions des divers éléments de l'habitation, principes établissant la fonction de modifier ; les bases de la propriété et sa



la révolution architecturale est accomplie...



- 198. 1935, La Ville Radieuse, p. 24.
- 199. 1935, Detalle, La Ville Radieuse, p. 24.
- 200. 1935, La Ville Radieuse, p. 173.
- 398 201. 1935, Detalle, La Ville Radieuse, p. 173.

que fait sur la maison de pierre. C'est un apport des temps modernes !²⁴²

1935, *La Ville Radieuse*

En la página 24 de la *2e Partie* del libro, en el capítulo « *Les techniques modernes* »,²⁴³ Le Corbusier presenta una vez más el esquema comparativo de las publicaciones de los años veinte, ahora enmarcado en un recuadro, dividido verticalmente en dos partes iguales, un lado identificado por un fondo negro y el otro con fondo blanco una identificada (fig. 196 y 200): sobre el área izquierda, sobre el fondo negro, presenta los dibujos esquemáticos de la arquitectura tradicional en negativo; sobre el área derecha, presenta su propuesta arquitectónica en dibujo lineal en negro sobre fondo blanco, como la síntesis de los argumentos precisados en las imágenes de *Précisions* (1930).

En esta imagen, la sección de las dos edificaciones están acompañadas por los esquemas de cuatro plantas tipológicas que corresponden a: 1. La cubierta, 2. Plantas de los dos niveles interiores generales, 3. Planta correspondiente al nivel de suelo y 4. Planta correspondiente en el primer caso, al semisótano y en la propuesta de Le Corbusier, a la cimentación de la edificación. Con esta imagen argumenta, de una forma sencilla y esquemática, las posibilidades de variaciones espaciales y estructurales a partir de las nuevas técnicas y la precisión del carácter espacial según su función.

En la arquitectura tradicional no hay diferencia entre la planta del semisótano, el nivel de suelo, o los niveles superiores, más que por las aberturas en los muros para la introducción de ventanas. La única planta diferente es la planta de cubiertas, la cual es presentada como una solución a un problema funcional y no de carácter espacial. Por el contrario, en la propuesta de Le Corbusier, cada planta presenta un carácter propio, definido según las necesidades y su función. Esta imagen consolida un diálogo con la ciudad, principalmente con relación a la ocupación del suelo, en base al porcentaje de área construida y zonas verdes de recreación. Así mismo define los espacios de esparcimiento privados, a partir del planteamiento de la terraza jardín y la relación de los espacios interiores con el entorno natural, tanto en términos de visuales como de posibilidades de entrada de luz natural e iluminación. Bajo esta imagen escribe: « *la révolution architecturale est accomplie...* ».

242 Ibid., pp. 43-45.

243 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 24.

En la página 173 de la *4e Partie*, en el capítulo « *Planches de la V.R.* »,²⁴⁴ reúne gran parte de los esquemas desarrollados como signos o símbolos de aquellos elementos y herramientas fundamentales de su arquitectura (figs. 199 y 201). Sobre el área superior izquierda, realiza un sketch del esquema comparativo y sobre el lado derecho, dibuja el esquema representativo de la *Ley de las 24 horas* y diferentes signos representativos de la relación con el medio, la naturaleza y el hombre. Sobre el área derecha, repite el esquema comparativo de las dos edificaciones que ahora dibuja también, en planta. A partir de ello analiza gráficamente la relación que cada una de estas edificaciones construiría con la ciudad.

Esta página puede ser identificada como una síntesis de los signos representativos de las ideas desarrolladas en *La Ville Radieuse* (1935). Las ideas son sintetizadas en imágenes, las cuales busca puntualizar a lo largo de su vida, generando su propio lenguaje visual a través de signos y símbolos. Gran parte de ellos, son precisados iconográficamente en el Poema. Esto reafirma que la clave para comprender su arquitectura es a través del diálogo entre palabra e imagen. Como síntesis, bajo el conjunto de dibujos escribe:

Improvisation devant, des salles bondées : parole et dessins. - Grandes fresques en couleur, demeurées sur les grandes feuilles de papier.

Ces thèses ne sont pas demeurées en vase clos. Publiées ici et là, elles éveillaient une curiosité passionnée. Il fallut prendre le bâton de pèlerin et partir, souvent bien loin : prédication d'une croisade ? Qui sait ! Déjà, bien des signes précurseurs apparaissent.²⁴⁵

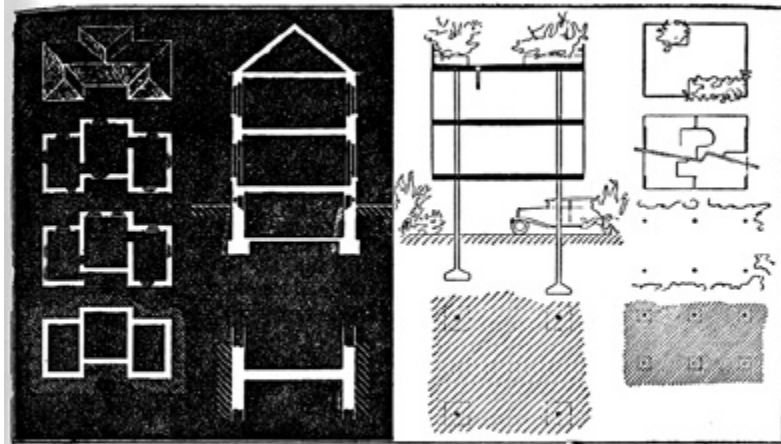
1942, *La maison des hommes*

En este libro, el enfoque está direccionado, principalmente, al desarrollo puntual de las ideas sobre el proyecto arquitectónico, al que denomina *la casa de los hombres* y cómo este se inscribe en la ciudad. En este libro Le Corbusier y Pierrefeu presentan un diálogo entre texto e imagen, constituido por la labor conjunta de los dos autores: Le Corbusier se encarga de la construcción de las ideas a partir de la realización y definición de las imágenes y Pierrefeu de los textos. En el sumario, Le Corbusier presenta un texto introductorio sobre las imágenes puntualizando el tema a desarrollar, en el que dice:

Les hommes sont mal logés.

244 Ibid., p. 173.

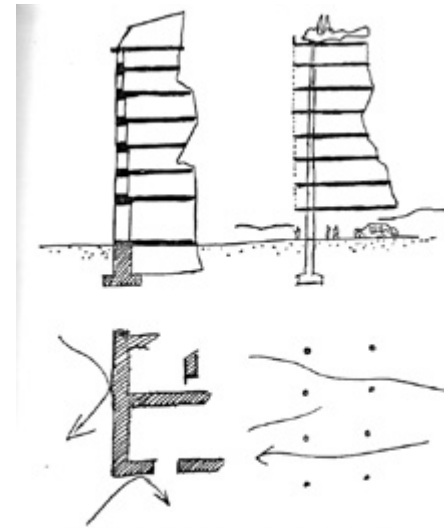
245 Ibid., p. 173



Los tiempos actuales han determinado el corte decisivo del edificio corriente: técnica del cemento armado o del acero. Mientras que hasta aquí, a lo largo de milenios, todo eran imposiciones y sujeción, surge ahora la libertad total:

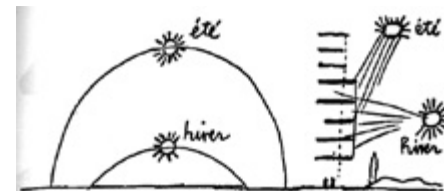
- El armazón independiente,
- La fachada libre,
- El terreno por debajo de la casa, liberado,
- El terreno conquistado sobre la casa.

202.



En el momento para sistema, aparece el contraste. Por un lado, el que se eleva contra las masas, masas de mucha gruesa, profundas por volutas horizontales como estambres re-espaldos, en hombre inabundante. Conocimiento: sus volutas de espesor disminuyen al filo de piso en piso.
 Por otro lado, el sistema horizontal, apoyado de un muro de acera, posibilidad de diagrama de toda la fachada para distribuirlo: masas blancas, entre los dibujos pulidos, delgado y transformado en masas blancas para uno de los habitáculos.
 Conocimiento: disposiciones interiores totalmente libres, de piso a piso.

203.

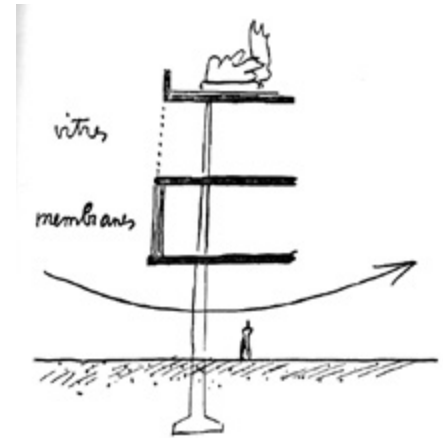


El sol es el todo, según sus ritmos, según sus estaciones.



Delante del panel de vidrio puede descubrirse una disposición de interiores. Un núcleo arquitectónico limitado, claro de una nueva riqueza expresiva.

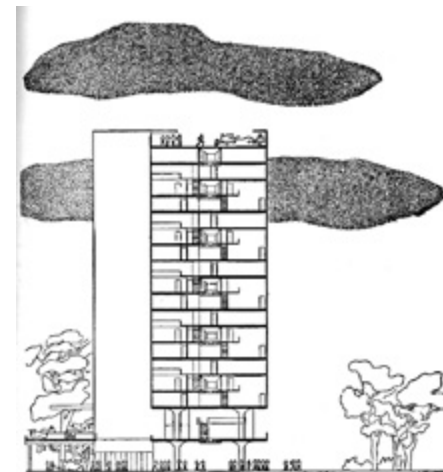
205.



A la vez espaldas de abajo en edificio, en la parte exterior, los cuatro funciones

fondu
 postu
 couvin
 enveloppen

204.



A la parte del de abajo se establece el corte independiente de un tamaño limitado a vivienda.

Por una parte, una espesa de combinas lineas que facilitan las relaciones, toda impenetrable algría de vista, por otra parte, aparece a todos los niveles de la gran industria, en la hora que representa problemas de la liberación del cemento, del acero, de las máquinas, de la mano de obra y de sus derivados superiores.

206.

202. 1942, *Maison des Hommes*, p. 117
 203. 1942, *Maison des Hommes*, p. 119
 204. 1942, *Maison des Hommes*, p. 121
 205. 1942, *Maison des Hommes*, p. 123
 400 206. 1942, *Maison des Hommes*, p. 125

Une nouvelle société crée son foyer.
 La confusion est dans les esprits et l'erreur irréparable est en route.
 On s'ingénie à inventer des monstres à l'aspect séduisant :
 cités-jardins,
 villes satellites.
 Voici comment se présente la juste occupation du sol, dans l'hexagone français.
 A la conquête des « joies essentielles ».
 Le pacte scellé avec la nature,
 La nature est inscrite dans le bail.
 Le maître-d'œuvre.
 Cent années de conquêtes scientifiques ont accompli la révolution architecturale. Un mot d'ordre, et elle entre dans les faits.
 L'unité architecturale est fille d'une « doctrine du domaine bâti »
 Equilibrant : la loi du nombre et
 la loi du soleil
 avec la topographie.
 L'ordonnateur.
 Modèle les villes,
 Fixe le type des « volumes bâtis »,
 Détermine le « statut du terrain »,
 Exploite les ressources du paysage,
 Vitalise la région, la province et le pays,
 Met en valeur le patrimoine d'art et d'histoire.²⁴⁶

Este preámbulo sintetiza las ideas de la respuesta que la arquitectura debe dar a la ciudad. En una sucesión de cinco imágenes presentadas en el capítulo IV, titulado « *Le Maître d'œuvre* », acompañada por una serie de textos complementarios, además del texto principal, sintetizan el proceso entre los estudios del esquema comparativo presentado en los años veinte y su desarrollo hasta llegar al planteado en los dibujos de *La Maison des hommes* (1942). En la introducción de las ideas con relación a estas imágenes, escribe:

La révolution architecturale accomplie en ces cent dernières années apporte aux hommes les moyens de se doter de nouveaux abris.

En fait, les techniques sont les perturbatrices de l'ordre régnant. Mais à chaque fois, elles furent le tremplin d'un ordre nouveau. Par la perfection du calcul et par la fabrication de matériaux nouveaux, *la pureté* est entrée dans l'expression des quatre fonctions de tout édifice :

fonder,

porter,
 couvrir,
 envelopper. Les éléments révolutionnaires sont :
 l'acier et le ciment armé.

Consacrant des efforts millénaires pour résoudre le problème de la lumière dans le logis, intervient le « pan de verre » (solution à 100%). Les conséquences de cette liberté, désormais acquise, réagissent sur la condition du logement des hommes, du travail, des institutions, des choses.²⁴⁷

En la secuencia de las cinco imágenes, inicia con el esquema comparativo de las dos edificaciones y sus plantas esquemáticas (fig. 202) presentado en *La Ville Radieuse* (1933), como desarrollo del de los años veinte. Esta imagen representa, dentro de la secuencia, la libertad que ha brindado el hormigón armado, a la hora de tomar las decisiones proyectuales con respecto al edificio y al terreno en el que se implanta. Bajo esta imagen escribe:

Les temps présents ont dégagé la coupe décisive du bâtiment usuel : technique du ciment armé ou de l'acier. Alors que jusqu'ici, à travers les millénaires, tout était contrainte et sujétion, la liberté totale est apparue :

- L'ossature indépendante,
- La façade libre,
- Le sol libéré sous la maison,
- Le sol conquis sur maison.²⁴⁸

En la segunda imagen (fig. 203) presenta una comparación a mayor escala, de una sección de la fachada lateral izquierda, incluidos los cimientos de las dos edificaciones comparadas; en la parte inferior indica cómo sería la planta del nivel de suelo en los dos casos. Le Corbusier evidencia el contraste en términos de escala y los problemas que se han de solucionar con relación al tema de los muros y los cimientos:

Dans l'immeuble d'habitation, le contraste apparaît. D'un côté l'usage millénaire : fondations massives ; murs portants épais de fenêtres limitées ; sol entièrement encombré ; toiture inemployable. Conséquence : nécessité de répéter les dispositions indiquées d'étage en étage.

De l'autre côté : fondations localisées ; suppression des murs portants ; possibilité de disposer de toute la façade pour éclairer ; sol libre entre des minces pilotis ; toiture constituant un sol nouveau à l'usage des habitants.

246 PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, cit.

247 Ibid., p. 103.

248 Ibid., p. 107.

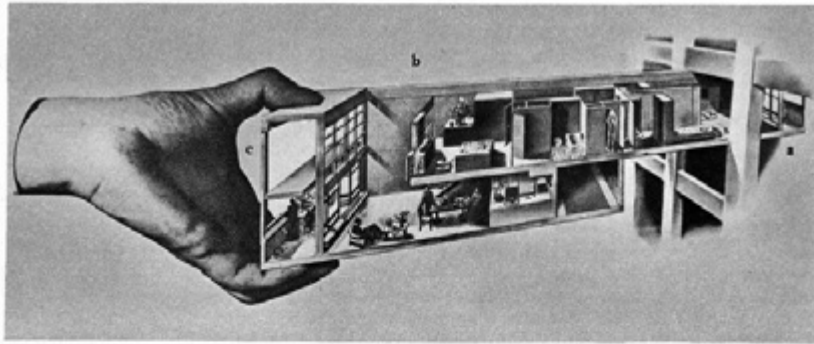


Fig. 41 - Une cellule normalisée et standardisée = le feu, le foyer.

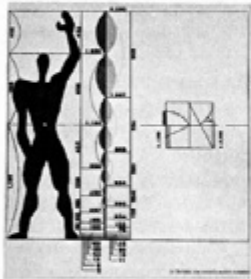


Fig. 42 - L'outil organisateur: une mesure.

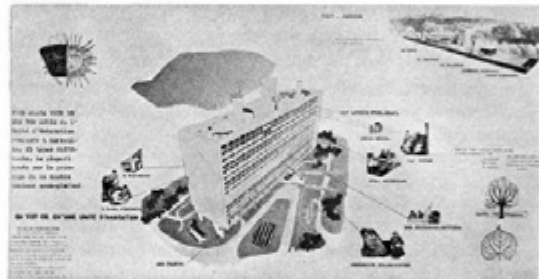


Fig. 43 - 350 feux, 350 foyers.

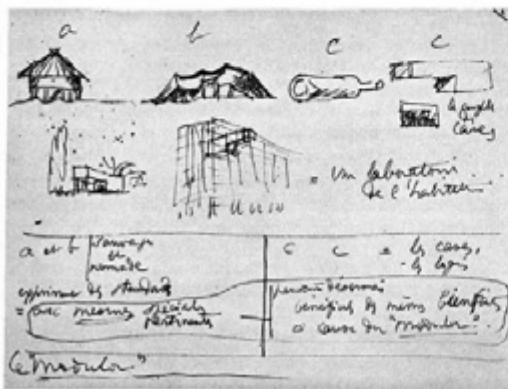
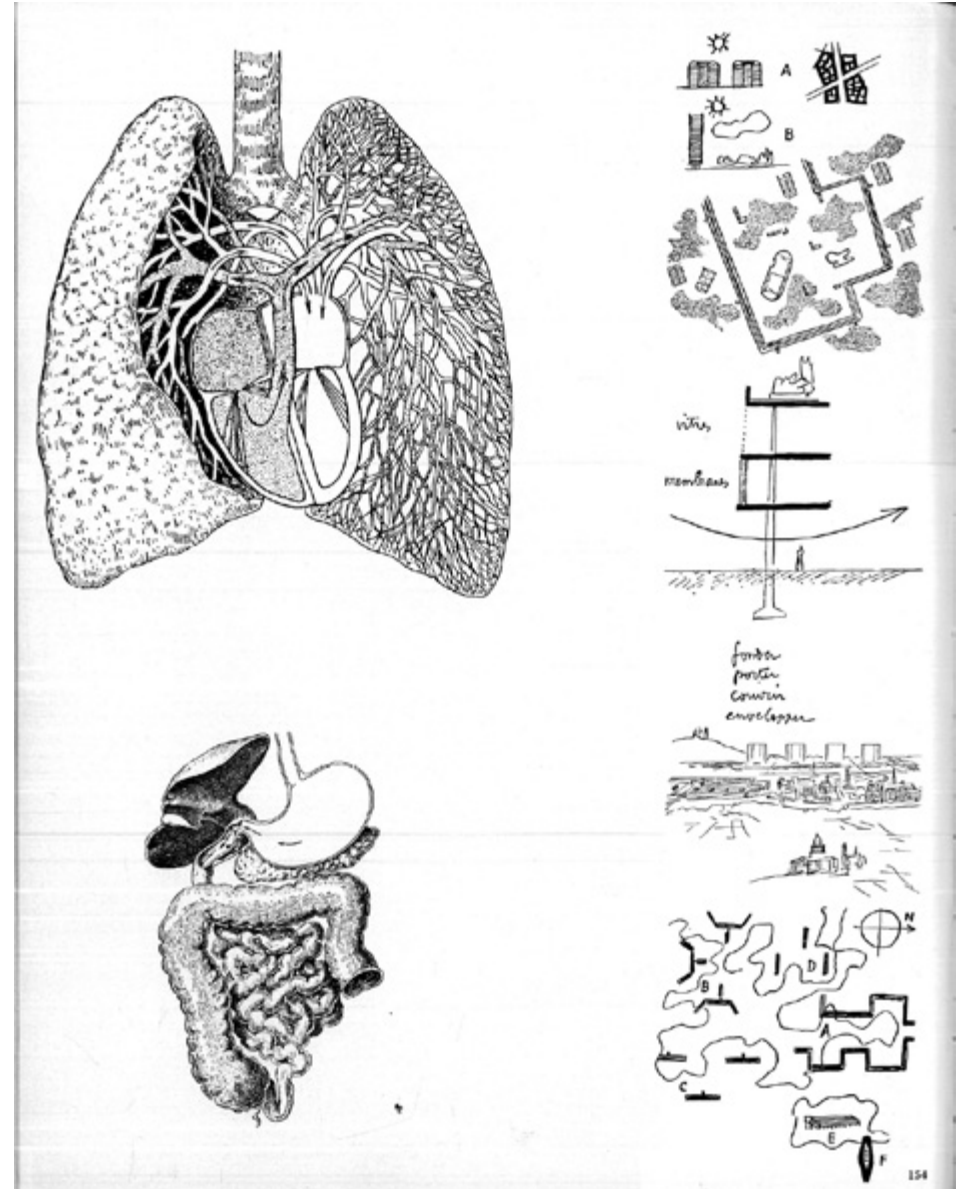


Fig. 44 - Ici sont évoqués des „types“ (a et b). Pour la civilisation moderne, c devient un type réalisable et accessible à tous (organisation, normalisation, industrialisation, architecture et urbanisme).



207. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, p. 33

208. 1960, Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente, p. 154

Conséquence : dispositions intérieures entièrement libres, d'étage à étage.²⁴⁹

En la tercera imagen (fig. 204) presenta por primera vez, el dibujo esquemático que sintetiza todas las ideas recogidas anteriormente; este es el mismo esquema que publica unos años más adelante en el artículo de « *Unité* » (1948) y el cual da la pauta para el que utiliza en el Poema. En este esquema, « ainsi dans la pureté absolue, s'expriment dorénavant les quatre fonctions : *fonder, porter, couvrir, envelopper.* »²⁵⁰ Es la estructura tipo que convierte en imagen iconográfica en el Poema y la cual utiliza desde ese momento en adelante, como representación síntesis de la esencia de lo que define como la *Unité d'habitation*.

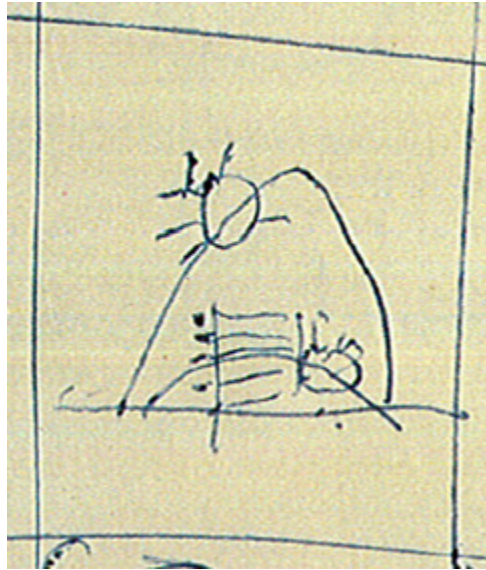
La cuarta imagen de la secuencia (fig. 205), está enfocada en la relación del edificio con el movimiento del sol, por lo tanto, esta hace parte del análisis de la imagen del siguiente recuadro del iconostasio del Poema, *Esprit-E4*. Y en la quinta (fig. 206), traduce o aplica el esquema, a una sección real de un proyecto arquitectónico, que cumple con todas estas características; pareciera una sección del modelo de una unidad de habitación, y lo argumenta en la siguiente forma:

Telle peut être dorénavant la coupe savant d'un immeuble destiné à l'habitation. D'une part, une richesse de combinaisons individualisant les logis, tous rayonnant de joie de vivre ; d'autre part, ouverture à toutes les initiatives de la grande industrie, à l'heure, espérons prochaine, de la libération du ciment, de l'acier, des machines, de la main-d'œuvre et ses cadres.²⁵¹

249 Ibid., p. 109.

250 Ibid., p. 111.

251 Ibid., p. 115.



209.



210.



211.

209. Tercera imagen -segunda fila, Carnet Nivola I, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

210. Tercera imagen -segunda fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

211. Maqueta definitiva para la litografía B4-Esprit de *Le Poème de l'angle droit*, p. 69

5.2.3 B4-Tercera imagen: El diálogo entre la arquitectura y la luz natural a partir de la concepción del brise soleil

5.2.3.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953 ²⁵²

Sobre una línea negra de horizonte, una franja blanca y un fondo diagonal azul, se posa el alzado de un esquema representativo de una *Unité d'habitation*. La edificación está levantada del suelo y sostenida sobre una estructura de *pillotis* (fig. 211). En la parte superior presenta el ensamblaje de diez apartamentos dúplex, cada uno con salida a las dos fachadas. La disposición de los apartamentos en sección, está identificada cada una con un color; los de doble altura, sobre el lado izquierdo del espectador, en color azul, y los de la doble altura sobre el lado derecho, en naranja. La relación entre estos dos apartamentos está establecida a partir de corredores centrales de circulación, ubicados cada tres niveles y resaltados en color negro. A todo lo largo de cada una de las fachadas, es posible identificar una sucesión de elementos horizontales, los cuales representan la disposición de lo que Le Corbusier define como *brise-soleils* (o quiebra soles), para filtrar o controlar el ingreso directo de la luz solar al interior de las viviendas.

Desde la línea de horizonte, dibuja dos arcos, resaltados en un color amarillo intenso. Uno de los arcos presenta una curvatura baja y cercana a la línea de suelo y el otro, una curvatura mayor, que sobrepasa la altura de la edificación. Cada arco contiene el dibujo de un sol, lo cual indica que cada uno representa el recorrido del sol según los solsticios; el de verano y el de invierno. Esta imagen representa la relación entre la arquitectura, en este caso la vivienda, y la luz solar.

En la parte inferior de la línea de horizonte y sobre un fondo negro, una planta en color amarillo se posa sobre una superficie blanca, ubicada en la parte inferior de la imagen. Sobre su costado derecho, una especie de animal longitudinal azul, como un pez gigante con un detalle curvilíneo naranja sobre

²⁵² Maqueta definitiva para la litografía B4-Esprit del *Le Poème de l'angle droit*, p. 69. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

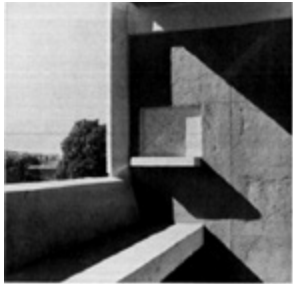
él, atraviesa la superficie en dirección derecha- izquierda. Con los elementos de esta imagen manifiesta una vez más, la relación horizontal-vertical. La edificación, entendida como la obra creada por el hombre, representa la vertical; y la naturaleza sobre la cual se posa, es identificada como la horizontal. La arquitectura es un artificio estático, mientras que la naturaleza está en constante movimiento, expresado en cada uno de los elementos que dibuja: la planta, el pez y la tierra con relación al sol.

Comme sont unis par l'exactitude
Les nègres de Harlem
ne se touchant pas mais
à des distances en chaque
seconde différentes
De même
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
s'apprête sous ce titre :
« La Maison Fille du Soleil »
..... Et Vignole – en fin - est foutu !
Merci !
Victoire ! ²⁵³

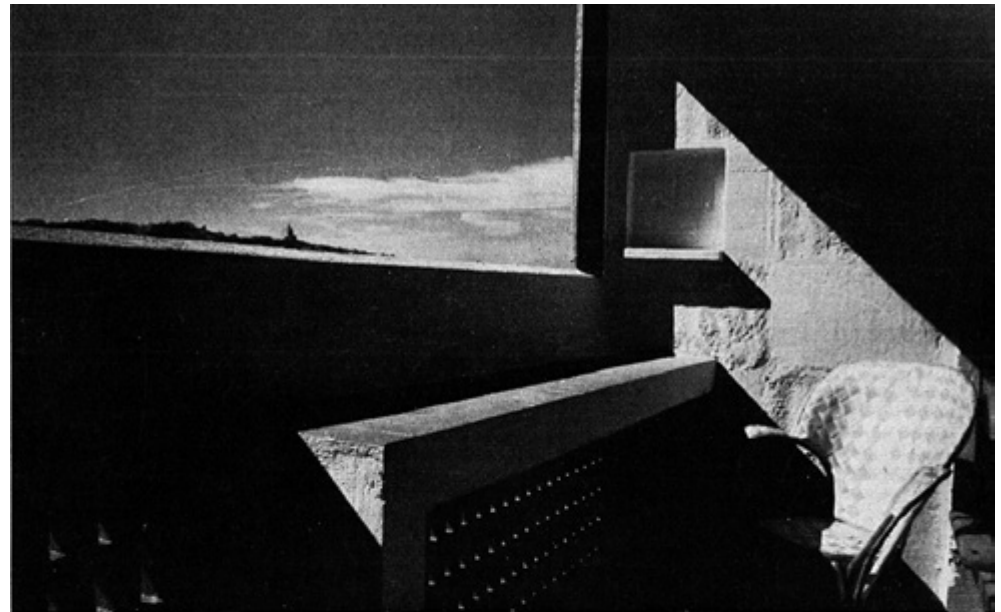
5.2.3.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

En la página 46 de su libro *L'Unité d'habitation Marseille* publicado en 1950 y en la página 129 del Vol. 5 de la *Œuvre Complète 1946-1952*, publicada

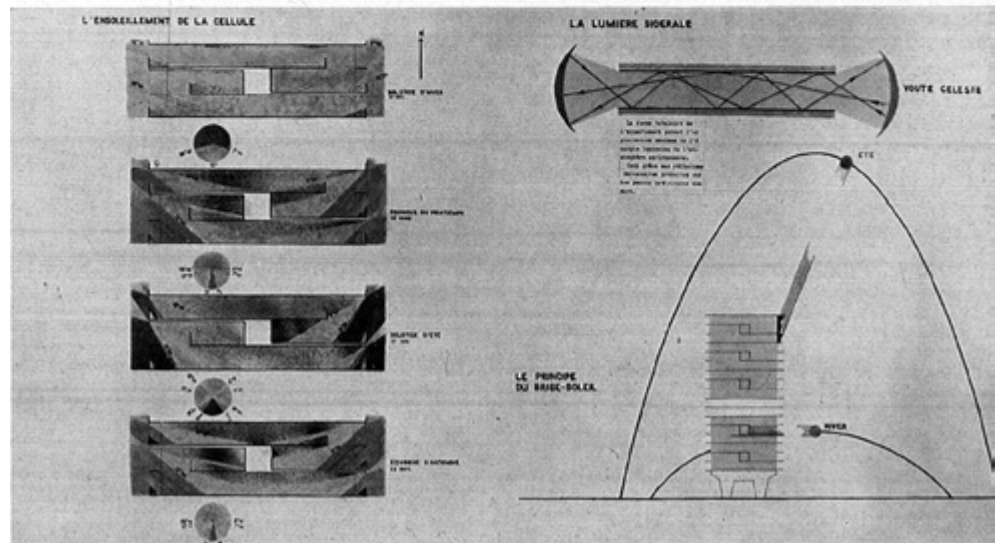
²⁵³ Texto de *Esprit B2* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 63-68.



La loggia bruno-zevi



212.



213.

212. 1953, *CŒuvre complète 1946-52*, p. 217

406 213. 1953, *CŒuvre complète 1946-52*, p. 192

en 1953, Le Corbusier presenta una imagen constituida por dos partes (figs. 213 y 216), sobre el estudio de la incidencia del recorrido del sol, según los solsticios, tanto en el espacio interior de un apartamento perteneciente al modelo de una *Unité d'Habitation*, como sobre la totalidad edificación.

Sobre la columna izquierda de la imagen, a la que titula « *l'enselement de la cellule* », presenta cuatro esquemas consecutivos del ensamblaje en alzado, de dos apartamentos dúplex, cada uno con salida a las dos fachadas de la edificación. Bajo cada uno de los esquemas ubica la posición del sol según los solsticios y los equinoccios, determinando la incidencia de la luz y la sombra que proyectan, dentro del espacio interior de cada apartamento.

Según estos análisis y el esquema general de la edificación, los apartamentos están ubicados perpendicularmente al eje norte-sur, lo que establece una incidencia del sol en el espacio interior, tanto de mañana, como de tarde, al estar direccionados longitudinalmente sobre el eje oriente-occidente. Esto determina la ubicación e implantación ideal de la edificación, no como un acto aleatorio, sino por el contrario, sobre el ángulo recto conformado por el cruce de los dos ejes perpendiculares de los puntos cardinales, los cuales precisan la relación directa entre el recorrido del sol y la obra arquitectónica. Por esta razón, en el primer esquema presenta con una flecha la ubicación del Norte, como eje perpendicular con relación a los alzados tanto de las *células*, como de la edificación que va a analizar.

Al hacer una lectura de arriba hacia abajo, en el primer esquema, analiza el solsticio de invierno, ya que escribe sobre el lado derecho del alzado: « *Solstice d'hiver / 21dec* ». En el segundo esquema escribe: « *équinoxe du printemps / 20 mars* », en el tercer esquema: « *Solstice d'été / 21 jan* » y en el cuarto: « *équinoxe d'automne / 25 sept* ». ²⁵⁴

En el primer esquema presenta una luz tenue y continua, sin contrastes entre luz y sombras. La única sombra que evidencia, es la resultante del antepecho de la *loggia* inferior derecha, en un espacio de altura sencilla, ubicado sobre el lado oriental del alzado. En el mismo esquema, la sombra la repite sobre el lado contrario, en donde se encuentra el mismo tipo de cerramiento en la parte superior del alzado, diagonal al primero, pero en este caso sobre el costado occidental. En los espacios interiores de doble altura, tanto del lado oriental como occidental, presenta una atmosfera continua sin contrastes.

En el segundo esquema, el del equinoccio de primavera, presenta el pri-

²⁵⁴ Ver : LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, op. cit., p. 46 ; LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 192.

mer contraste entre la incidencia de la luz natural que se proyecta al interior del espacio y los ángulos resultantes en contraste con las sombras. Las sombras están representadas en un gris de baja intensidad, las cuales se proyectan en ángulos de 45° aproximadamente, sobre los espacios abiertos a las dos fachadas. En los espacios ubicados al interior, el contraste entre luz y sombra es mayor y está definido a partir de ángulos de menor inclinación de los 45°. Es mayor dentro del espacio interior ubicado sobre el lado occidental, puesto que recibe la luz de la tarde, mientras que el costado oriental, recibe la luz de mañana.

El tercer esquema, el del solsticio de verano, es el que presenta mayor contraste entre la oscuridad de las sombras y la intensidad de la luz. En este, los ángulos de incidencia son de mayor inclinación que en el esquema de primavera, y la proyección de la luz más intensa, se presenta sobre el área del lado oriental, la que recibe la luz de la mañana.

El cuarto y último esquema, el del equinoccio de otoño, es el que presenta los contrastes menos homogéneos, ya que el espacio enseña un juego de luz y sombras de distintas intensidades y distintos ángulos de incidencia. Esto crea un espacio de variaciones atmosféricas notorias.

Sobre la columna derecha la cual titula « *La lumière sidérale* », presenta dos esquemas: uno en la parte superior al que denomina « *voute céleste* »; y bajo este, el segundo, al que denomina « *le principe du brise-soleil* ».

En el esquema de la « *voute céleste* », demuestra cómo entre dos líneas horizontales paralelas, lo que en términos arquitectónicos podría aludir a dos placas, suelo y techo de una célula, se refleja la luz natural que entra desde el exterior, para alcanzar a iluminar la totalidad del espacio interior. Aquí representa los diferentes ángulos de incidencia según la dirección y posición de la que proviene el rayo solar.

Bajo el esquema de la « *voute céleste* », presenta otro al que denomina « *le principe du brise-soleil* ». Es una imagen resultante y representativa de los estudios anteriores, en la cual definen la totalidad de la relación, entre el recorrido del sol y la arquitectura en cada uno de los solsticios. Esta relación está representada en un esquema de la sección (en dirección oriente-occidente) del modelo de la *Unité d'Habitation*. En este esquema dibuja los dos arcos representativos del movimiento del sol en cada solsticio y la relación de este movimiento con la edificación. Los arcos parten y terminan su recorrido en la línea horizontal de tierra, sobre la cual se posa el proyecto. El arco más bajo representa el recorrido del sol en el solsticio de invierno. Este arco atraviesa de oriente a occidente, a la altura media de la construcción, generando la entrada de una luz tenue, continua y uniforme dentro de la totalidad del espacio interior **407**

est-ce de nos espérer la journée active de 14 heures et d'aboutir aux fins ? Il la journée active de 14 heures implique la discipline et la discipline, mais vite écartée sans en distinguer et en débiter; la société également. Et la meilleure place sur les hommes avec leurs besoins et ses besoins. Il est dans l'indispensable de rechercher à l'intérieur des 14 heures solaires l'accomplissement des fonctions nécessaires et suffisantes pour que la vie se déroule complètement, sans défiance.

Le fait d'imposer à nos recherches la mesure des 14 heures solaires constitue une démarche décisive parvenue à conclusion. Fig. 10.

— Casernes II

LES 14 HEURES SOLAIRES

Elle agit d'un abstrait harmonieux des 14 heures quotidiennes, filée de veille et de sommeil. Elle que le soleil se lève, les hommes se pressent à l'aube, s'éveillent et qu'ils aiment à faire; elle que s'agit l'habitation, de s'encadrer. Pendant des millions cette abstrait fut réglée par l'habitat qui solitaire, avec toute son habitude, entre également et solitaire; puis un jour on inventa la lampe à huile, la lampe, la lampe à pétrole, le gaz, l'électricité, et dans une corbeille d'une violence totale, la tradition solitaire solitaire fut double d'une nouvelle tradition, celle de la lumière artificielle. Et ce fut pas sans perdre profondément nos usages, percevant un abstrait qui est lui d'être mortel.

Restait à savoir si le soleil qui nous est imparti; Chère de l'habitat, nous ne faisons que signaler la l'existence des heures de vivre au travail et celles absentes par les heures de sommeil combinées en face de



Fig. 10 - Un type d'appartement (11-12-13-14) de "L'Unité de l'habitation".




Fig. 11 - Coupe transversale d'un "couloir de nuit". Un large à 14 m. de profondeur, 2,50 m. de large, 4,50 m. de haut.

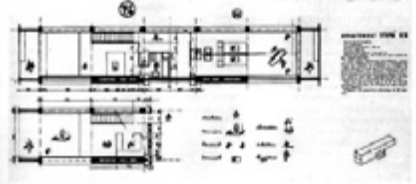


Fig. 10 - Un des 23 plans types de l'Unité.

214.




Fig. 12 - Unité de Marseille-Méditerranée: le premier appartement normal: les étendues d'été.

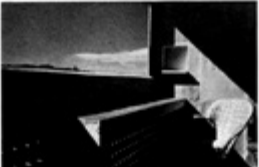


Fig. 13 - Le lit individuel.

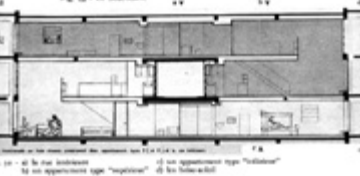


Fig. 14 - Le lit individuel: 1) son appartement type "logement" de 14 heures solaires; 2) son appartement type "habitation" de 14 heures solaires.

215.

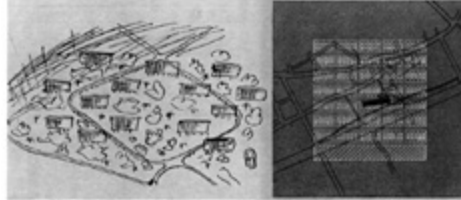


Fig. 15 - 23 ans habitent au Villa-Roussel. Une seule unité d'habitation; pour eux tous le site, 14 Unités d'habitation. (Plan de Marseille [Habitat], 1942.)

4) au toit, l'unité de Marseille se voit. L'encadrement de sol et de sa surface pour la même population logée en une seule habitation.

DU COSMIQUE DE LA PHYSIQUE DE LA PSYCHO-PHYSIOLOGIE

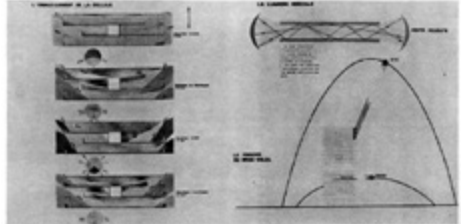


Fig. 16 - Le diagramme cosmique des habitation: Abstrait de soleil au soleil d'été. Le soleil au point producteur au soleil d'été. Illustration aux équinoxes.

Le soléilissement de la habitation solaire: l'habitation produit environ 14 m. de producteur de l'appartement.

217.

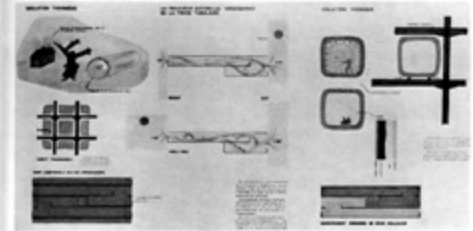


Fig. 17 - Problème de l'habitat: l'habitat passe par les unités individuelles.

Problème de la construction: l'habitat passe par les unités individuelles.

Problème de la habitation: l'habitat passe par les unités individuelles.

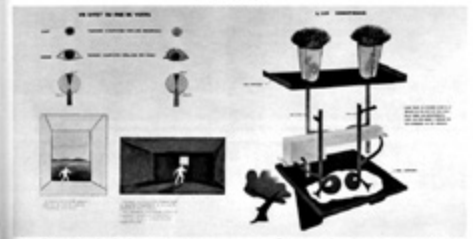
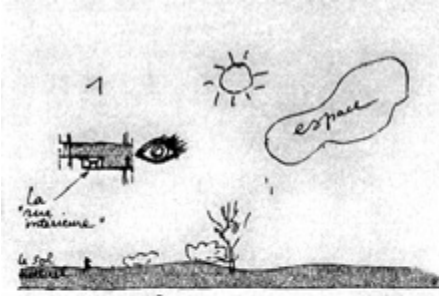


Fig. 18 - Le diagramme de la vie: Au point de vue de la vie, en l'Unité, le point de vue de la vie est la vie. L'habitation est la vie.

Fig. 19 - L'Unité de la vie: L'Unité de la vie est la vie. L'habitation est la vie.

216.



1

La "vie humaine"

à la terre

2

à la terre

3

en l'Unité de la vie

en l'Unité de la vie

en l'Unité de la vie




Fig. 20 - Le diagramme de la vie: Au point de vue de la vie, en l'Unité, le point de vue de la vie est la vie. L'habitation est la vie.

218.

- 214. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, p. 11
- 215. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, p. 37
- 216. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, pp. 46-47
- 217. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, p. 13
- 218. 1950, L'Unité d'habitation de Marseille, p. 18

de las células. El segundo arco, el cual representa el recorrido del solsticio de verano, pasa por encima de la construcción; esto genera un ángulo de incidencia de los rayos solares de mayor inclinación, durante las horas de mayor calor.

La solución que plantea para mantener el espacio interior fresco y filtrar esta incidencia del sol en el espacio interior, a las horas de mayor calor, es generar una sombra continua de 45° aproximadamente, sobre la *logia*. En el esquema de la casilla anterior del Poema (*Esprit-B3*), uno de los cerramientos está dado a partir de una membrana. En esta nueva casilla define esta membrana bajo el nombre de *brise-soleil*. Debajo del análisis de estas imágenes del libro de *l'Unité d'habitation* de Marsella (1950), Le Corbusier escribe:

Le mécanisme cosmique des brise-soleil: Absence de soleil au solstice d'été. Le soleil en pleine profondeur au solstice d'hiver. Modération aux équinoxes.

Le réfléchissement de la lumière sidérale: Lumière graduée traversant les 24m de profondeur de l'appartement.²⁵⁵

El esquema representa el estudio y la cuantificación de la luz en el espacio, a partir de identificar su orientación ideal. El estudio del juego variable del solsticio de verano e invierno que sobre-cruzan la sección, se convierten en motivo y razón de la aparición del *brise-soleil*, como elemento de protección. Este nuevo elemento, ubicado en la fachada, será el que permite, a partir de su precisa ubicación, transformar las cualidades del espacio y determinar sus valores.

Este esquema sintetiza « *le principe du brise-soleil* », y es definido como otro signo de su paciente investigación arquitectónica. Este signo es la base para construir la imagen iconográfica que presenta en esta casilla del Poema, aunque con algunas variaciones: en el caso del Poema, la ubicación del sol aparece sobre el costado occidental de la edificación y en el esquema del Vol. 5 de la *Œuvre Complète* (1953) y del su libro de *l'Unité d'habitation* de Marsella (1950), los presenta sobre el oriente.

La pregunta que surge en este caso es: ¿de dónde proviene la definición de esta imagen icónica y la consolidación del planteamiento del *brise-soleil*?

La arquitectura y la luz

El estudio de la relación entre la arquitectura y la luz natural no es algo

255 LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, op. cit., p.46.

nuevo en Le Corbusier; por el contrario es y ha sido desde siempre, uno de los principios esenciales sobre los cuales se fundamenta su obra. No en vano primero en 1920, en su artículo titulado « *Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES* », publicado en el No. 1 de la revista de *L'Esprit Nouveau* y luego retomado en 1923, en su primer manifiesto de arquitectura, titulado *Vers une architecture*, define la arquitectura con estas palabras:

L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.²⁵⁶

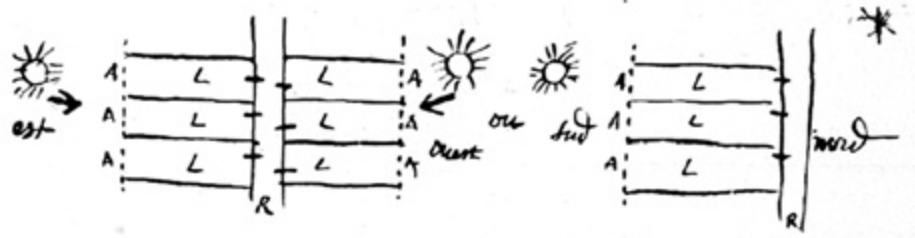
Esta definición inicia el camino de una larga investigación espacial y técnica sobre cómo resolver el problema de la relación entre la incidencia de la luz natural y sus consecuencias en el espacio y el proyecto arquitectónico. ¿Cómo afecta la luz las actividades, las rutinas y hasta las emociones del ser humano? El papel de la arquitectura, como creación humana, define las reglas del *juego*, pero no como un proceso aleatorio, sino por el contrario, a partir de un *juego "sabio"*; es la sabiduría que proviene de una investigación paciente, una preparación y una reflexión intelectual, que sobrepasa las reglas básicas y correctas, y entra en las reflexiones de un discurso superior. Pero así mismo es "correcto y magnífico"; esto implica que, por un lado la arquitectura debe resolver el problema correctamente, respondiendo a las necesidades básicas y funciones previstas, sin embargo, no se queda allí. La arquitectura debe ir un paso más allá; la verdadera arquitectura sobrepasa lo *correcto* y debe instaurarse dentro de la *magnificencia*; aquello que define el límite entre lo aprendido y la genialidad, entre cálculo y proporción, o entre razón y emoción.

Años más tarde, en la reedición del libro, Le Corbusier complementa esta definición añadiendo unas palabras fundamentales:

L'émotion architecturale, « c'est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière ».²⁵⁷

256 A esta definición agrega: « Nous yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela : l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques ». Ver : LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920, p. 92. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, cit.

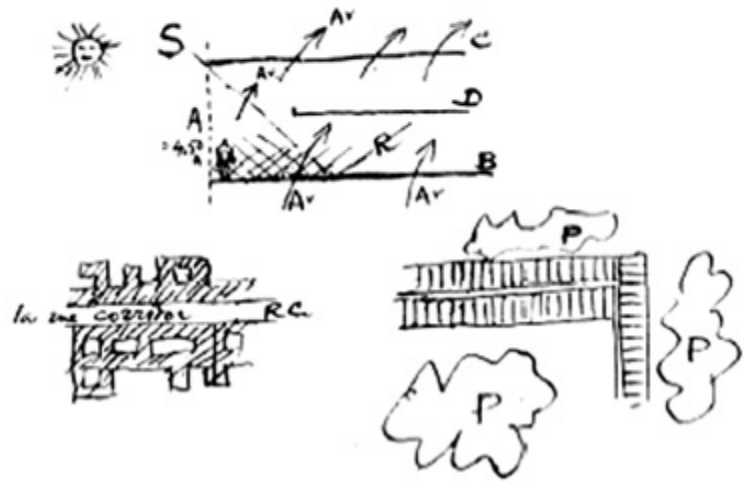
257 Ver el Prefacio de la reimpresión de *Vers une architecture* en 1958 : LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Vincent Fréal, Paris 1958, p. V.



219.

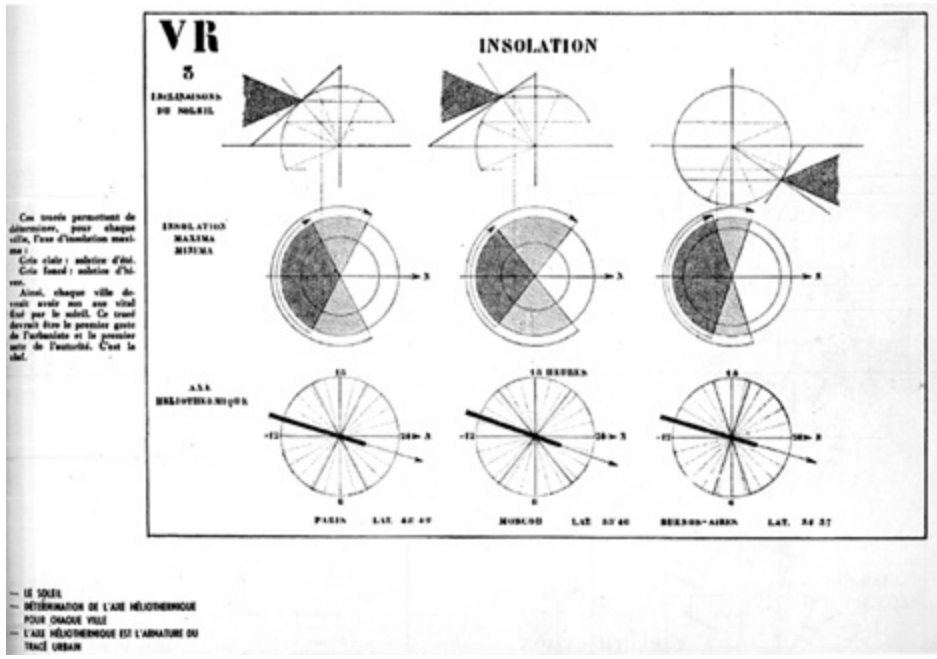


complexe de 4 étages sur 6 pour 200000



220.

221.



219. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 43.

220. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 44.

410 221. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 159.

En este caso ya no se refiere a la arquitectura como tal, sino a lo que la arquitectura produce en el ser humano; aquello que sobrepasa lo correcto de la obra y activa la relación de la obra con quien se enfrenta a ella. Con esta definición Le Corbusier manifiesta cómo, la herramienta esencial de la arquitectura se encuentra, en primera instancia, en la correcta definición de las reglas y la solución técnica que precisa la relación de la obra arquitectónica con el estudio de la luz natural; sin embargo el proceso no termina ahí, ya que la cualificación de la obra radica en la sabiduría y magnificencia de la solución, que sobrepasa un problema técnico y constructivo, y lo eleva al nivel de lo poético.

En un apartado de su libro *Précisions* (1930) precisa estas ideas al afirmar:

Lumière sur formes, intensité lumineuse spécifique, volumes successifs, agissent sur notre être sensible, provoquent des sensations physiques, physiologiques, que des savants ont enregistrées, décrites, classées, spécifiées. Cette horizontale ou cette verticale, cette ligne en dents de scie brutalement brisée, ou cette molle ondulation, cette forme fermée et centrique du cercle ou du carré, voici qui agit profondément sur nous et qualifie nos créations et détermine nos sensations. Rythme (58), diversité où monotonie, cohérence ou incohérence, surprise ravissante ou décevante, saisissement joyeux de la lumière ou froid de l'obscurité, quiétude de la chambre éclairée ou angoisse de la chambre pleine de coins d'ombre, enthousiasme ou dépression, voilà le résultat de ces choses que je viens de dessiner, qui affectent notre sensibilité par une suite d'impressions auxquelles nul ne peut se soustraire.²⁵⁸

La pregunta que surge con relación a estas primeras ideas planteadas en los años veinte y la relación con la imagen iconográfica del Poema es: ¿Cómo conducen estas reflexiones a la precisión de la imagen iconográfica que representa este idea?

1935, *La Ville Radieuse*

En la página 43 de *La Ville Radieuse* (1935), en el capítulo « *la Respiration Exacte* », Le Corbusier presenta dos esquemas en los que explora la ubicación ideal de las células o apartamentos, con relación al movimiento del sol (fig. 219). En uno presenta los apartamentos distribuidos sobre las fachadas oriente y occidente con una circulación central; en el esquema siguiente, ubica los apartamentos sobre un solo costado, en este caso sobre la fachada norte y la circulación lateral, sobre la fachada sur. La imagen es acompañada por el

²⁵⁸ LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 74-76

siguiente texto:

L'articulation de la transformation, ce sont des inventions architecturales et urbanistiques donnant réponse à tout :

Poumon, oreille et vue; air pur, silence et joies du cœur (« joies essentielles ») ; suppression des poussières, des moustiques, des mouches ; isolation phonique des bruits extérieurs ; soleil dans le logis, lumière intense ou graduée à volonté ; reconstitution du milieu naturel : air, vivant, verdure et ciel et soleil sur la peau (à volonté) ; et, dans le poumon, l'air vivant du large.

Elle cesse, l'étreinte des deux mois de l'été dans la lourdeur des orages ! Finies les misères du froid dans les logis !

Pour tous, pour chacun.

Les villes peuvent être arrachées à la menace de la guerre aérienne.

Il suffit pour passer à l'exécution, de MOBILISER LE SOL.²⁵⁹

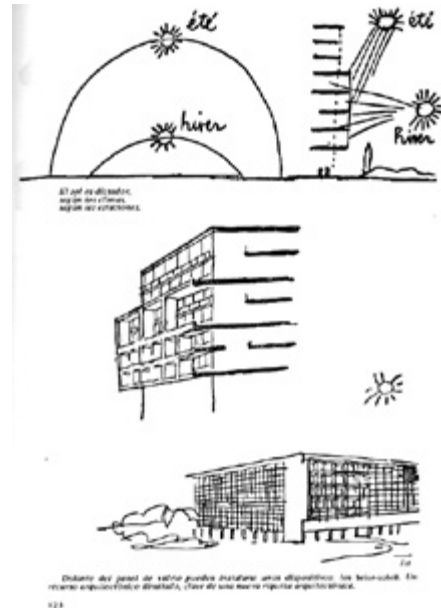
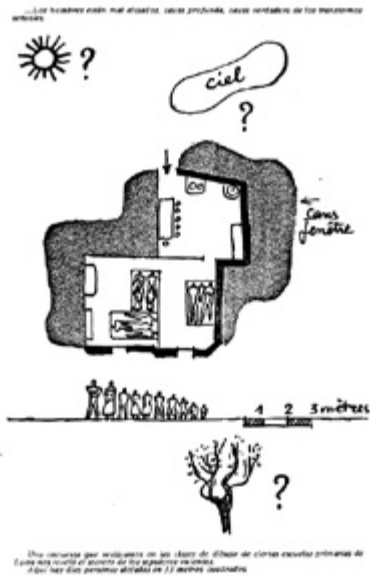
En la página 44, continúa con el análisis y presenta la perspectiva de un cálido interior (fig. 221), con algunos muebles como un escritorio con su silla, rodeado de libros y estanterías, un ventanal en el fondo del espacio, por el cual un hombre contempla a lo lejos, el paisaje exterior. Bajo esta imagen dibuja un esquema de la sección de un apartamento dúplex, con un espacio de doble altura (4,50m) sobre el costado de la fachada exterior. El apartamento está compuesto por el vacío de la segunda planta, sobre lo que podría ser el salón. Sobre la fachada un punteado insinúa un posible cerramiento (identificado con la letra A). Es un elemento que permita la entrada directa de la luz solar al espacio interior; en este caso, es un gran ventanal, de las mismas dimensiones del espacio de doble altura. Este ventanal lo denomina como « *le pan de verre* » y se convierte en el elemento arquitectónico en el que enfoca su estudio, al entenderlo como el mediador entre el espacio interior y el exterior. Son dos los problemas a resolver con relación a esta ventana: por un lado está la relación visual con la naturaleza y por el otro, la entrada directa o indirecta de la luz solar, según las necesidades.

Voici l'architecture :

La façade (conquête des techniques modernes) est toute en verre. Elle n'existe qu'au sud, à l'est, à l'ouest ; jamais au nord ! (Régions tempérées de l'hémisphère nord) ; il suffit d'interpoler pour l'hémisphère sud ; et, pour les régions chaudes de l'hémisphère nord, on admettra aussi les façades au nord et l'on équipera le sud et l'ouest de brise-soleil (interpoler dans l'hémisphère sud).

La façade de verre sera hermétique. Aucun ouvrant ! Prison de verre ? Réfléchissez : la vue est à disposition du bord du plancher au bord du plafond et du mur de gauche au mur droite ; Le spectacle est devant, en avant (parcs et es-

²⁵⁹ LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 43.

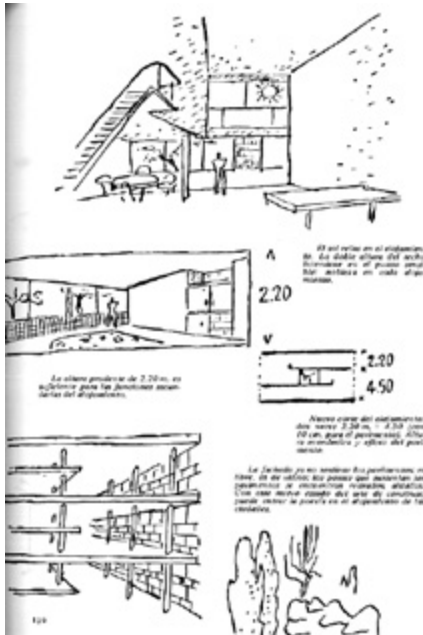


222.

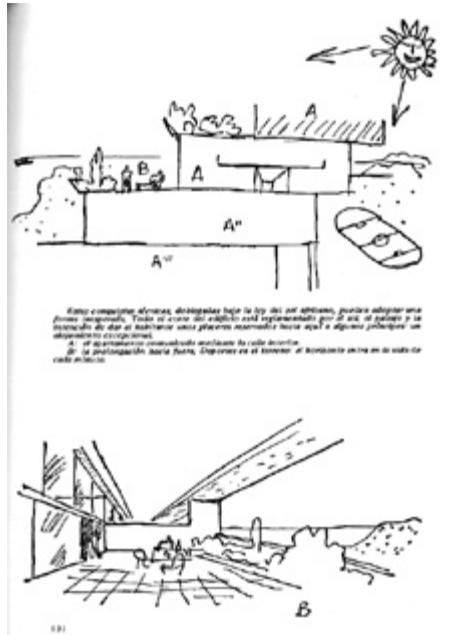
223.

224.

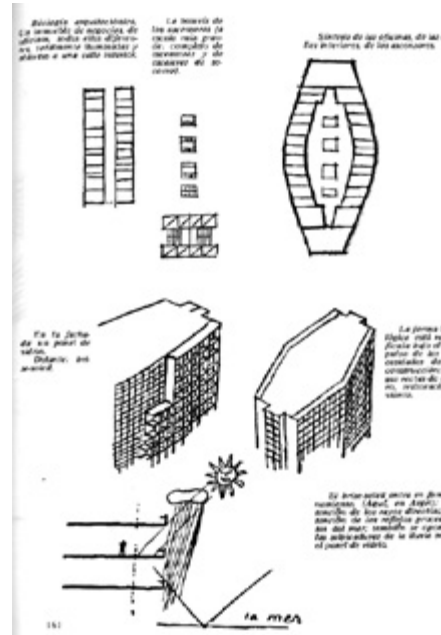
225.



226.



227.



228.

- 222. 1942, *Maison des Hommes*, p. 11
- 223. 1942, *Maison des Hommes*, p. 71
- 224. 1942, *Maison des Hommes*, p. 99
- 225. 1942, *Maison des Hommes*, p. 123
- 226. 1942, *Maison des Hommes*, p. 129
- 227. 1942, *Maison des Hommes*, p. 131
- 412 228. 1942, *Maison des Hommes*, p. 161

paces) et non dans un fond de rue en rigole. Mieux : allez voir vous-même là où, déjà, le pan de verre de la façade est réalisé.

Le pan de verre est muni de « diaphragmes » pour obstruer la lumière à volonté. (Diaphragmes jalousies, persiennes, écrans existant déjà dans la technique moderne ou à créer sur un problème bien posé.)

Nous envisageons une grande amélioration (voir plus loin) : Une hauteur de logis efficace, une nouvelle hauteur de logis, une hauteur de 4m. 50 divisible en deux fois 2m. 20.

Je dessine le pan de verre de 4m. 50 de haut (A), le plancher (B), le plafond (C) ; la subdivision à 2m. 20 (D). Je fais entrer le soleil (S), j'indique sa réfraction (R) : le logis est inondé de lumière solaire dont les effets tonifiants sont indiscutables, mais dont nous autres –le commun des mortels ignorons l'action exacte sur notre organisme et sur le milieu ambiant.²⁶⁰

1942, *La maison des Hommes*

Le Corbusier continúa con su investigación y precisa estos estudios, unos años más tarde, en el capítulo cuatro de *La maison des Hommes* (1942), titulado « *Le Maître d'œuvre* ». En el apartado titulado « *Le milieu, et le constructeur de la cathédrale* »²⁶¹ presenta dos imágenes: la primera, corresponde a la sección esquemática de la *Unité d'habitation* (fig. 204)²⁶² y en la siguiente página, una imagen compuesta por tres esquemas referentes de la relación de la incidencia de los rayos solares en la obra arquitectónica (fig. 225).²⁶³

El primer esquema lo divide en dos partes: sobre el lado izquierdo del espectador, dibuja los dos arcos sobre una línea de horizonte, al igual que en los esquemas analizados anteriormente; cada uno con un sol referente a los dos solsticios (verano e invierno). Sobre el lado derecho de los arcos, dibuja un trozo de sección de una edificación en altura; sobre su costado oriental, presenta la incidencia de los rayos solares en el espacio interior según la posición del sol en el solsticio de invierno o de verano. Bajo este esquema escribe: « *Le soleil est dictateur, selon les climats, selon les saisons.* »²⁶⁴

Los otros dos esquemas que conforman la página, representan posibles

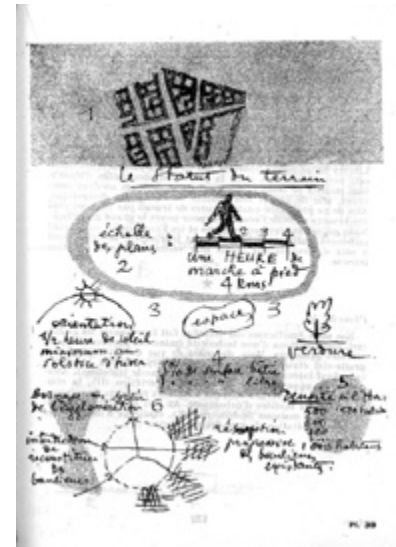
260 Ibid., p. 44.

261 PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 110.

262 Presentada en la construcción de la genealogía de la imagen del recuadro anterior del Poema (E3). Ver también: Ibid., p. 111.

263 Ibid., p. 113.

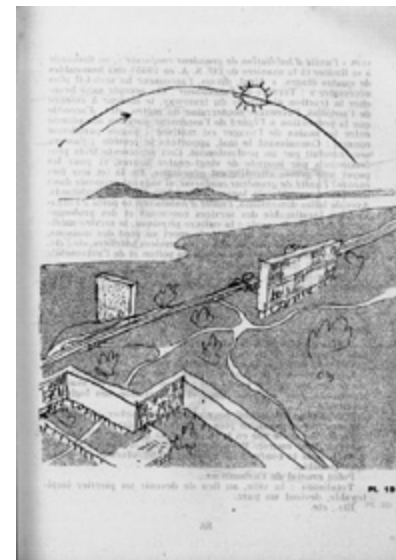
264 Ibidem.



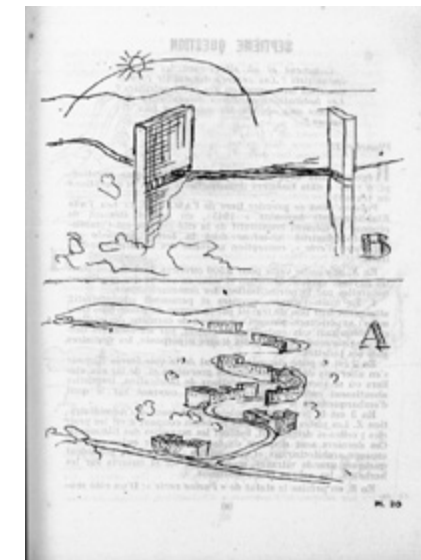
229.



230.



231.



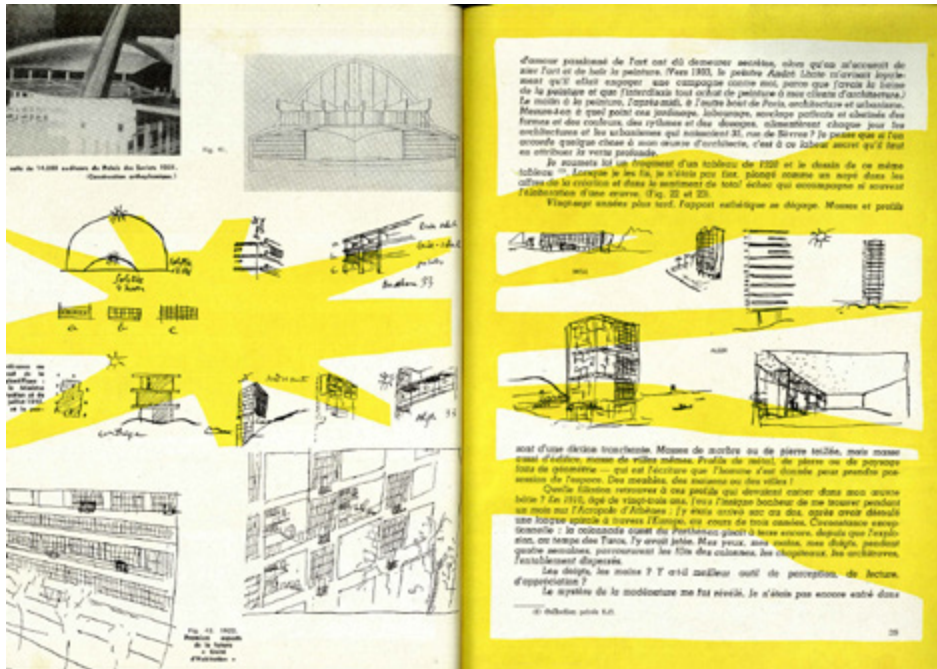
232.

229. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 39

230. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 1

231. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 19

232. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 12.7913 20



233.

233. 1948, « Unité », en *L'Architecture d'aujourd'hui*, pp.38-39.

234. 1960, Carátula *Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente*, p. 147



234.

composiciones de fachada en las que se aplica y se explora el recurso técnico del *brise-soleil*, como elemento constituyente de la estructura misma de la edificación; en algunos casos es la misma placa la que sobresale en la fachada y la ventana la retrocede.²⁶⁵ Esto conforma un filtro solar, a partir de la sombra que produce, principalmente sobre los rayos solares correspondientes al solsticio de verano. En el segundo esquema presenta el detalle de un corte de fachada y su desarrollo en axonometría; y en el tercer esquema, presenta el volumen completo de la edificación y la posible imagen de fachada como resultante de la aplicación del *brise-soleil*. Y debajo escribe: « *Au-devant du pan de verre, des dispositifs peuvent être installés : les brise-soleil. Ressource architecturale illimitée, clef d'une nouvelle richesse architecturale.* »²⁶⁶

1948, « Unité »

En el artículo « *Unité* » publicado en *L'Architecture d'aujourd'hui* (1948), sintetiza la necesidad de definir una solución arquitectónica como *brise-soleil* y lo precisa en algunos casos, como *loggia-brise-soleil*.²⁶⁷ Esto lo presenta en algunos ejemplos de sus proyectos desarrollados desde los años treinta hasta llegar a la *Unité d'habitation* de Marsella. Este elemento lo presenta como una solución a los problemas de clima a los que la arquitectura y el hombre han de enfrentarse, como por ejemplo en regiones de intenso calor. Lo define como una solución de la técnica y la investigación al problema de la relación entre el proyecto arquitectónico, los cerramientos y la afcción de la incidencia de la luz natural en el espacio interior.

La tête pleine de ces « mais » et de ces « si », un jour, devant les problèmes africains (1928 Carthage, 1933 Barcelona, 1930, 1933, 1938 et 1939 Alger) la solution m'était apparue : installer au-devant du pan de verre, un dispositif réglé sur la course quotidienne du soleil différenciée entre les équinoxes et les deux solstices : le brise-soleil, en tant qu'événement architectural, était né (fig.45). C'est à Rio de Janeiro, en 1936, que laborant avec Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Reidy, Moreiro, Carlos Lean, Vasconcelos, etc... les plans du Ministère de l'Education Nationale et de la Santé Publique, je répondis à une question angoissée : « Vous en faites pas, on mettra des « brise-soleil ». La question angoissée était celle-ci : A Rio des Tropiques, on ne peut orienter de certaine manière ses façades, parce que le soleil est trop dur. Je dessinaï des brise-soleil nid-d'abeilles (à maille rectangu-

265 Sobre el tema del Bise-soleil ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-1946*, 1946, op. cit., pp. 103-115.

266 PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 113.

267 Ver: LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.

laire) pour l'est et le sud ; des brise-soleil verticaux pour l'ouest.

Je tournais depuis une éternité autour de la vraie solution ; j'avais vu souvent en mes voyages, dans l'architecture opulente comme dans les folklores, l'admirable organe architectural qu'est la loggia. En 1939, la loggia brise-soleil s'installait sur nos plans d'Alger (fig.47). La Loggia ? C'est une valeur architecturale éminente et de tous les temps. Désormais les tâches modernes, les unités de grandeur conforme que réclame l'urbanisme, auront leur réponse. C'est une fleur d'architecture qui égayera les villes, fille du soleil, riante et bienfaisante. C'est un apport plastique extraordinaire. La petite fenêtre homme, si bien mesurée dans des bâtisses de trois étages, céda le pas devant la dimension inévitable des tâches modernes.

Le brise-soleil trouvera petit à petit, par l'effort conjugué de tous, sa juste proportion, comme la fenêtre Louis XVI avait eu la sienne.

Au cours de nos recherches et, en particulier, de celles si minutieuses entreprises depuis deux ans pour la construction de Marseille (fig.46), et cette année-ci à avons établi une gamme déjà étendue de dispositifs, depuis le brise-soleil de l'unité d'habitation jusqu'à ceux du Bâtiment des Auditoriums des Nations Unies sur l'East River –depuis le style intimiste destiné aux trois cent cinquante logements de Marseille, jusqu'à la grande ordonnance de pierre et d'acier enfermant les halls immenses, les salles, bureaux ou restaurants des nations Unies. (Fig. 48-49)

C'est, une fois encore : jeu correct et magnifique des formes sous la lumière. C'est modénature, profils courageux, fleurissement (je l'ai dit) de l'architecture moderne qui se couvrira, au sud et à l'ouest (en hémisphère nord), d'un revêtement étincelant comme les cerisiers le font au printemps. Création humaine en accord avec le cosmos.²⁶⁸

Estos argumentos están acompañados por una sucesión de dibujos y esquemas de estudios (fig. 223) de las diferentes posibilidades de soluciones formales del *brise-soleil*, las cuales son consolidadas en el prototipo de su obra síntesis: la *Unité d'habitation* de Marsella. Este se proyecta a partir del riguroso estudio del edificio y su relación con el entorno (su medio), la naturaleza y los ciclos de recreación, descanso y trabajo del hombre. A este estudio se une el análisis de la incidencia de las variaciones rítmicas propias de los cambios de las estaciones y del día a la noche; por otro lado, la presencia del viento introduce el aire puro y su constante renovación. Con estos estudios y este proyecto principalmente, lo que busca es la armonía entre el proyecto, el medio y su habitante. Como dice Le Corbusier en su artículo de « *L'Espace indicible* » (1946):

Soleil, vue et vent coopèrent dès lors à modeler la juste forme des bâtisses.

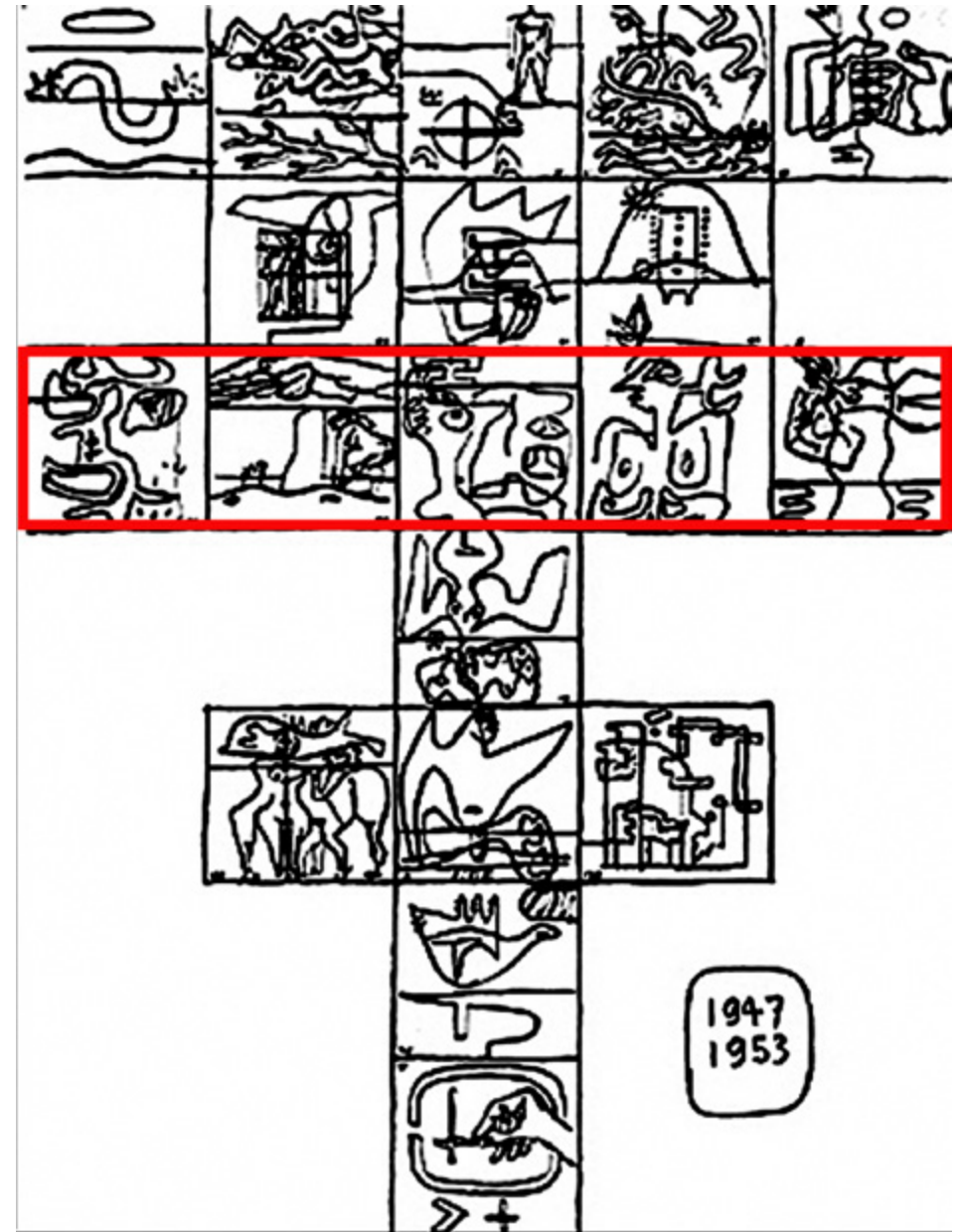
268 Ibid., pp. 51-52

Il est bon de le mettre en valeur : la prise de possession de l'espace façonne une harmonie indiscutable, soude l'entreprise humaine au site, aboutit à un événement plastique architectural et urbanistique de haute portée émotive.²⁶⁹

Por lo tanto, el esquema gráfico que consolida iconográficamente este aporte de la arquitectura moderna en la imagen del Poema, representa en toda su magnitud, la danza de las estaciones, el movimiento del sol; un juego, una danza, el sol y la tierra, los cambios continuos de iluminación que se convierten en causa de las variadas características en las 24 horas del día los 365 días del año. Es la música, el ritmo, el número, la composición. La relación de llenos y vacíos, de silencios intermedios, equilibrio de contrarios contraste; es la sinfonía arquitectónica que se instala en *La Maison fille du Soleil*.

269 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 11.

5.3 TERCERA FILA: El trabajo con el mundo sensible y las emociones





236.



237.



238.

236. Primera imagen -tercera fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

237. Primera imagen -tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

238. Maqueta definitiva para la litografía C1-Chair de *Le Poème de l'angle droit*, p. 77.

5.3.1 C1-Primera imagen: Manifestación de la fuerza (lo animal)

5.3.1.1. Maqueta de la litografía definitiva 1953²⁷⁰

Sobre un fondo negro y una franja naranja sobresale una cabeza compuesta por una configuración compleja de formas a modo de retazos (fig. 238). Cada una está diferenciada por un color, que a modo de rompecabezas (puzle), conforma lo que a distancia podría entresverse como la cabeza de un toro. En la parte superior, dos cuernos laterales sobresalen, resaltados en color blanco. Sobre la frente repite, desde los dibujos preparatorios, el cuerno frontal con forma de una pipa, generando una fuerza en dirección vertical. El cuerno está compuesto por dos colores divididos por una línea horizontal, rojo en la parte superior y azul en la inferior.

El trasfondo de la figura es representado con pinceladas grises claras, casi blancas, sobre un fondo negro, lo cual resalta una textura de superficie peluda sobre la piel del posible animal. Sobre esta superficie, la cabeza y las facciones se conforman a partir de un ensamblaje de piezas de diferentes colores. Por el giro de la cabeza, presentado desde el primer dibujo preparatorio, sólo es posible observar un ojo, con una forma circular, entre fondos azules y con brillos y detalles en blanco. El ojo está ubicado sobre una superficie circular, en un tono blanco marfil, la cual conforma el pómulo del animal. Sobre la superficie del pómulo dibuja lo que podría ser la oreja, como un elemento ovalado que abarca desde la parte baja del pómulo, hasta sobrepasarlo en la parte superior. La línea que define el perfil es representada a partir de una figura curvada en un tono verde intenso, la cual enlaza la frente, la nariz y el mentón. Entre la sinuosidad y concavidad que se forma entre la nariz y el mentón, Le Corbusier inserta una protuberante boca, la que plantea desde un principio, en la cabeza del primer dibujo preparatorio (fig. 236); sin embargo, los labios de la boca ahora, están resaltados en un tono de rojo intenso y la boca entreabierta permite entrever un objeto rectangular blanco en la parte inferior, como alusión a la dentadura. El interior de la boca está resaltado en el mismo tono de azul que

²⁷⁰ Maqueta definitiva para la litografía C1-Chair del *Le Poème de l'angle droit*, p. 77. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Circulo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

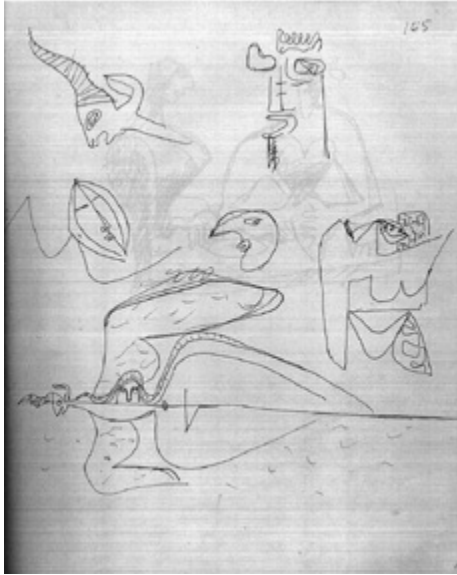
la parte inferior del cuerno.

La descripción de ésta imagen definitiva, permite realizar dos lecturas dentro del proceso de precisar la imagen. La primera, tienen que ver con el paso de los dibujos preparatorios a la imagen final y la relación con el primer texto preparatorio. La segunda, está determinada por la identificación de pinturas y dibujos pertenecientes a la obra pictórica. En este grupo realiza varios estudios sobre la misma imagen que compone litografía final.

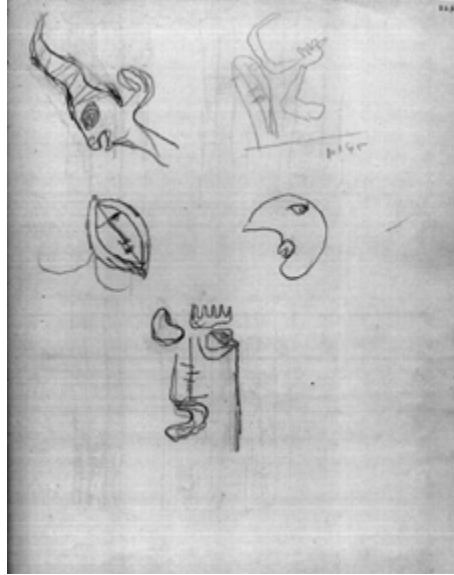
Armé des dispositifs animé
des dispositions pour déceler
saisir défoncer lécher tous
sensé éveillés voici la chasse.
Armé jusqu'aux dents
mufle et naseaux œil et
corne poil hérissé
s'en van-t-en guerre
Belzébuth.
Qui est donc en définitive
Belzébuth ?

.....
Les éléments d'une vision se
rassemblent. La clef est une souche de bois mort et un galet
ramassés tous les deux dans un
chemin creux des Pyrénées. Des
bœufs de labour passaient
tout le jour devant ma fenêtre.
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
se fixe le souvenir de « Pinceau »
le dénommé tel, mon chien.
Il était devenu méchant
sans le savoir et je dus le
tuer.²⁷¹

²⁷¹ Texto de *Chair C1* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 71-76



239.



240.



241.



242.

239. Carnet *Nivola I*, p. 165 (FLC W1-8 165).

240. Carnet *Nivola I*, p. 227 (FLC W1-8 227).

241. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 705)

420 242. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 700)

5.3.1.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Primera relación de imágenes

Entre 1951 y 1952, en su carnet *Nivola* ²⁷² y en el de *Indes F24* de 1952, ²⁷³ Le Corbusier estudia conjuntamente un grupo de figuras y cabezas (figs. 239-242), cada una con características diferentes. Dentro de éste grupo aparece la imagen de la misma máscara que presenta en los dos primeros dibujos preparatorios del Poema (fig. 236-237). En la página 165 del carnet *Nivola I* (fig. 239), ²⁷⁴ la máscara es acompañada por cinco figuras más, las cuales harán parte del Poema pero en otras casillas del iconostasio. En la página 227 del mismo carnet (fig. 240), ²⁷⁵ vuelve a aparecer acompañada de otras cuatro cabezas, pertenecientes a las mismas figuras de la página 165. En estos dos dibujos, la máscara presenta ciertas particularidades que después son modificadas en el Poema: en la primera, la forma de la cara es casi rectangular, alargada hacia abajo; en ella no hay una diferenciación entre el límite de la cara y el inicio diferenciado del cuello.

Aunque el cuerno frontal y el ojo lateral son comunes a todos los dibujos y pinturas, en el caso de los dibujos del carnet *Nivola I*, presenta una variante en el elemento ubicado en la parte superior de la cabeza. En los dos dibujos preparatorios del Poema y en la litografía definitiva (fig. 236, 237, 238), éste elemento aparece como la representación de dos cachos laterales. En los dibujos del carnet *Nivola I*, parecen más como una corona en forma de peine, con las puntas hacia arriba.

En el carnet *Indes F24* de 1952, continúa con el estudio de estas cabezas (fig. 241-242). ²⁷⁶ En la figura 700 del carnet (fig. 242), presenta la máscara, en dos versiones sobre la misma página, acompañadas de los estudios de las otras figuras. En este dibujo repite la imagen del carnet *Nivola I*, con la fisono-

272 Carnet *Nivola I*, 1951-52. (FLC W1-8).

273 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952», en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 699-764.

274 Carnet *Nivola I*, p.165, 1951-52. (FLC W1-8-165).

275 Carnet *Nivola I*, p.227, 1951-52. (FLC W1-8-227).

276 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952», en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 700-705.

mía de cara alargada; sin embargo en el dibujo de la parte superior de la hoja, la repite pero brutalizada, a partir de características más monstruosas ya que la cabeza se expande hacia los lados, redondeándose y asimilándose a la proporción de la de un toro o búfalo. Esta figura genera el primer vínculo entre la proporción y la fisonomía de los dos dibujos preparatorios y la imagen taurina de la litografía final.

Alrededor del conjunto de cabezas que conforman esta página del carnet *Indes F24*, escribe una serie de anotaciones, en las que hace referencia a un continuo interés en la búsqueda de figuras basadas en formas de animales, que representen el concepto de fuerza y carácter, y que sean portantes de la capacidad de desencadenar fenómenos poéticos. ²⁷⁷ Así como en las casillas de las dos filas anteriores (*Milieu y Esprit*), insiste en la agrupación de imágenes y signos portantes de significados referentes a su arquitectura y urbanismo, en esta tercera fila, también inicia un camino en la búsqueda de signos y símbolos representantes de significados poéticos, como complemento a los signos propios de su arquitectura. Esta afirmación adquiere sentido, en la medida en que se avance en la lectura y comprensión de las imágenes que elige, para varias de las siguientes casillas que conforman el iconostasio.

Segunda relación de imágenes

La primera y más cercana imagen relacionada con la litografía final del Poema, tiene que ver con una de las cuatro figuras que componen el segundo mural del Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire* de París (fig. 243), realizado en 1948; ²⁷⁸ el mismo año en que empieza a trabajar en el Poema. La relación se establece con la primera figura del lado izquierdo del mural. Los elementos compositivos de esta imagen son casi los mismos de la del Poema; sin embargo, la diferencia radica en las formas que consolidan el ensamblaje de la cabeza. Las partes están presentadas de forma más independiente, como si se tratase de un paso previo al ensamblaje final.

Dos colores conforman el fondo de la imagen: una franja es de color rojo

277 « 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 déclenchant ainsi 1 phénomène poétique. » Ver LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952», en *Ibid*, fig. 700.

278 Le Corbusier realiza este segundo mural en 1948 después que los Nazis destruyeran el primero, durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre el primer mural ver: LE CORBUSIER et JEAN-NERET, Pierre, *Œuvre complète 1929-1934*, Vol. 2, 1947, (Quatrième édition), op. cit., pp. 75-87. Sobre el mural de 1948 ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952*, vol. 5, 1955 (Deuxième édition augmentée), op. cit., pp. 238-239.



243.



244.

243. 1948, Mural Pabellón Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

244. 1955, Litografía C1-Chair, *Le Poème de l'angle droit*, p. 77

y otra, naranja. Las franjas están ubicadas verticalmente con relación a la imagen. En esta imagen los cachos superiores están delineados en negro, sobre unas pequeñas manchas blancas. Los cachos parecen suspendidos sobre la cabeza, como si aún no hubiesen sido posados sobre ella. El cuerno frontal, tiene los mismos colores que la litografía del Poema: azul y rojo, aunque la tonalidad de los del mural son colores más vivos. El cuerno también, se encuentra suspendido sobre la misma línea de la frente, como si aún no hubiese sido ensamblado; aparece como un elemento suelto al igual que los cachos.

La figura verde que delimita y define el perfil de la cabeza en la imagen del Poema, en el caso del mural, está dividida en dos partes independientes; una superior, la cual conforma el área de la nariz y la otra inferior, la cual conforma el área que circunda los labios y el mentón. Con esta separación de formas hace parecer como si en el Poema, estas dos figuras verdes se hubiesen fusionado como una célula, para convertirse en una sola. Así mismo la figura verde superior, ubicada a nivel de la nariz, en el mural es circundada por un área blanca que la liga visualmente con la ubicación del ojo.

El ojo en el caso del mural, presenta un trasfondo circundante mayor, en color negro. El brillo del ojo está definido, al igual que en la litografía del Poema, a través de unas formas triangulares blancas y delineadas en negro. La diferencia entre las características de un ojo y el otro radica en la expresión de tres pinceladas rojas, que aluden a lo que serían las pestañas, dibujadas sobre el fondo negro que lo rodea, y un brillo en tonos azules y blancos, sobre el área entre el ojo y la nariz. La zona del cuello, es completamente negra, sin resaltar ningún tipo de textura que aluda a la piel peluda de un animal.

Un paso intermedio entre esta imagen del mural y la litografía del Poema se encuentra en una serie de cuatro dibujos a color en torno al mismo tema, que Le Corbusier realiza en su *Carnet G29 Cap-Martin* de 1953 (figs. 245-248).²⁷⁹ Si en el mural, los elementos que conforman la cabeza parecían estar sueltos, como un paso previo al ensamblaje, en éstos cuatro del carnet, son donde más compacta aparece la imagen.

Las cuatro imágenes contienen la misma organización y composición. El fondo es determinado a partir de dos franjas verticales en dos colores. El perfil de la frente de la cabeza conforma la línea vertical y en algunos casos, un poco diagonal, la cual divide las dos franjas de color. La cabeza se encuentra ubicada siempre, sobre el área derecha, y el perfil, sobresale dentro del área opuesta. Las dos franjas presentan colores opuestos; en la del lado derecho de los cua-

279 LE CORBUSIER, « *Carnet G29 Aix-Cap-Martin 1953* », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 970-1007.

tro dibujos, utiliza colores cálidos, entre la gama de los amarillos y los naranjas, mientras que en la opuesta, presenta colores fríos, entre azules y blancos.

Otra generalidad dentro de los cuatro dibujos se encuentra en las características de la cabeza. En las cuatro, la frente, los cachos superiores y el área lateral de la cara, desde los cachos hasta la parte baja de la mejilla, está constituida como un solo fondo unificado en color negro, a diferencia de la individualidad de partes que se lee en la del mural del Pabellón Suizo. El enorme ojo se encuentra ubicado siempre en el mismo lugar, con un fondo blanco. Este relaja la profundidad y las características físicas del ojo, como la pupila, las pestañas y su brillo al delinear los detalles en negro, en contraste con el fondo blanco.

Así mismo, en las cuatro imágenes repite el cuerno frontal, con la forma de pipa hacia arriba. Los cuatro cuernos están realzados en su totalidad, en el mismo color rojo. El mismo tono de rojo lo utiliza en el interior de la boca de las cuatro cabezas, a diferencia de las imágenes del Poema y el Mural. Los labios son delineados en negro, ya que el rojo pasa al interior de la boca entreabierta, como alusión a la lengua. La verdadera diferencia entre los cuatro dibujos, se encuentra en las formas que delinear y que conforman el perfil. Ensambla el cuerno, la nariz y la boca con la cabeza, y en los cuatro casos, ésta figura adquiere un color distinto; en la primera, aparece violeta, la segunda rosa, la tercera azul oscuro y la última en azul más claro.

En cada cabeza, el cuello adquiere características particulares, las cuales dependen del tono de fondo de cada imagen y de la expresión de la textura que busca representar. Con estos cuatro dibujos queda claro que, en la medida en que se toma distancia, la figura inscrita dentro de esa especie de cabeza de bestia o máscara, empieza cada vez más a definir su forma y lógica. En éstos dibujos es posible reconocer la evolución de la cabeza de animal, como una mezcla entre un toro y una máscara, pero con características particulares, como la protuberancia de la frente, que hace alusión a un tercer cuerno frontal. Esta característica es lo que hace que en definitiva, la figura no sea ni lo uno, ni lo otro.

De dónde provienen las formas

En la medida en que se estudia la obra pictórica de Le Corbusier y sus procesos, es posible identificar que la composición de esta cabeza, está definida a partir de piezas sueltas provenientes de otros estudios independientes, que a primera instancia no son identificables fácilmente, en la imagen del Poema en el mural del Pabellón Suizo, ni en los dibujos de los carnets. Sin embargo, en el área de la nariz, en todos los casos resalta, la figura más sobresaliente de **423**



245.



246.



247.



248.

245. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1003)

246. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1004)

247. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1005)

424 248. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1006)

la cara, la cual define el perfil.

Esta figura proviene de unos estudios de formas en sus pinturas y dibujos, a los que denomina *Racine et galet* (fig. 249-251).²⁸⁰ Sobre este tema realiza variaciones, en las que en algunos casos, une los objetos y en otros los presenta de forma independiente.²⁸¹ Algunos ejemplos de estos estudios los realiza en 1940. En ellos presenta primero, el guijarro y la raíz como formas independientes (fig. 249); segundo, las dos figuras como una metamorfosis (fig. 250),²⁸² ensambladas en una sola masa; y el tercero (fig.251), que es el más importante, presenta las figuras ensambladas bajo el nombre de *Taureau*.²⁸³ En esta genera una versión previa a la del mural, a los dibujos del carnet y a la litografía del *Poema*. Por lo tanto, al contraponer esta acuarela con las otras imágenes analizadas, es posible probar que desde un principio la manipulación de la imagen ha llevado consigo, la concepción, la intención de la representación

280 Ver: MOUCHET, Eric, “Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o *la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier*”, 2006, op. cit., p. 77.

281 Algunos ejemplos de estos estudios son realizados por Le Corbusier en 1940. Ver: *Ibidem*.

282 Erich Mouchet utiliza estas tres imágenes como ejemplos para la argumentación de la conclusión de su artículo “*Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier*” en el que dice: “En los últimos veinticinco años han surgido numerosas interpretaciones del *Poème* que recurren a la alquimia para explicar el carácter bipolar de la mayoría de sus temas así como de sus ilustraciones a color. A menudo se ha utilizado una amplia y ecléctica variedad de temas e ilustraciones para justificar una inspiración puramente esotérica de la obra. La abundancia de analogías entre los símbolos alquímicos y ciertos detalles arduamente trabajados en los colajes de Le Corbusier es tan grande y los acercamientos efectuados tan manifiestamente probatorios, que parecen dar fe del hecho de que Le Corbusier introdujo deliberadamente una dimensión mística en su libro. Sin embargo, esta tentación esotérica no puede ser considerada la motivación principal de la creación del libro sino más bien con pertinencia, un acercamiento positivista a la obra de Le Corbusier en general y a *Le Poème de l'Angle Droit* en particular, confirma igualmente que otros parámetros –entre los que se encuentran el hecho de que el autor haya elegido realizarlos a partir de colajes- han concurrido en la realización de estas litografías. Su creación y su introducción en la obra son el resultado de una recopilación de imágenes que Le Corbusier ha elaborado a lo largo de los años y que es el fruto inconsciente de muy numerosas necesidades visuales y de su vida familiar. Esta última debe verosimilmente más a la tradición calvinista local que a una cultura mística real que sólo explicarían sus lecturas de juventud y una corriente de pensamiento poderosa en 1900 pero poco importante cincuenta años más tarde. Una parte importante de esta creación se debe pues, si no al azar, si cierto oportunismo gráfico y a la infinita curiosidad de Le Corbusier que le permiten enriquecer su bestiario de forma fortuita, como él mismo nos explica en la página 76 de *Poème*, cuando describe la génesis del *Toro*: ‘A fuerza de ser dibujado y redibujado / el buey – de guijarro y de raíz / se hizo toro’. Esta descripción atestigua que si el tema final pertenece a un sincretismo típicamente corbusierano, su concepción pictórica es el fruto de una elaboración mental que tiene una fuerte dimensión aleatoria que casi la emparenta con el modo de realización de cadáveres exquisitos.” Ver: *Ibid.*, pp. 74-78.

283 Realizado en Ozon en 1940, titulado *Taureau*.

de la fuerza y el sentido animal en la figura universal del toro.²⁸⁴

284 Juan Calatrava, en su artículo titulado “*Le Corbusier y Le Poème de l’Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética*”, dice: “La sección C, *chair, la carne*, vuelve a llenar las cinco casillas posibles. Su eje temático, en consonancia con el descenso que se produce del espíritu a la carne, es la debilidad e imperfección del hombre, lo efímero del triunfo del espíritu, que debe ser continuamente renovado al precio de grandes esfuerzos que implican, en el punto extremo, *sacrificio*. Pero estas carencias son también parte de la grandeza de la creación humana y terminan finalmente por confirmar el triunfo de la creatividad, una victoria ahora reforzada porque implica a la parte emocional de la misma.”

“Todo alude, en esta parte del *Poème*, a la batalla que el hombre libra consigo mismo por su propia naturaleza *demediada* e incompleta. C.1 nos recuerda, bajo la metáfora de la caza, la omnipresencia de un Mal siempre acechante cuya naturaleza es difícil definir (‘¿Quién es, en definitiva, Belsebu?’), pero también incluye un nuevo canto al poder de la visión creadora del artista, capaz de producir la metamorfosis que lleva desde los objetos muertos dibujados en la p.76 (un trozo de madera muerta y un guijarro recogidos en un camino de los Pirineos: verdaderos *objets à réaction poétique*) a la imagen llena de fuerza de lo que primero es un pacífico buey y sólo después a un toro. Y es esa imagen de fuerza lo que despierta, ‘después de ocho años’, un recuerdo que es a un tiempo personal y universal: la mezcla del amor y la muerte en el sacrificio obligado de *Pinceau*, el fiel perro *schnauser* que Le Corbusier se vio obligado a sacrificar y cuyo recuerdo plasmó no sólo en esta cita del *Poème* sino en una relación mucho más íntima y material con un libro, encuadernado con su pies un espléndido ejemplar decimonónico del *Quijote*, uno de sus libros-guía.” Ver: CALATRAVA, Juan, “*Le Corbusier y Le Poème de l’Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética*”, 2006, op. cit., pp. 35-36.



249.



250.



251.

249. 1940, *Racine et galet*.

250. 1940, *Métamorphose de Racine et galet*.

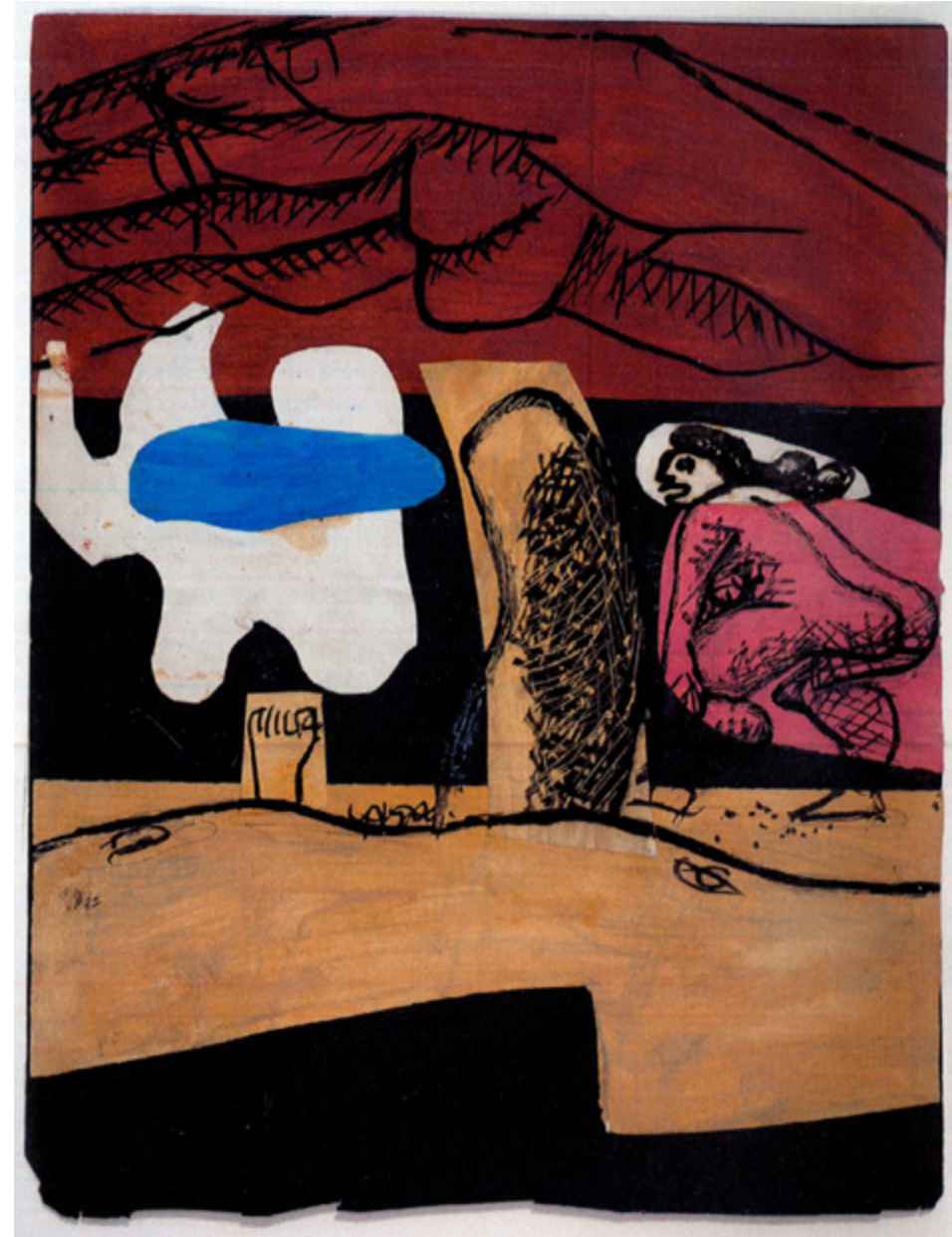
251. 1940, *Taureau*



252.



253.



254.

252. Segunda imagen - tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

253. Segunda imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

254. Maqueta definitiva para la litografía C2- Chair de *Le Poème de l'angle droit*, p. 85

5.3.2 C2-Segunda imagen: Manifestación de lo sexual

5.3.2.1 Maqueta para la litografía definitiva²⁸⁵ 1953

Un hombre recostado boca arriba, en posición horizontal, dibuja su propio cuerpo desnudo desde su ángulo de visión (fig. 254). El primer plano lo define la línea curvada de su pecho. En segundo plano, su miembro erecto introduce una connotación sexual. Y, el tercer plano, sobre el área derecha, la figura de una robusta y voluptuosa mujer desnuda, vista de escorzo en un ángulo aproximado de 45°, inclina su cuerpo hacia delante, direccionado hacia el centro de la escena. La mujer, por su escala con relación al miembro masculino, se encuentra en el trasfondo de la escena, cercana a la línea final de horizonte. Sobre el costado opuesto a la mujer, es decir el izquierdo, sobresale una mancha blanca suspendida, con un punto ovalado superpuesto en color azul. Bajo la mancha y a lo lejos, es posible reconocer el pie izquierdo del hombre. Para terminar, una mano derecha suspendida y vista de perfil, con su palma hacia abajo, está ubicada sobre el área superior de la imagen, en primer plano, abarcando en términos de escala, la totalidad de la escena inferior.

La litografía está compuesta por tres franjas en sentido horizontal, en las que cada una de ellas, resalta el área de cada elemento. La primera franja inferior, demarca el primer plano de la imagen y está delimitada por la línea de horizonte, que corresponde al área del cuerpo del hombre acostado. El área está definida a partir del color de su piel. La segunda franja, determina el centro, en un tono negro, como si se tratase del vacío o de un plano posterior. Esta zona corresponde a los elementos representativos de la verticalidad, en contraposición a la horizontalidad de la franja inferior. En esta segunda franja se encuentran la figura de la mujer apoyada sobre sus dos piernas, el miembro erecto de hombre recostado y sobre el área izquierda, una mancha blanca con un punto azul sobre el fondo negro. La tercera franja, la de la parte superior, está definida en un tono marrón. Esta corresponde a una mano, vista de perfil en primer plano, la cual cubre o protege la escena inferior.

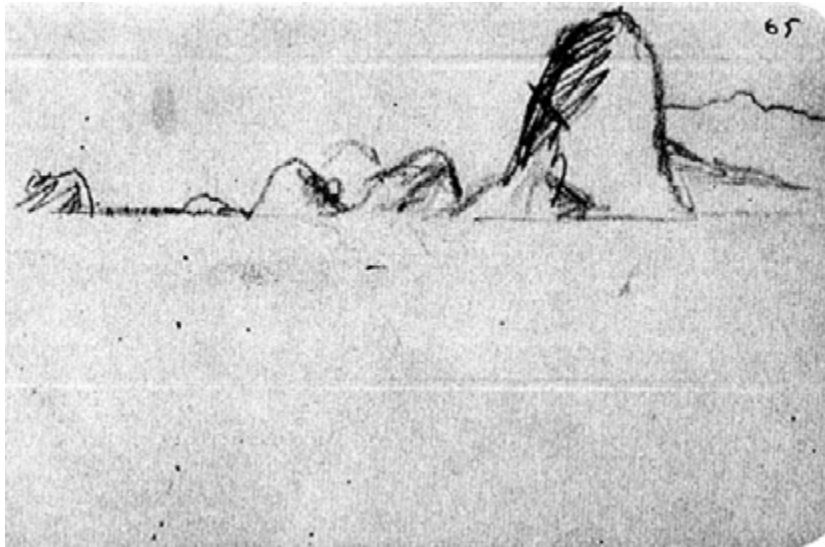
²⁸⁵ Maqueta definitiva para la litografía C2-Chair del *Le Poème de l'angle droit*, p. 85. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

La connotación vertical de esta imagen, se hace evidente y se impone, en la medida que el elemento central, es decir el miembro erecto, representa el sentido de la acción. Esta verticalidad se equilibra con dos elementos horizontales que enmarcan la fuerza de la acción: uno, es la línea del pecho del hombre recostado y el segundo, la mano en primer plano ubicada en la parte superior de la imagen.

Cuatro elementos consolidan esta litografía final, los cuales, a la hora de reconstruir la genealogía de esta imagen, es posible reconocerlos en su obra pictórica, en varios dibujos de sus *carnets* de viaje y en fotografías publicadas en algunos de sus libros. Sin embargo, la totalidad de la composición de la imagen definitiva para el Poema o de los dos primeros dibujos preparatorios, no es posible encontrarla como una composición total. Cada uno de los elementos, han sido trabajados y estudiados repetidamente en contextos variados, hasta llegar a desarrollar una serie de dibujos, que se encuentran en su *Carnet G29 Cap-Martin 1953*, ²⁸⁶ los cuales son los que le dan sentido a la imagen iconográfica del Poema.

La femme toujours quelque part
aux carrefours nos vaut
que l'amour est jeu du destin
des nombres et du hasard
à la croisée aussi accidentelle
qu'inexorable 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 qu'il tient d'ineffable
à bout de bras. Inerte !
Il 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.

²⁸⁶ LE CORBUSIER, « Carnet G29 Aix-Cap-Martin 1953 », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 982, 984-988, 991, 993, 994, 997, 999, 1007.



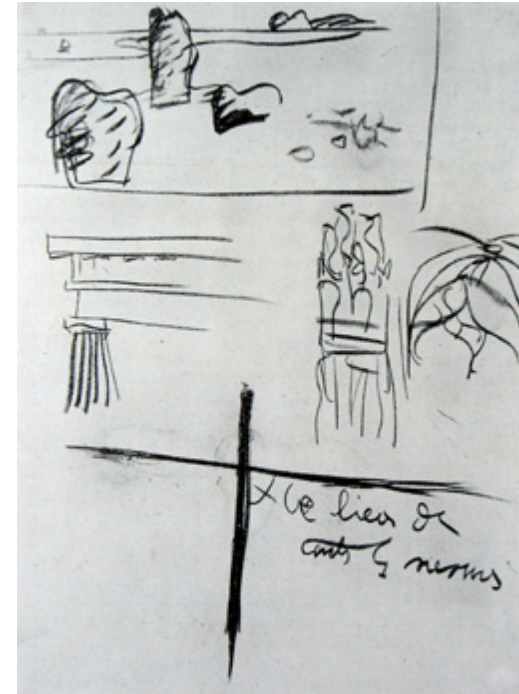
255.



256.



257.



258.

255. 1928, *Carnet C11 Monte Carlo – Madrid* (f. 711)

256. 1935, *Fotografía publicada en La Ville Radieuse*, p. 155

257. 1929, *Carnet B4 Sur América* (f. 279)

258. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, p. 77

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.²⁸⁷

5.3.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

1. Primera aproximación al elemento vertical

En un dibujo realizado durante una caminata sobre una playa en Bretaña, el cual publica en su libro *Précisions* (1930) (fig. 258),²⁸⁸ dibuja una roca gigante en posición vertical, la cual sobresale en primer plano, en contraposición a la horizontalidad del mar en el plano posterior. Le Corbusier relaciona la roca con la forma de un menhir y enfatiza su condición de verticalidad, al contraponerla a la línea del horizonte del mar.

Al lado de la imagen escribe:

Je voudrais vous conduire à ressentir une chose sublime, par laquelle l'homme, aux tours des apogées, a manifesté sa maîtrise; je l'appelle « le lieu de toutes les mesures ». Voici :

Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi (59). J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation,

287 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 79-84

288 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 76-77.

fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse.²⁸⁹

En la página 155 de la *Ville Radieuse* (1935), en el capítulo titulado « *Décisions* », publica una fotografía de un paisaje (fig. 256), con fecha de Noviembre de 1931,²⁹⁰ en el que sobre un terreno de hierba horizontal, resalta una serie de elementos verticales, a modo de menhires o ruinas; algunos son de poca altura y dos con una altura mayor, ubicados en el centro de la imagen. Estos elementos, con su posición vertical, equilibran la horizontalidad del paisaje y consolidan un diálogo.²⁹¹ La fotografía alude a la misma idea del dibujo de *Précisions* (1930), sin embargo las ideas del texto que la acompañan varían.

La leçon de l'histoire, c'est un ordre de marche.

Architecture et Urbanisme !

Equiper l'époque machiniste !

Libérer les hommes par l'effet des conquêtes des techniques modernes.

Un tel sujet n'est plus strictement professionnel ; il envahit le terrain sociologique. Ma particularité dans cette affaire, sera de n'avoir jamais voulu quitter le

289 Ibid., pp. 62-63.

290 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 155.

291 Esta es una fotografía del cementerio de Stara Zagora, tomada por Le Corbusier durante su *Viaje de Oriente* en 1911. Ricardo Daza, en su tesis doctoral sobre el Viaje de Oriente de Le Corbusier, en el capítulo "De Turnovo a Stara Zagora", cita algunas palabras de Le Corbusier sobre esta imagen, en las que dice: "Así el cementerio une la ciudad con la llanura y le da una puerta de ensueño. Las piedras de izan como una maleza de cardos; pero hay muchos que son minúsculos. Es incoherente, sin orden, sin medida, sin designación, sin sentencia sin símbolo: un pedazo de roca alargado hincado en la tierra. Grandes plantas como muñecos contribuyen, sobre esta vasta meseta, a dar la impresión de un crecimiento vertical; sus flores son amarillo-limón, color único sobre el gris rico de las piedras toscas y los azules desecados de los cardos. Rebaños de corderos y bueyes solitarios pastan en la invasión de hierbas, en esta serena ciudad de los muertos." (LC, 1911)

Sobre estas palabras R. Daza comenta: "Estas frases recopilan en pocas palabras muchos de los intereses que se han ido revelando a lo largo de la aventura y que ahora parecen hilarse gracias al cementerio. Las tumbas nos son sino otra manifestación de la vertical, como los árboles, el mástil del alfarero o el minarete.

La llanura es el origen físico de la horizontal, bien sea la del Valle de las Rosas, la de la Valaquia, la de la Putszta, o incluso la del mismo caudal del Danubio. Y su encuentro crea ciudades, para los vivos, como lo fuera alguna vez la fortaleza de Smeredevo, o para los muertos, como este cementerio.

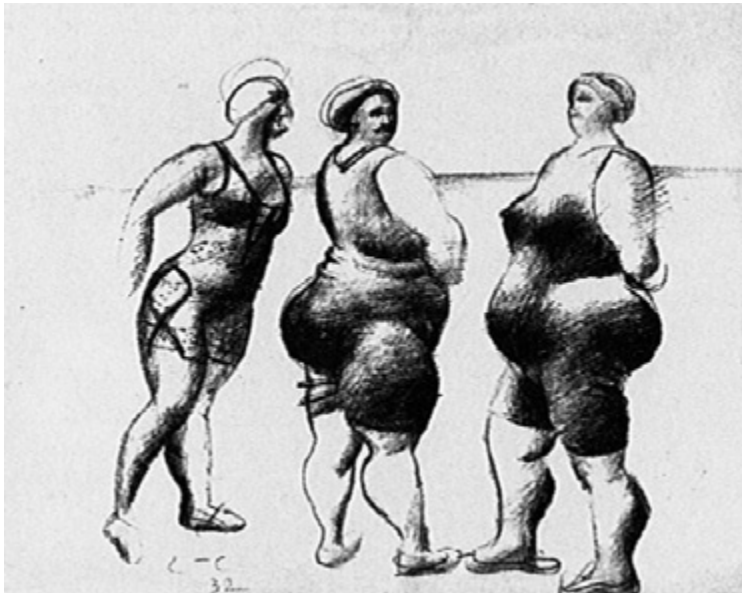
Ambos ejemplos se sitúan en torno a la imagen de la planicie poblada de elementos verticales, que a su vez se corresponderá con algunas de las propuestas urbanas de Le Corbusier, como por ejemplo, el Plan Voisin o la Ville Contemporaine. No en vano el propio maestro será quien publique la fotografía del cementerio de Stara Zagora en *La Ville Radieuse*." Ver: DAZA, Ricardo, *El viaje de Oriente: Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein 23 de mayo – 1 de noviembre 1911*, 2008, op. cit., p. 121.



259.



260.



261.



262.

259. *Deux femmes nues bras levés* (Jornod f. 434)

260. 1931, *Carnet B6* (f. 362)

261. 1932, *Opulence* (Jornod f. 550)

430 262. 1936-1948, *Carnet C12 Rio* (f. 770)

terrain biologique et psychologique : un homme devant moi.²⁹²

Son varios los dibujos que realiza sobre este tema, durante sus viajes. Identifica la relación de elementos verticales propios del paisaje, en contraposición o en equilibrio con la horizontalidad de la tierra o el agua. En el *Carnet B4 1929 Sur América* (fig. 257),²⁹³ se encuentra un dibujo de un paisaje con una gran roca que contrasta, con la horizontalidad de una superficie de agua. La roca, dibujada en primer plano, repite una vez más las formas verticales propias de la naturaleza, que encuentra en las imágenes descritas anteriormente, en otros paisajes. Pareciera que busca la repetición de esta constante en los diferentes paisajes que visita, ya que en otro carnet, titulado *C11 Monte Carlo, Madrid 1928-1936* (fig. 255),²⁹⁴ encuentra la misma constante; sin embargo, en este dibujo, la superficie horizontal es presentada en primer plano, como una gran superficie de agua y en segundo plano, dibuja las montañas o rocas que se ven a lo lejos. Dentro de este grupo dibuja vez más, una roca en forma de menhir. Con esto demuestra, la búsqueda de las constantes en esta relación de formas, al igual que el equilibrio de direcciones opuestas, en las que como dice en su texto de *Précisions* (1930), la una evidencia la otra, o la una es la razón de ser de la otra, encontrando en esta relación, uno de los significados del ángulo recto.

2. Lo Femenino

Después de analizar la primera aproximación al objeto vertical, aparece el segundo elemento: la mujer. El estudio de la figura femenina se encuentra recurridamente tanto en sus dibujos como pinturas de los años treinta y principios de los cuarenta. Sin embargo, las características físicas que Le Corbusier representa en la mujer que hace parte de esta imagen del Poema, son motivo de estudios realizados en series específicas.

Las características voluptuosas del cuerpo de la mujer, su postura y el ángulo de visión, son reconocibles en algunas imágenes de su obra pictórica, las cuales es posible catalogar en dos grupos, a partir de dos pinturas. El primer grupo corresponde a tres imágenes: la primera, es una pintura titulada *Deux*

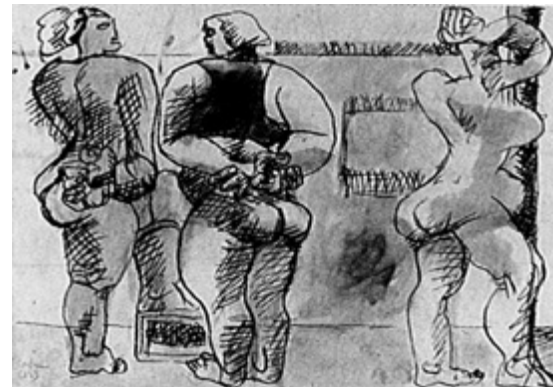
292 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 155

293 LE CORBUSIER, « Carnet B4 Amérique-Sud 1929 », en *Le Corbusier: Carnets Volumes 1 1914-1945*, 1981, op. cit., figs. 227-290.

294 LE CORBUSIER, « Carnet C11 Monte Carlo - Madrid 1928-1936 », en *Ibid*, figs. 675-715.



263.



264.

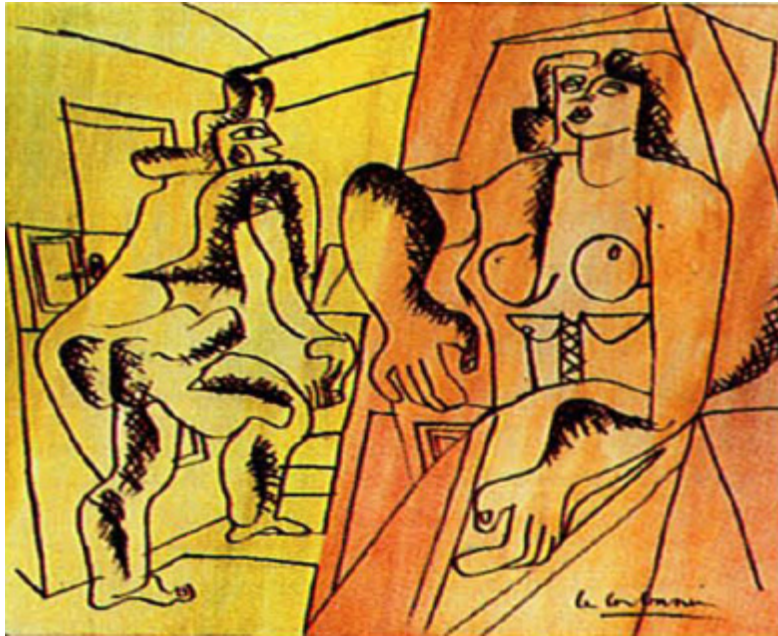


265.

263. 1933, *Trois femmes debout de dos* (FLC 1193)

264. 1933, *Trois femmes nues* (Ver: Jornod fig. 597)

265. 1944, *Trois femmes nues* (FLC 207)



266.



267.



268.

femmes de 1940 (fig. 270)²⁹⁵ y dos dibujos a color, sobre el mismo tema. Uno es realizado en tinta china y aguadas y titulado *Nue féminin passant la porte – Tem pyrénéenne* de 1940 (fig. 269)²⁹⁶ y el otro, realizado en acuarela y tinta china, sin fechar, titulado *Deux femmes* (fig. 266),²⁹⁷ al igual que la pintura.

En estas tres obras repite la misma composición: sobre el área izquierda de las imágenes, una protuberante mujer desnuda, vista en escorzo desde un ángulo lateral a 45°, avanza hacia el fondo para cruzar por el marco de una puerta abierta e iniciar su ascenso por una escalera, ubicada al otro lado de la habitación. Sobre el área derecha, otra mujer con un amplio faldón y un corsé bajo sus senos desnudos, mira hacia delante en sentido contrario a la anterior. Dos posiciones opuestas presenta entre los elementos: frente y escorzo, recta y curva. En una de las figuras, enfatiza los senos, como el atributo frontal femenino, y en otra el voluptuoso cuerpo desnudo, que se inclina hacia delante, enfatizando la carnosidad de sus piernas y su trasero. Una avanza y representa el movimiento; la otra, permanece en reposo y representa la quietud, ya que pareciera estar sentada en un sillón.²⁹⁸

Aunque en los dibujos, las figuras son más claras que en la pintura, los elementos compositivos son los mismos. Tanto en la pintura como en las aguadas, enfatiza la contraposición de opuestos tanto en la parte corpórea y representativa de los objetos, así como en la utilización del color. En la pintura (fig. 269) contrapone un color frío (el azul), contra el cálido (rojo). En la aguada de 1940 (fig. 270) contrapone colores complementarios y en la acuarela (fig. 266), el claro y el oscuro, a partir de la división del cuadro en un área de un tono amarillo intenso y la otra, naranja.

El segundo grupo de imágenes dentro de la catalogación, están relacionadas con una pintura titulada *Trois femmes nues* de 1944 (fig. 265).²⁹⁹ Esta pintura proviene de una acuarela titulada con el mismo nombre, *Trois femmes nues* realizada en 1933 (fig. 264).³⁰⁰ Las dos imágenes repiten la misma composición.

295 FLC 182

296 FLC 3313

297 Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 708, fig. 550.

298 En 1933 en un dibujo titulado *Las Visiteuse*, trabaja también este tema de la puerta y las dos posiciones opuestas en el cuerpo desnudo de la mujer; es decir, una de frente ubicada de un lado de la puerta, y la otra de espaldas, sobre el lado opuesto del marco de la puerta, en este caso del lado del espectador. Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p.605, fig. 435..

299 FLC 207

300 Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre*

266. *Deux femmes* (Ver: Jornod, fig. 550)

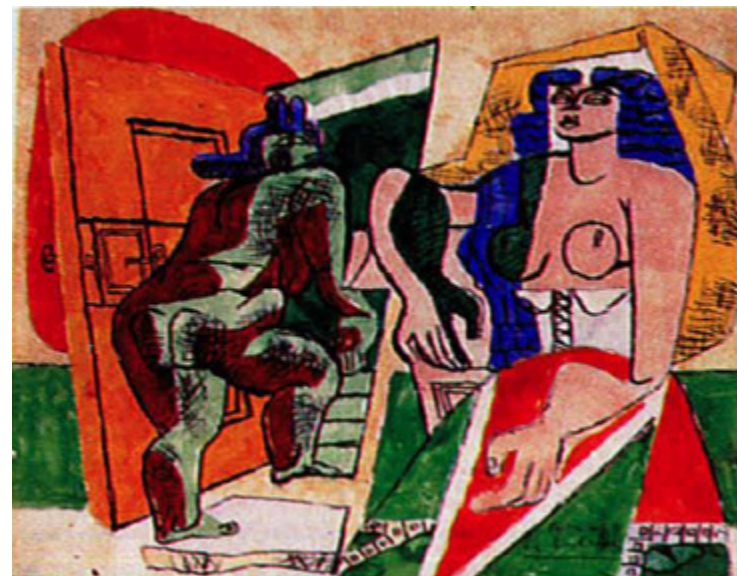
267. 1933, *La Visiteuse* (Ver: Jornod fig. 435)

432 268. 1932, *Carnet B8 Le Piqué* (fig. 483)

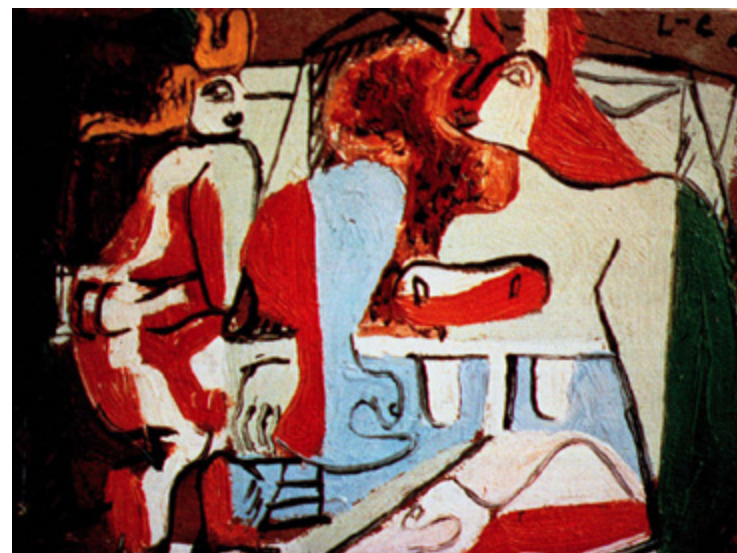
Tres mujeres desnudas en posición vertical, dan la espalda al espectador. Las tres constituyen la exploración del cuerpo femenino visto de espaldas y analizado desde distintos ángulos. Las dos mujeres ubicadas sobre el lado izquierdo de la imagen, discuten entre ellas y la tercera, sobre el lado derecho, les dirige su cuerpo en dirección opuesta. La carnosidad y opulencia de los tres cuerpos es expresada principalmente, en las piernas, nalgas y el ancho de su espalda.

La primera mujer del lado izquierdo, es vista de escorzo desde un ángulo de 45°. Su cuerpo es resaltado en la pintura, en un tono rojo intenso, el cual se contrapone contraponiéndose al azul y al blanco de la otra mujer con la que discute. El cuerpo de esta segunda mujer, está ubicado igualmente de espaldas, con un giro de 45°, pero en este caso, en sentido contrario. El área de discusión que conforman los dos cuerpos crea un ángulo aproximadamente de 90°. Las dos mujeres llevan sus manos a la espalda, entrecruzadas sobre su trasero, con lo cual enfatizan la carnosidad de sus atributos físicos. La mujer de rojo apoya su pierna izquierda sobre un escalón u objeto, conformando un ángulo de 90° con la posición de su pierna.³⁰¹ La tercera mujer, ubicada de perfil al espectador, presenta la sinuosidad de sus atributos físicos, no sólo desde el ángulo de espaldas; por su ubicación, también deja entrever sus atributos femeninos de su parte frontal, exponiéndolos sensualmente. En este caso, la mujer levanta sus brazos sobre su cabeza, como si posara para alguien que se encuentra frente a ella.

El estudio de la sinuosidad de las curvas femeninas vistas de escorzo en esta variedad de posiciones, es posible encontrarlo como complemento a estas dos imágenes: un dibujo de unas bañistas con traje de baño titulado *Deux femmes nues bras levés* (fig. 259),³⁰² otro titulado *Opulence* (fig. 261),³⁰³ realizado en 1932 y una aguada de 1933, titulada *Trois femmes debout de dos* (fig. 263).³⁰⁴ Este último presenta también, unas bañistas, pero en este caso desnudas, lo que indica un punto intermedio entre el dibujo de las bañistas de 1932, la aguada del 1933 y la pintura de 1944.



269.



270.

269. 1940, *Nue féminin passant la porte - Thème pyrénéenne* (FLC 3313)

270. 1940, *Deux femmes* (FLC 182)

peint, Tomme II, 2005, op. cit., p.772, fig. 597..

301 Esta puede ser la imagen previa a la serie de dibujos presentados anteriormente, en los que aparece la mujer subiendo la escalera.

302 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Tomme I*, 2005, op. cit., p.605, fig. 434.

303 Ibid., p.584, fig. 398. Collection particulière.

304 FLC 1193



271.



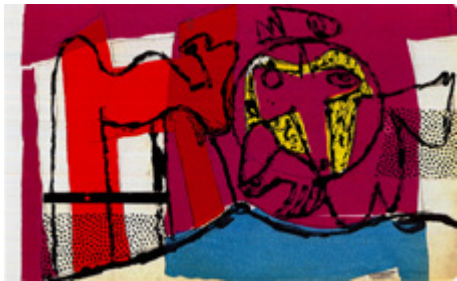
272.



273.



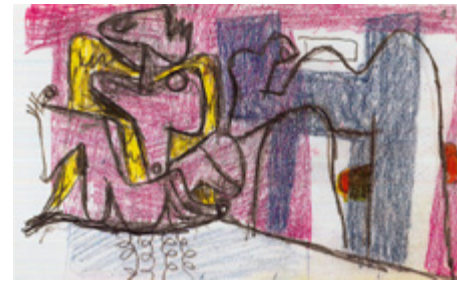
274.



275.



276.



277.



278.



279.



280.



281.



282.

271. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 982)

272. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 984)

273. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 985)

274. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 986)

275. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 987)

434 276. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 988)

277. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 991)

278. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 993)

279. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 994)

280. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 997)

281. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 999)

282. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 1007)

3. Lo Masculino

En su *carnet G29 de Cap Martin 1953*,³⁰⁵ realiza una serie de 12 dibujos en los que estudia el tema de un hombre recostado, el cual se dibuja a sí mismo desde su ángulo de visión (fig. 271-282). A diferencia de la imagen definitiva para el Poema, en los dibujos del *carnet G29* inicia la serie con un dibujo en posición pasiva, que muestra en primer plano, la silueta de su pecho y en segundo plano, sus piernas dobladas con la derecha apoyada sobre la rodilla izquierda (fig. 271).³⁰⁶ Los diez siguientes dibujos a color (excepto uno a lápiz), presentados en el orden de aparición del carnet,³⁰⁷ muestran el estudio de la misma figura del cuerpo del hombre, en la misma posición, aunque en algunos casos, reversa la pierna derecha y la apoya sobre la rodilla izquierda. En estas diez imágenes, el cuerpo del hombre es acompañado de una figura que alude a un pájaro visto frontalmente e inscrito en un círculo. Este siempre está ubicado sobre el área opuesta a las piernas del hombre, variando de posición, en cada uno de los dibujos. En algunos, las piernas aparecen sobre el área izquierda de la imagen y el pájaro sobre la derecha, o viceversa. A medida que la serie avanza, el círculo que delimita el pájaro desaparece y comienza a fundirse con el cuerpo del animal, hasta llegar al punto de desaparecer completamente.

Le Corbusier no realiza ninguna anotación sobre estos dibujos, ni escribe ningún texto acompañante; solo algunas referencias de color en una de las páginas contiguas; sin embargo, en el penúltimo dibujo de la serie (fig. 281), escribe sobre el pecho del hombre: « *je rêvais* », ³⁰⁸ lo que confirma el indicio que es él, quien se dibuja a sí mismo tendido.

El principal enlace de estos dibujos con la litografía del Poema se evidencia en el último dibujo de la serie, en el cual desaparece el pájaro y permanece el cuerpo del hombre independiente (fig. 282). En este presenta un cuerpo, que a diferencia de los anteriores, muestra por completo su desnudez, en una posición de relajación; en este caso, las piernas también se encuentran dobladas, pero entreabiertas. Mantiene la rodilla derecha doblada y la pierna izquierda, cae ligeramente hacia fuera y la apoya sobre la misma superficie en la que descansa su cuerpo.

A partir de esta anotación, produce dos pinturas en las que plasma el

305 LE CORBUSIER, « Carnet G29 Aix-Cap-Martin 1953 », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 982, 984-988, 991, 993, 994, 997, 999, 1007. «L'Esprit Nouveau»

306 Ibid., fig. 982.

307 Ibid., figs. 984-988, 991, 993, 994, 997, 999, 1007.

308 Ver: Ibid., fig. 999.



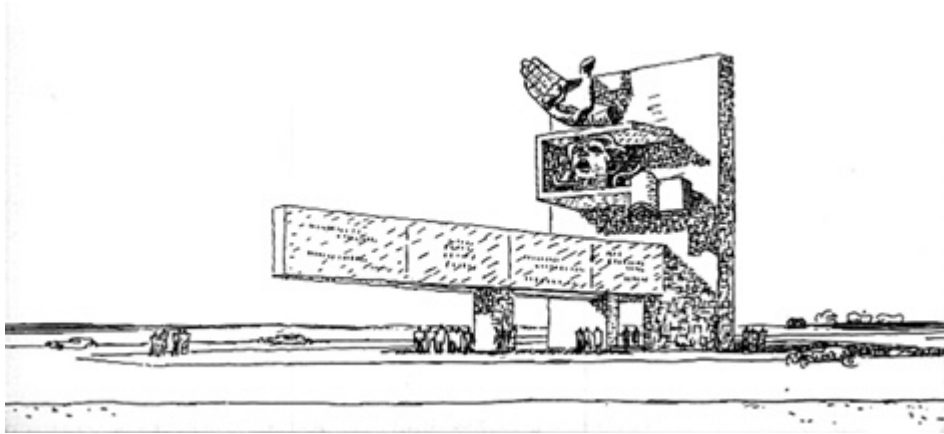
283.



284.

283. 1953, *Je rêvais* (1re version) (FLC 160)

284. 1954, *Je rêvais* (2e version) (FLC 229)



Monumento de Vaillant-Couturier (1937-1938)

mismo tema y las titula con esta misma frase: *Je rêvais (1^{re} version)* de 1953 (fig. 263)³⁰⁹ y *Je rêvais (2^e version)* de 1954 (fig. 264).³¹⁰

4. La Mano

Dentro de los elementos que conforman la imagen, la mano es el más complejo de precisar en cuanto a su razón de ser en esta imagen. El estudio de las manos, acompaña gran parte de su vida desde sus pinturas de finales de los años veinte, cuando empieza a introducir la figura humana alrededor de 1927-28 e inicia el cambio en el trabajo con los *objetos tipo* de sus pinturas puristas y pasa a trabajar con lo que denomina *objetos a reacción poética*. La mano aparece en dibujos, litografías, fotografías intencionadas, en monumentos como el de *Vaillant-Couturier* (1937-38),³¹¹ o el de la *Mano Abierta* de Chandigarh en la India,³¹² de la cual se hablará más adelante.

Sin embargo cada una de esas manos nombradas contiene connotaciones distintas, por lo cual no es posible definir dentro de imágenes precisas, el reconocimiento sobre la que elige para esta litografía del Poema. La reflexión en torno a esta imagen se centra más en el valor sobre el constante interés de Le Corbusier por el significado de la mano y la incesante recurrencia a este elemento como representación de distintos significados y acciones, a lo largo de su obra. Lo que sí es claro es que en esta imagen la mano tienen su palma hacia abajo, como si cobijase la acción; no es una mano abierta para recibir.

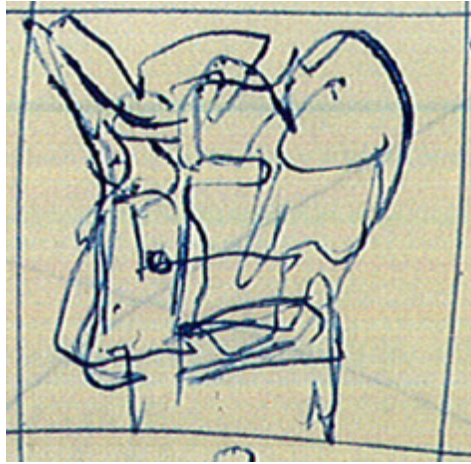
¿Cuál es la intención al combinar estos elementos en la construcción de esta imagen? La imagen establece una connotación puramente sexual en torno a las emociones físicas, en la que resalta la masculinidad, al igual que en la imagen de la casilla anterior *Chair-C1*, pero que en este caso, una masculinidad que se ve afectada por la presencia de la figura femenina. Por esta razón, si se acude al primer texto referente para esta casilla en la tabla de texto de 1948, realizada en el *carnet Nivola I* (FLC W1-8 185), parte de estas ideas se inician en su desarrollo con un sentido claro, que tal vez en el primer dibujo preparatorio no lo define del todo, pero que en la litografía final adquiere todo el sentido.

309 FLC 160.

310 FLC 229

311 Diseño del monumento a la memoria de Vaillant-Couturier es realizado entre 1937 y 1938. Ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-1946*, 1947, op. cit., pp. 10-11.

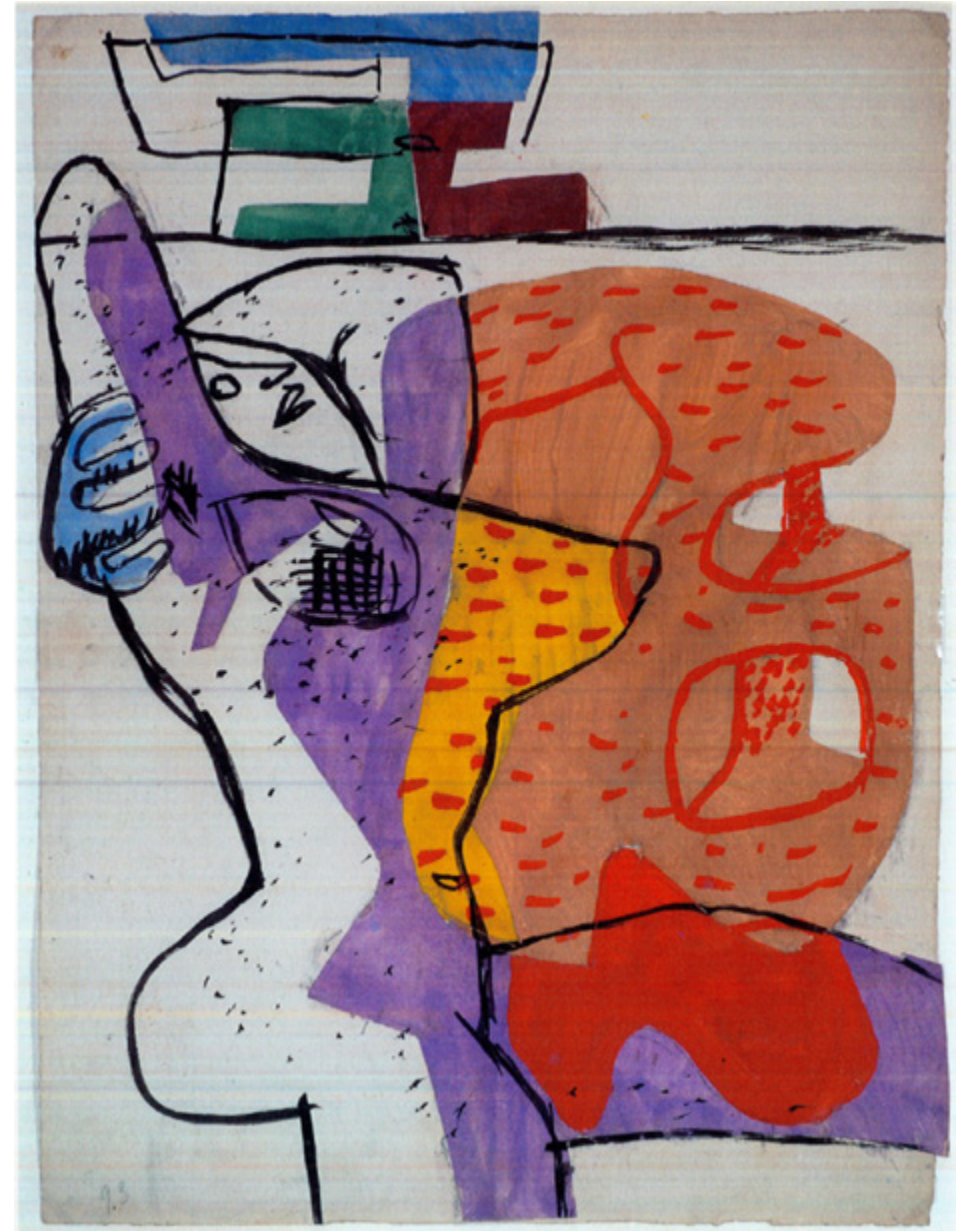
312 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952, 1953*, op. cit., pp. 158-161.



285.



286.



287.

285. Tercera imagen - tercera fila, *Carnet Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

286. Tercera imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

287. Maqueta definitiva para la litografía C3- Chair de *Le Poème de l'angle droit*, p. 93

5.3.3 C3-Tercera imagen: Manifestación de las formas de la razón como abstracción de las formas de la naturaleza

5.3.3.1 Maqueta de la litografía definitiva, 1953³¹³

Tres elementos conforman la imagen definitiva de esta casilla del Poema (fig. 287). Bajo una línea de horizonte, una voluptuosa mujer desnuda en primer plano, con sus brazos levantados y entrecruzados bajo su nuca, apoya su cabeza plácidamente en ellos. Sobre el fondo de su costado derecho, su cuerpo se reclina sobre un objeto rocoso, conformado por un insinuado juego de concavidades que se fusionan análogamente, con la voluptuosidad de las curvas del cuerpo de la mujer.

Sobre el área superior de la línea de horizonte, localizada sobre estas dos protuberantes figuras provenientes de la tierra, según su ubicación, Le Corbusier dibuja un objeto opuesto en toda su estructura y naturaleza a la imagen inferior. Contrario a las curvaturas del cuerpo femenino y las cavidades rocosas, el objeto superior está constituido a partir de líneas rectas y ángulos definidos, conformando la imagen de un signo o un artificio más propio de la inventiva y razón humana. Las curvas de la naturaleza ubicadas en las entrañas de la tierra, equilibran la base horizontal del artificio creado por la razón. Curvas versus línea recta; colores fríos sobre la superficie de la tierra, versus los colores cálidos de la imagen inferior; los sentidos, versus la razón. Podría ser igualmente lo femenino versus lo masculino; la naturaleza horizontal, versus el artificio vertical.

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.

313 Maqueta definitiva para la litografía C3- Chair del *Le Poème de l'angle droit*, p. 93. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

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 contrôle
de la
raison
porté hors
des
réalités
diurnes
admis
au cœur
d'une
illumination.
Dieu
incarné
dans
l'illusion
la perception
de la vérité
peut-être
bien.
..... ..
Mais il
faut
être sur
terre et
présent
pour
assister
à ses propres
noces
être
chez soi
dans le sac de sa peau,
faire ses affaires à soi
et dire merci au Créateur³¹⁴

314 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 87-92



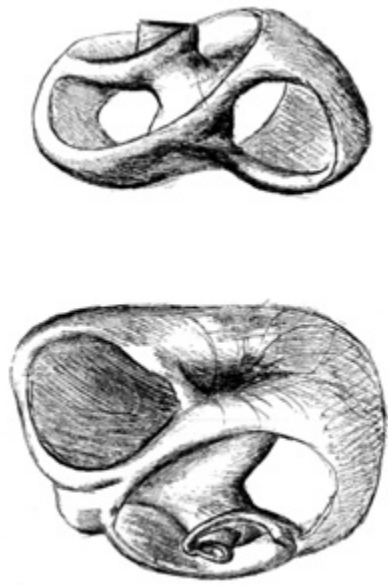
288.



289.



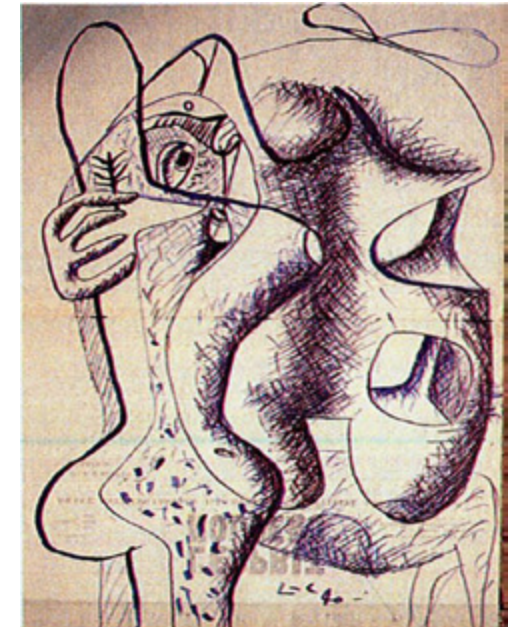
290.



291.



292.



293.

288. 1940, *Femme et coquillage I* (FLC 59)

289. 1940, *Femme et coquillage II* (FLC 384)

290. 1943, *Femme et coquillage III* (FLC 227)

291. 1960, Dibujo presentado en *Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente*, p. 208.

292. *Femme nue et coquillage* (Ver: Jornod, 541)

293. 1949, *Etude pour ce tableau* (Ver: Jornod, fig.543)

5.3.3.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Para precisar la genealogía de la imagen de esta casilla, es preciso analizar dos procesos; el primero tiene que ver con el primer dibujo que realiza en la tabla de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1- 8-184) (fig. 285) y las modificaciones que sufre hasta llegar a la imagen definitiva del Poema. El segundo, está relacionado con la evolución de la imagen definitiva a partir de una serie de pinturas que inicia en 1940, en las que estudia el tema que finalmente elige como representativa para esta casilla del iconostasio.

Primera evolución

Conforme a estos análisis, entre los dos dibujos preparatorios realizados en dos de las tablas preparatorias (fig. 285-286) y la imagen definitiva para esta casilla del Poema (fig. 287), hay un claro desarrollo en la precisión de la figura. La primera imagen representa el concepto de *Mariage du contours*, luego pasa por las *formas acústicas* propias de este periodo. Sin embargo, es en la tercera imagen, en la que define una síntesis. El *Mariage du contours* y *formas acústicas*, que dibuja en las dos primeras imágenes, se sintetizan en una figura representativa también de lo que Le Corbusier denomina *objetos a reacción poética*, con el exuberante cuerpo de la mujer, fusionado con las cavidades rocosas de un objeto proveniente de la naturaleza. Las curvas y las cavidades son presentadas en contraposición al objeto del área superior, el cual proviene más del lenguaje propio de los *objetos tipo* desarrollados en sus años puristas, o el artefacto como representación pura del objeto arquitectónico desarrollado por el hombre.

El interrogante que surge, en este caso de identificación de la imagen representativa para esta casilla es, si la figura que elige proviene, así como en los casos anteriores, de estudios previos de su pintura, escultura o arquitectura.

Segunda evolución: una serie de pinturas

Entre 1940 y 1948, Le Corbusier realiza una serie de pinturas titulada *Femme et coquillage I, II, III y IV* (fig. 288-290 y 297).³¹⁵ Este conjunto de pintu-

ras está basado en el desarrollo de la misma imagen que elige para el Poema.

Como su nombre lo indica, la serie está constituida principalmente por dos elementos: el primero, la *Femme* (la mujer) y el segundo, el *coquillage* (la concha). Estos dos elementos los repite en las cuatro pinturas, bajo la misma estructura compositiva. El cuerpo de la mujer, en una posición casi de perfil, estará siempre ubicado sobre el área izquierda de la imagen y en primer plano; la roca o el *coquillage*, lo ubica sobre el área derecha de la imagen, en un plano posterior.

En el desarrollo de la composición, un tercer objeto aparece y desaparece en la secuencia de las pinturas; es el mismo artefacto que ubica sobre la línea de horizonte de la imagen definitiva del Poema. En la serie, el objeto aparece en la primera pintura sobre la misma línea de horizonte que la imagen del Poema. Esta primera pintura, *Femme et coquillage I* (1940) (fig. 288),³¹⁶ presenta una división de cuatro áreas; dos en la parte superior de la línea de horizonte y dos en la inferior. En la inferior, las dos áreas están identificadas por los dos elementos: la mujer y el *coquillage*.

A partir de la disposición de los elementos, es posible percibir en la imagen, una división en sentido vertical, perpendicular a la línea de horizonte. Esta división es identificable en la medida en que se puede trazar un eje vertical virtual, sobre el punto de encuentro entre el cuerpo de la mujer y el *coquillage*. Las cuatro áreas son evidenciadas por cuatro tonalidades de color distintos. Los cuatro elementos que conforman la imagen, están dispuestos, cada uno, sobre cada área, consolidando el esquema compositivo de una cruz: el área superior izquierda, presenta el artefacto superior, sobre un fondo claro. Este se enfrenta con el área superior derecha, la cual es definida por un fondo negro y el perfil iluminado de un objeto rocoso suspendido. Es la contraposición entre claridad y oscuridad, entre lo lineal y lo curvilíneo, entre izquierda y derecha. Así mismo el eje vertical divide la zona sobre la que se encuentra la figura de la mujer, con su cuerpo resaltado por tres colores en relación con las dos áreas inferiores: azul, blanco y rojo. En el área opuesta, aparece el objeto rocoso (el *coquillage*), en tonos naranjas.

La composición de esta primera pintura es la que define, en casi toda su estructura, la estructura definitiva para el Poema. La diferencia está en que la imagen del poema no contrapone las dos áreas opuestas en la zona superior de la línea de horizonte.



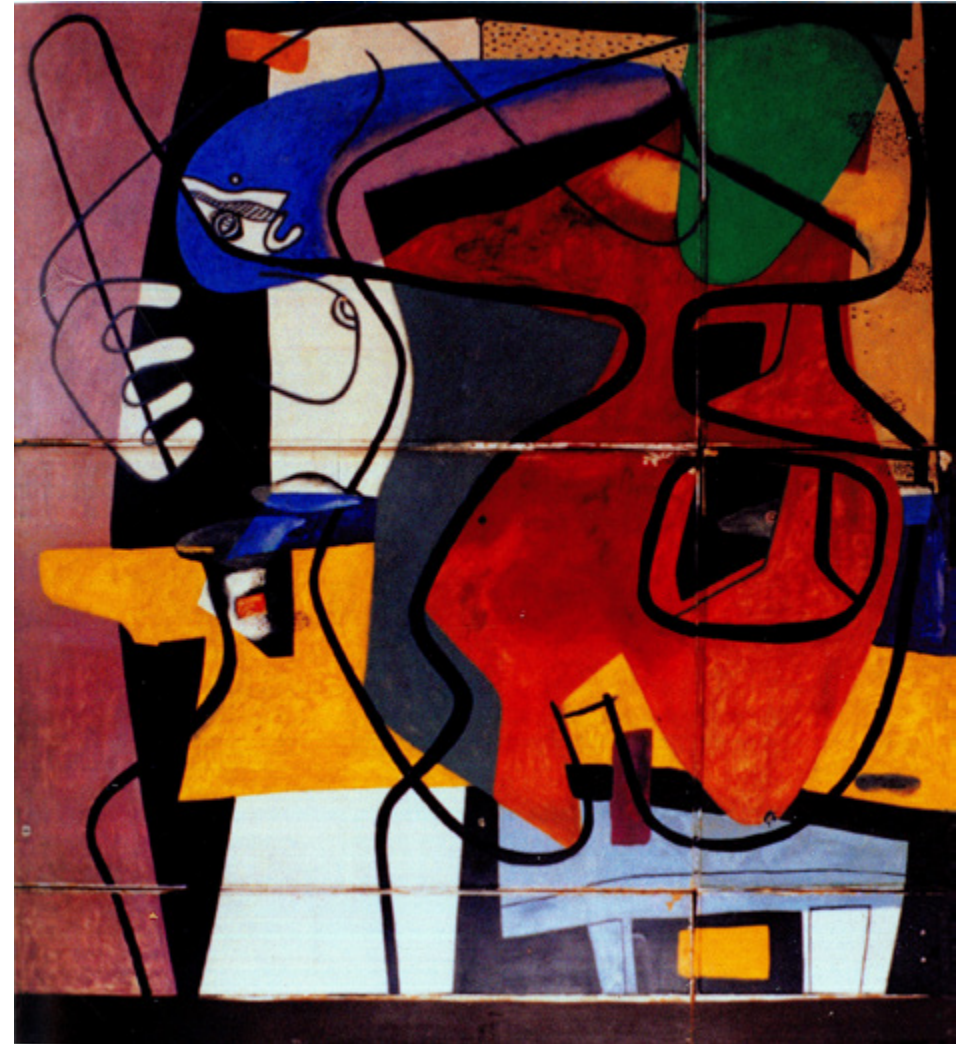
294.



295.



296.



297.

294. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 164

295. 1953, Fotografía de Le Corbuiser en su Atelier con el mural de *Femme et coquillage IV* en el muro del fondo

296. 1953, Fotografía de Le Corbuiser en su Atelier

442 297. 1948, *Femme et coquillage IV* (FLC 278)

En la serie, las tres siguientes pinturas, *Femme et coquillage II, III y IV*, (fig. 289, 290, 297),³¹⁷ desaparece la línea de horizonte superior y se concentra en la compleja contraposición de la figura de la mujer y el *coquillage*. Sin embargo, la relación entre una direccionalidad vertical y la horizontal, se presenta en las cuatro pinturas y así mismo en la imagen definitiva del Poema, a través de la posición del cuerpo de la mujer, el cual evidencia las dos fuerzas. La verticalidad se manifiesta en la posición erguida del torso apoyado sobre su pierna derecha y la horizontalidad, en la posición del su muslo izquierdo levantado, el cual forma un ángulo de 90° con relación a su torso y sobre el cual se apoya el *coquillage*.

En *Femme et coquillage III* (1943) (fig. 290),³¹⁸ repite el esquema compositivo de las división en cuatro áreas, de la primera pintura; sin embargo, en este caso, la línea de horizonte no está localizada en la parte superior del cuadro, sobre la figura de la mujer. Ahora se encuentra en la parte inferior, al nivel medio del muslo de la pierna izquierda. En esta imagen evidencia una vez más, la división vertical a partir de las zonas de color que conforman un eje divisorio dentro de la composición.

La importancia de esta serie, no sólo está en la relación de las figuras que la componen con el tema que intenta desarrollar, sino que además, demuestra una clara búsqueda y experimentación en la definición de una imagen que presente en su totalidad. La idea que busca expresar, es tanto en términos de relaciones compositivas como en la selección de los objetos figurativos representativos: las curvas, lo femenino, lo rocoso, lo sinuoso. Esto hace parte de las formas de la naturaleza, de la tierra y por ello, las ubica en la parte inferior, en el mundo que le pertenece a la horizontalidad de la tierra y la naturaleza. Las formas rectas, como lo demuestra el artefacto, hacen parte del mundo de la razón, expresado en la vertical; es la creación del hombre, que por la ley inmodificable de la gravedad, se apoya sobre la horizontalidad de la tierra, pero que en sus formas, se reconoce por contraste. La creación humana, no busca copiar la naturaleza; es un proceso racional de abstracción para crear, bajo su propio lenguaje (la geometría), un diálogo de equilibrio en el que lo uno evidencie lo otro. Una vez más, razón y emoción, lo femenino y lo masculino, lo curvo y la línea recta.

En este punto de encuentro y diálogo entre el arte y la arquitectura, las formas de la naturaleza y las formas de la geometría, razón y emoción, cabe resaltar, que por algún motivo, Le Corbusier elige la imagen de *Femme et co-*

quillage IV (1948) (fig. 297)³¹⁹ para un mural que abraza toda una pared corta del fondo de su *Atelier* de la *rue Sèvres 35*, y además, la hace siempre visible en varias fotografías intencionadas (fig. 294-296), en las que aparece él con sus colaboradores, en sus mesas de trabajo, desarrollando sus proyectos arquitectónicos. ¿Por qué la imagen de una voluptuosa mujer, con sus formas y cavidades como visual principal en un estudio de arquitectura?

La importancia de esta imagen a diferencia de la del Poema es que, en la obra del mural solo está la figura femenina; el artefacto arquitectónico, geométrico que aparece en la litografía del Poema, en el caso del *Atelier*, está en desarrollo y creación en las mesas de trabajo de sus colaboradores. Ellos de fondo observan la naturaleza y la poética de la imagen, y en sus mesas crean el artefacto arquitectónico como resultado de equilibrio entre los dos mundos: aquel que se le presenta frente a ellos, y el resultado que proviene de un proceso razonado. El proyecto arquitectónico, es el resultado de estos dos mundos, consolidados en una perfecta unidad.

317 FLC 384, 227, 278

318 FLC 227

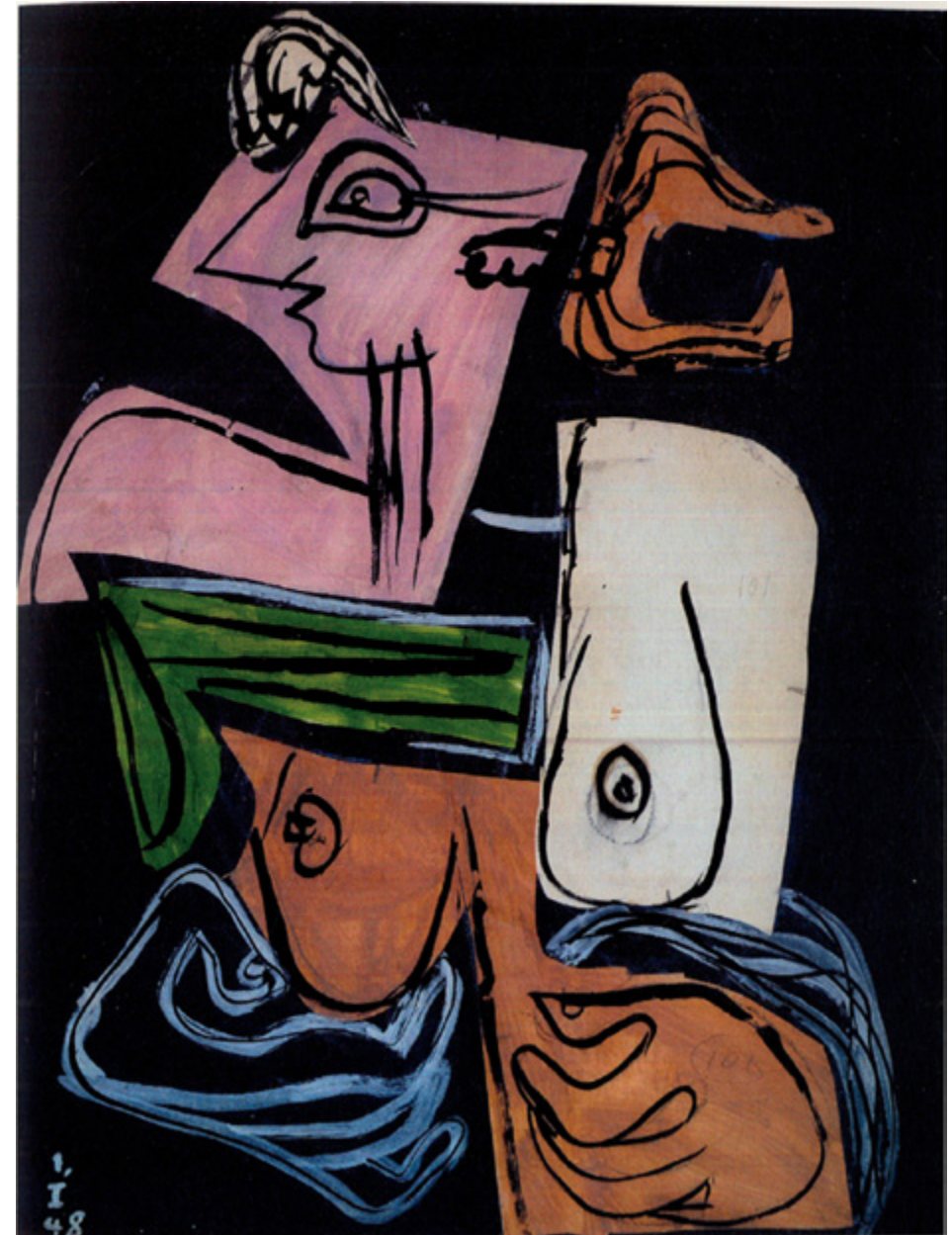
319 FLC 278



298.



299.



300.

298. Cuarta imagen - tercera fila, *Carnet Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

299. Cuarta imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

300. Maqueta definitiva para la litografía C4- *Chair de Le Poème de l'angle droit*, p. 101

5.3.4 C4-Cuarta imagen: Manifestación de la sensualidad en las formas femeninas

5.3.4.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953³²⁰

Sobre un fondo negro, Le Corbusier presenta el torso de frente, de una mujer desnuda, con su cabeza de perfil, girada hacia su lado derecho (izquierdo del observador) (fig. 300). Su cara está definida por facciones afiladas: un expresivo ojo almendrado, con dos largas pestañas insinuadas a partir de dos trazos y una protuberante nariz afilada. Sobre su frente, presenta un mechón de pelo y sobre la parte de atrás de su cabeza, una figura en forma de C, está ensamblada a la cabeza, por medio de un elemento horizontal. Con este detalle, parece retomar la forma de cuerno que utiliza en el primer esquema de la primera tabla de los dibujos preparatorios, la de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-184) (fig. 298). Su pecho desnudo es presentado de frente al espectador, al igual que sus dos manos; cada una está ubicada debajo de cada uno de los senos, como un apoyo.

El torso de la mujer está estructurado a partir de áreas gometrizadas en diferente color; la cabeza, el cuello y el hombro derecho, están definidos a partir de un área de color rosa claro. El mechón de la frente en blanco y el cuerno posterior de la cabeza, hace alusión al pelo de la mujer, en un marrón casi naranja claro. El seno y el hombro izquierdo son blancos, equilibrando la imagen con el blanco del mechón de la cabeza. Sobre el otro seno (el derecho), consolida una zona horizontal en un verde intenso, como si fuese una tela por los pliegues que le dibuja con algunos trazos negros. El seno derecho, el lado izquierdo del torso y la mano izquierda, son de color marrón-naranja claro, el mismo color que el cuerno de la cabeza. El último elemento que queda, es la mano derecha, la cual está dibujada con trazos blancos, pero sobre el mismo fondo negro de toda la imagen.

Les homes se racontent
la femme dans leurs poèmes

320 Maqueta definitiva para la litografía C4-Chair del *Le Poème de l'angle droit*, p. 101. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit..

et leurs 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!³²¹

5.3.4.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Desde los años treinta, Le Corbusier dedica la mayor parte de su atención a pintar y dibujar la figura femenina en todas las formas posibles; acostadas, paradas, en posiciones eróticas, en grupos, independientes, de cuerpo entero, sus curvas o sus torsos. En este caso concentra su estudio en el torso y el perfil de una mujer. Al igual que en los casos de las imágenes para los recuadros anteriores del iconostasio, es posible definir también, un hilo conductor a partir de varias series de pinturas que realiza desde finales de los años veinte, hasta los años cuarenta, sobre este tema.

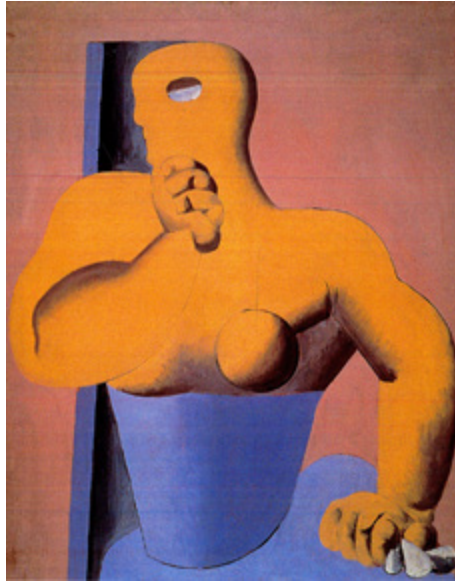
En 1929, un año después del inicio del cambio en sus temas pictóricos, con la introducción de la figura femenina en su pintura y los objetos a reacción poética, Le Corbusier realiza una serie de dos cuadros a los que titula: *Femme au corset bleu 1re version* (fig. 301)³²² y *Femme au corset bleu 2e version* (fig. 302).³²³ La figura atlética del torso de una mujer con un corset azul, su mano sobre su quijada, como pensativa y su cabeza pelada girada de perfil hacia su costado derecho, es el inicio de varias series que desarrollara, especialmente durante los años treinta, en las que estudia una y otra vez, este mismo tema.

En 1938, retoma la figura de esta mujer atlética e inicia una nueva serie

321 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 95-100

322 FLC 49

323 FLC 31



301.



302.

de cuatro pinturas a las que titula: *Athlète* (fig. 303),³²⁴ *Athlète bleu-vert* (fig. 304),³²⁵ *Athlète vert* (fig. 305)³²⁶ y *Athlète rouge* (fig. 306).³²⁷ Entre las pinturas de 1929 y las de 1938, hay un avance colorístico y compositivo. En las dos primeras de 1929, la atención está centrada en la imagen de la mujer y en el efecto que genera la posición del *corset*, resaltando uno de los rasgos primordiales de la figura femenina. Esta contrasta con el efecto de fuerza que genera la parte superior del torso. Así mismo, la figura contrasta con la simpleza del fondo de la imagen; la primera es en un tono naranja y la segunda, con un fondo negro.

En la segunda serie de 1938, tanto la composición de la figura como la relación entre colores y el fondo, es más compleja. Aunque la imagen de la *Athlète* permanece, en estos cuatro casos la mujer ha girado su torso en sentido contrario a las dos primeras pinturas de 1929; sin embargo, mantienen la misma posición tanto del cuerpo, como de sus manos y su cabeza. En estos cuatro casos, el trabajo con los colores y las sombras, enfatiza de forma más recurrente la fortaleza que emana su cuerpo, en contraposición a una cintura que se angosta cada vez más. Así mismo la disposición geométrica de los colores se fusionan en algunas instancias entre fondo y figura, y en algunos casos, especialmente en la primera y la cuarta de la segunda serie, la composición del fondo hace alusión a una puerta que se abre y enmarca la imagen de la mujer. Sobre estos temas, es importante resaltar, que estas no son las únicas pinturas que realiza sobre este tema del torso de perfil de una mujer.

En 1931 realiza otra pintura a la que titula *Femme de profil au corset bleu* (fig. 307).³²⁸ Por el nombre de esta obra, es posible entender una relación o continuidad con las dos pinturas de 1929, ya que todas llevan el mismo nombre; sin embargo, al título de esta obra de 1931, le agrega la expresión “de perfil”. Al analizar esta pintura y contraponerla con las otras, es posible identificar que Le Corbusier define nuevos rasgos, los cuales personifican la figura con otra actitud de feminidad. Mientras que en los casos anteriores la cabeza no representa claramente la figura de una mujer, ya que no tiene ni pelo, ni rasgos representativos de su feminidad en su rostro, en el caso de esta nueva pintura, sucede todo lo contrario. La mujer vuelve a aparecer con su *corset* azul, con su mano izquierda apoyada sobre una mesa y su mano derecha, al igual que en los casos anteriores, la lleva a su rostro, pero no en una actitud pensativa, sino más en una actitud de coquetería o seducción. La cara de perfil de esta mujer,

301. 1929, *Femme au corset bleu (1er version)* (FLC 49)

302. 1929, *Femme au corset bleu (2e version)* (FLC 31)

324 FLC 433

325 FLC 232

326 FLC 3

327 FLC 373

328 FLC 99

presenta una mirada más expresiva a través de sus grandes ojos, su pendiente en la oreja y un singular peinado sobre su cabeza.

En todas las pinturas sobre este tema, repite dos características físicas tanto en la imagen, como en la figura. En todas, el pecho de la mujer está desnudo, ya que el *corset* abarca desde la cintura hasta la parte inferior de sus senos. En todas presenta el contraste de las cualidades físicas del cuerpo femenino como son la cintura y los pechos, y las contrapone con una exagerada musculatura, más propia de un cuerpo masculino; esta la evidencia en la parte superior del torso, que abarca los hombros y los brazos.

En 1937, realiza una variación de *Femme de profil au corset bleu* (1931) y la titula *La Femme à la Cléopâtre* (fig. 308).³²⁹ Esta obra aparece en la publicación de su libro *Le Corbusier: œuvre plastique* de 1938.³³⁰ La fortaleza de la mujer en este caso, es representada en una figura histórica. Los ejemplos de las atletas definen una mezcla entre la feminidad y la fortaleza física masculina, mientras que en esta pintura, elige la figura de una mujer comparada con la fortaleza y la sensualidad que representa un personaje como Cleopatra. En la pintura, estos conceptos están representados en un juego de oposición del color oscuro con el claro, el blanco versus el negro, en un insinuado movimiento de líneas curvas contrastantes con la geométrica estructura compositiva del cuadro. Esto genera la definición de áreas de colores opuestos a partir de los cuadrantes resultantes entre las líneas curvas y la rígida geometría estructural definida a partir del triángulo y el ángulo recto.³³¹

Sobre el tema de la mujer de perfil y el torso, Le Corbusier realiza otras variaciones más: un ejemplo es *Femme en buste* de 1940 (fig. 308),³³² en el que representa el busto de una mujer al descubierto, con su cara de perfil. Unos años más adelante, entre 1941 y 1943 desarrolla otra serie de tres pinturas: *Femme à la Fenêtre de Georges* (1943) (fig. 313),³³³ *Portrait de femme de profil*

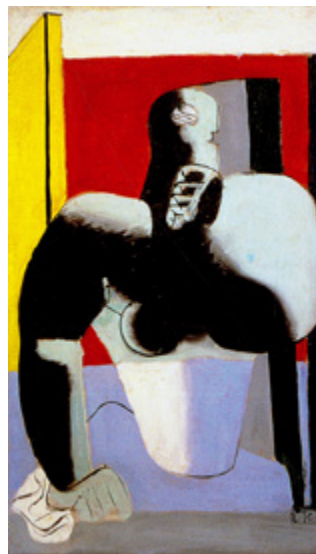
329 FLC 366

330 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: œuvre plastique*, 1938, op. cit., PL. 25

331 En el Tomo I del *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Naïma y J. Pierre JORNOD, cuando presentan la obra *Femme au corset bleu* de 1929, afirman que es una obra construida a partir de trazados reguladores, y bajo el texto presentan un dibujo preparatorio de esta pintura, titulado *Femme au corset*, en el que es posible reconocer la composición estructural del cuadro, a partir del triángulo como base compositiva del cuadro. Ver JORNOD, Naïma y Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome I, 2005, op. cit., p. 466.

332 FLC 200

333 FLC 403



303.



304.



305.



306.

303. 1938, *Athlète* (FLC 433)

304. 1938, *Athlète rouge* (FLC 373)

305. 1938, *Athlète bleu-vert* (FLC 232)

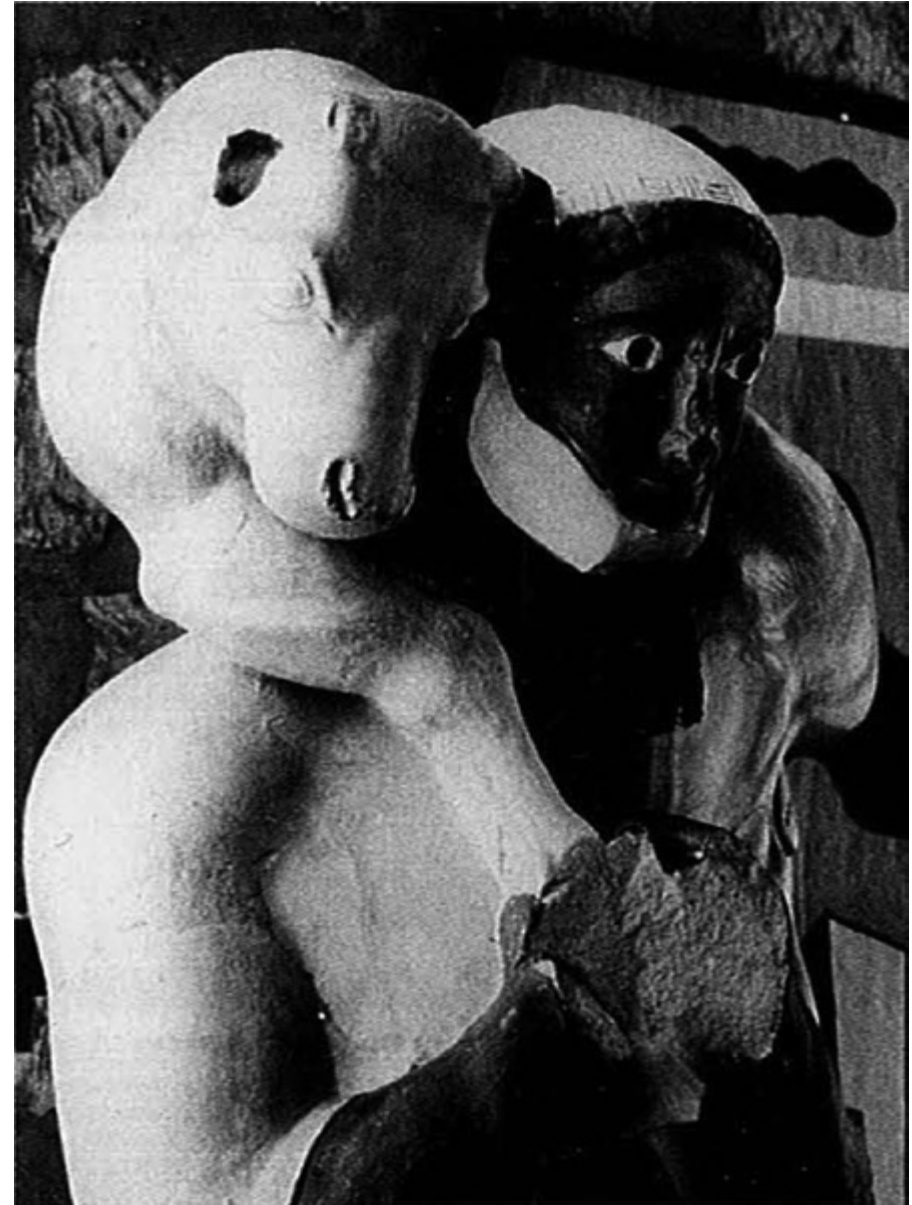
306. 1938, *Athlète vert* (FLC 37)



307.



308.



309.

307. 1931, *Femme de profil au corset bleu* (FLC 99)
308. 1937, *La Femme à la Cléopâtre* (FLC 366)
309. 1935, *Le Moscophore*. "Moulage peint par LC, présenté dans son atelier, lors de l'exposition Les Arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui."

(1943) (fig. 314),³³⁴ *Profil* (1943) (fig. 315)³³⁵ y una aguada o *Gouache* preparatoria de 1941 (fig. 312).³³⁶

Son varios los estudios que hay sobre el tema del “perfil” en sus pinturas o dibujos. Varias de estas obras las realiza con la imagen de Yvonne como modelo o de otras mujeres. Sin embargo, no en todas estas variaciones, trabaja el pecho desnudo. Aunque al observar las series presentadas hasta el momento, no es posible reconocer directamente la imagen iconográfica exacta de la litografía definitiva que elige para esta casilla del Poema, sí es posible realizar una lectura, sobre el continuo interés en torno a este tema, en los diferentes estudios realizados, ya sea en pinturas o en dibujos preparatorios.

Adicionalmente, en el intento por seleccionar este grupo de figuras e imágenes que demuestran el incesante interés sobre el tema, cabe hacer referencia a otra imagen: la intencionada fotografía de una estatua, conocida como *Le Moscophore* (fig. 309), presentada en la « *Exposition d'art dit 'Primitif'* » organizada en 1935 por Louis Carré, en el apartamento de Le Corbusier.³³⁷ La fotografía publicada, está tomada desde un ángulo de 45°, en la cual enfoca el torso de la mujer, quien carga un cordero sobre sus hombros. En su artículo de *L'espace indicible* (1946), Le Corbusier dedica el punto 13 a esta figura en el que dice:

L'image du Moscophore (l'an 500 avant J.-C.) arraché ici la polychromie à son linéol plâtré de fantôme académisé d'une société qui fut agile, active, passionnée (la geste d'Homer, la geste homérique), est resplendissante de son corps rouge, de son manteau bleu pâle. La vie est affirmée par la couleur, la statue s'agite par sa polychromie. Aux antipodes du fantôme, la chair criante. Le sculpteur (on le voit) a apprêté la manifestation. Mais le mur de moellons qui est derrière, mais le bout de tapisserie de Fernand Léger qu'on voit apparaître, son de même potentiel, de même sang, de même force : vivants et par conséquent tous contemporains. Je sacrifierai tout à la vie, ne pouvant supporter ni les cadavres, ni les femmes en cire, ni les fantômes. Je marquerai même le coup en cet endroit précis, en disant : 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 défuntèrent, du souvenir ; voulant opposer, ici, demain naissant à hier s'estompant, évoquant derrière ces deux termes la vertu des arts qu'ils ont

334 FLC 354

335 FLC 194

336 Ver: JORNOD, Naïma y Jean-Pierre, *Le Corbusier : Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p. 736, fig. 571.

337 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1934-1938*, vol. 3, Les Éditions d'Architecture, Erlenbach-Zurich 1975 (2e édition), pp. 156-157.



310.



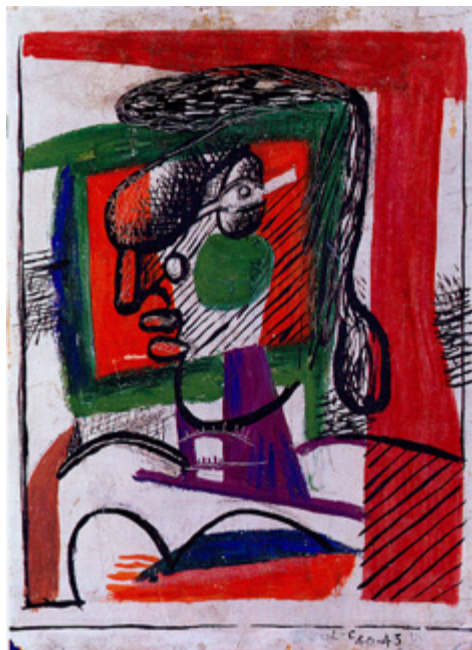
311.

310. 1940, *Femme en buste* (FLC 200)

311. 1940, *Femme en buste* (Ver: Jornod, fig. 551)



312.



313.



314.



315.

312. 1941, Gouaché préparatoire à cette peinture.
(Jarnod - fig. 571)

313. 1943, *Femme à la fenêtre de Georges* (FLC 403)

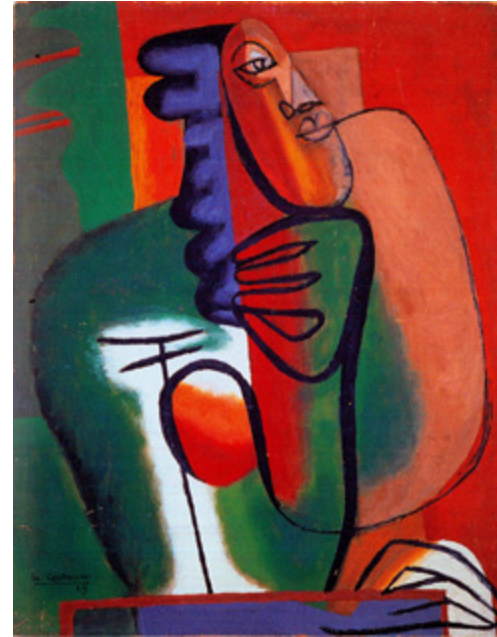
314. 1943, *Portrait de femme de profil* (FLC 354)

450 315. 1943, *Profil* (FLC 194)

illustrés à l'origine, le cubisme, le surréalisme. Les deux termes, d'ailleurs, sont faux ou sommairement attribués ; qu'importe, l'histoire les a engagés, tels, dans son circuit !³³⁸

Identificar las intenciones de Le Corbusier, tras la búsqueda de precisar conceptos o pensamientos precisos tras su pintura, puede ser un esfuerzo inacabable. Lo que sí es posible afirmar y demostrar es, que detrás de cada obra, cada imagen, cada serie, hay una intención. Como dice en su libro *New World of Space* (1948), hay todo un mundo detrás de una pintura o de una obra, y por ello se ha de buscar para encontrar.³³⁹

En la construcción de la genealogía de esta imagen, no es posible encontrar la imagen iconográfica exacta en otra pintura o dibujo preparatorio. Esta litografía es el resultado de varios caminos y varias opciones. Así mismo, entre el primer y segundo dibujo preparatorio, y la maqueta definitiva para *Chair-C4*, hay también un proceso de precisión de los elementos. En todas aparece el torso desnudo y la cabeza girada de perfil, sin embargo en la imagen definitiva, solo la cara aparece de perfil, pero el torso, a diferencia de las anteriores, es presentado de frente al espectador, y además, está acompañado de las dos manos de la mujer, ubicadas con sus palmas hacia arriba, como si sostuviesen sus senos.



316.

338 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 14.

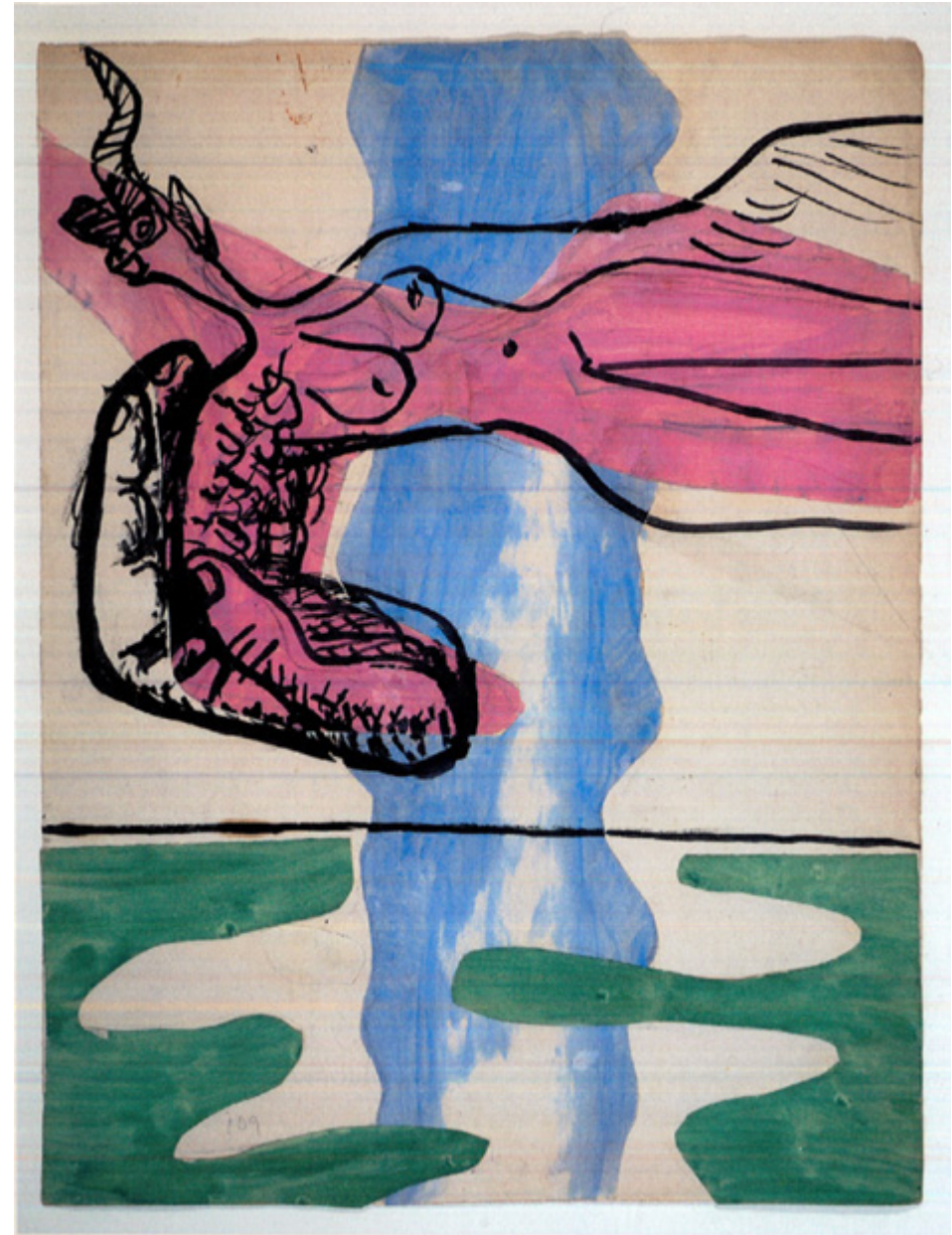
339 Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 16.



317.



318.



319.

317. Quinta imagen - tercera fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

318. Quinta imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

319. Maqueta definitiva para la litografía C5- Chair de *Le Poème de l'angle droit*, p. 109

5.3.5 C5-Quinta imagen: Manifestación de la fusión entre lo animal y lo femenino (lo mitológico)

5.3.5.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953³⁴⁰

En la maqueta definitiva para la litografía de este recuadro (fig. 319), Le Corbusier no realiza grandes cambios con relación a los dos dibujos preparatorios (fig. 317-318). Sin embargo, en esta maqueta además de definir los colores que la componen, hay un elemento que precisa, el cual no es claro ni evidente en los dos dibujos anteriores.

Sobre un fondo blanco, el sinuoso cuerpo desnudo, de la misma criatura vista en los dibujos preparatorios, es presentado ahora, en un color rosa claro, al igual que su cabeza con el protuberante cuerno en su frente. Esta sobrevuela en posición horizontal sobre una línea negra de horizonte. Su ala superior se encuentra extendida en la misma posición horizontal que su cuerpo y su ala inferior encuentra una nueva forma con relación a los dibujos preparatorios. En este caso, el ala adquiere una posición de 90° y se poya sobre la palma de una mano que flota sobre el horizonte. La mano genera un apoyo de 90° por la posición horizontal de la palma y la posición vertical de los dedos, generando una especie de asiento para el ala.

Perpendicular a la criatura y a la línea de horizonte, una mancha de color azul claro, atraviesa de forma vertical, todo el centro de la imagen, desde el borde superior hasta el inferior del recuadro. Bajo la línea de horizonte, una serie de manchas verdes, separada por un centro sinuoso blanco, atravesado por la mancha azul clara, definen la referencia al área de la tierra y el agua. La imagen consolida una relación entre cielo y tierra a través de un movimiento ascendente y descendente a partir de la mancha vertical azul, y un movimiento horizontal a partir de las sinuosidades de la tierra y el agua, y el vuelo de la criatura suspendida en el cielo.

En el texto que acompaña esta imagen, Le Corbusier escribe:

340 Maqueta definitiva para la litografía C5-Chair del *Le Poème de l'angle droit*, p. 109. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit..

La galère vogue
Les voix chantent à bord
Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte haut
et se réfléchit
Le plan de l'allégresse.³⁴¹

5.3.5.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto.

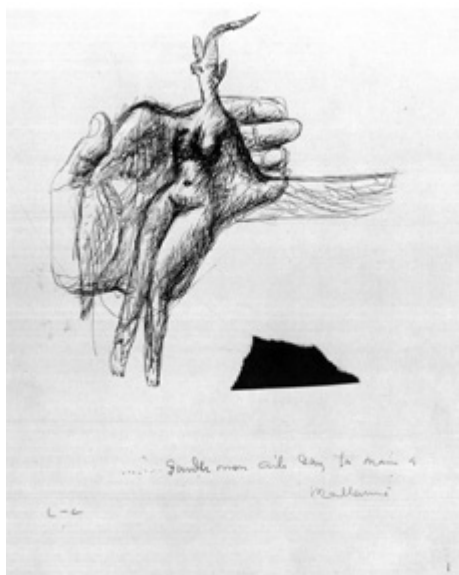
En 1946 Le Corbusier desarrolla una serie de diez dibujos numerados y titulados *Garder mon aile dans ta main* (fig. 320-329), con base en una frase del poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898).³⁴² Esta serie presenta un minucioso estudio sobre la figura que más adelante Le Corbusier llamará la *Licorne*. La figura de estos dibujos está compuesta por tres elementos fundamentales, los cuales se repiten en toda la serie. Así mismo, ubica esta figura junto con otro tipo de elementos externos que varían, y que en algunos casos desaparecen, según el dibujo.

Los tres elementos que componen la figura son: en primer lugar, un cuerpo desnudo y voluptuoso de mujer, unido a la cabeza de una especie de cabra con un protuberante cuerno al igual que la que aparece en el primer dibujo preparatorio del Poema. En segundo lugar, la criatura posee dos grandes alas al nivel de sus hombros, en reemplazo de lo que en el cuerpo humano serían los brazos; y el tercer elemento, es una gran mano proporcional al cuerpo de la figura. En todas las imágenes, la mano se funde con el ala derecha de la criatura, hasta el punto en el que en algunos casos es difícil determinar si, el ala se convierte en mano, si la mano sostiene el ala o si el ala derecha es la mano.

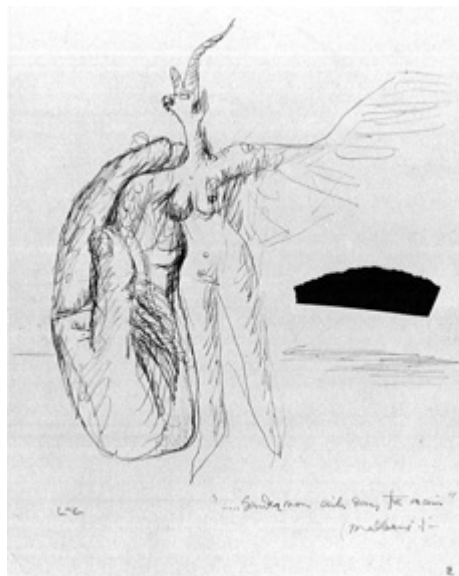
Los dibujos presentan una particularidad que puede ayudar a esclarecer la idea: la relación de la criatura con la frase de Mallarmé que da nombre a la serie. Si se analizan los dibujos, la frase aparece escrita en los seis primeros, generalmente en la parte inferior de la figura o entrecruzada con la mano que sostiene el ala. Desde el séptimo dibujo, la frase desaparece y en el dibujo nú-

341 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 103-108.

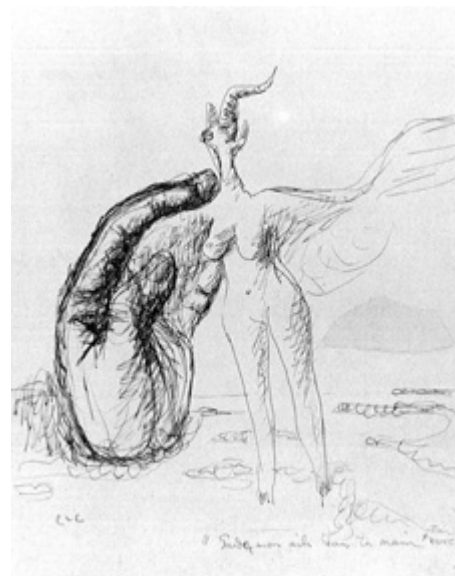
342 Sobre esta serie de dibujos ver: AHRENBURG, Theodore et Ulla, *Le Corbusier Secret*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1987.



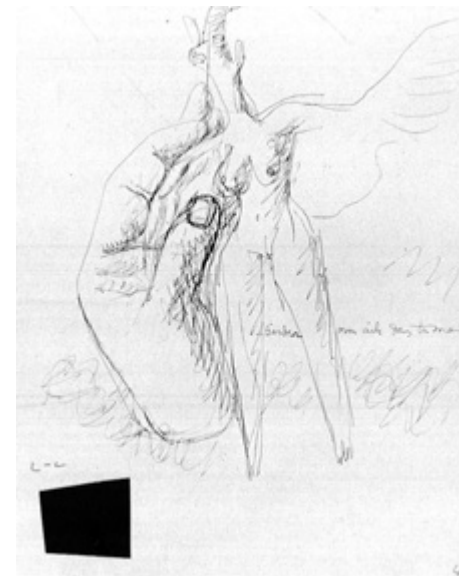
320.



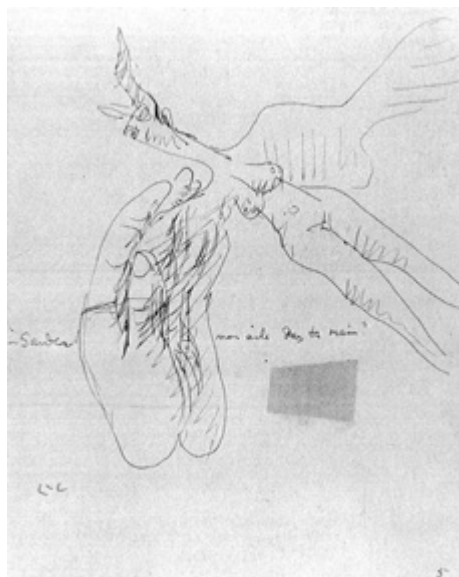
321.



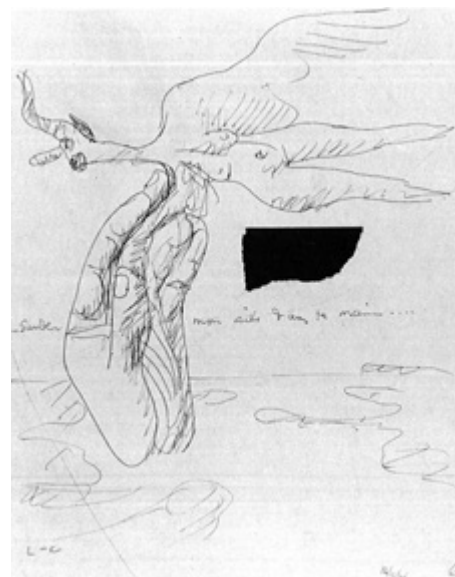
322.



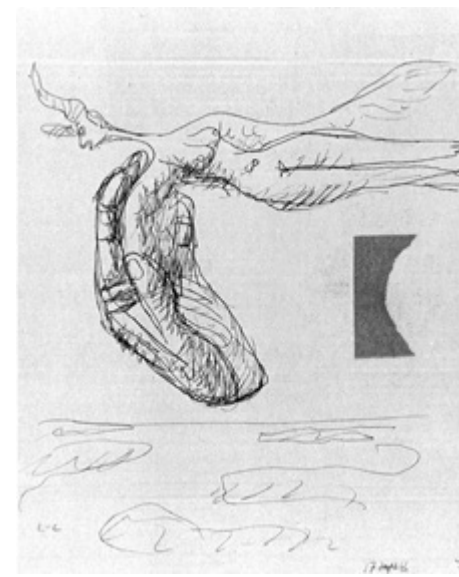
323.



324.

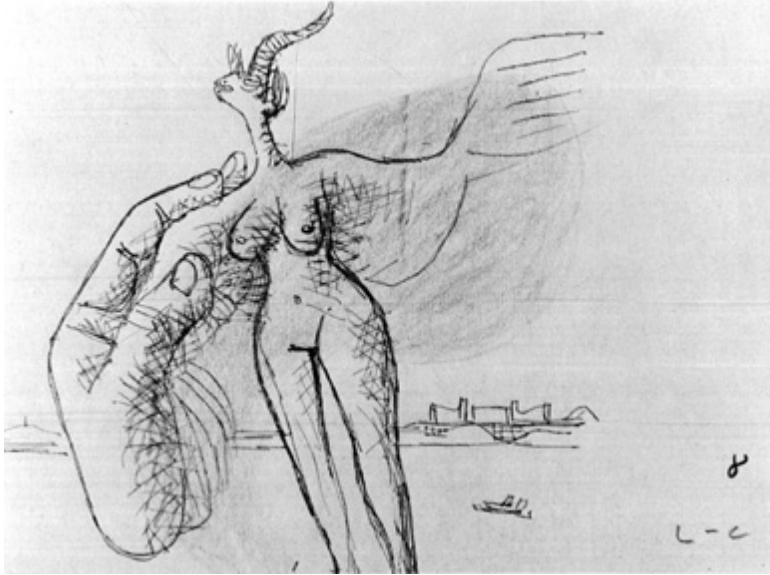


325.



326.

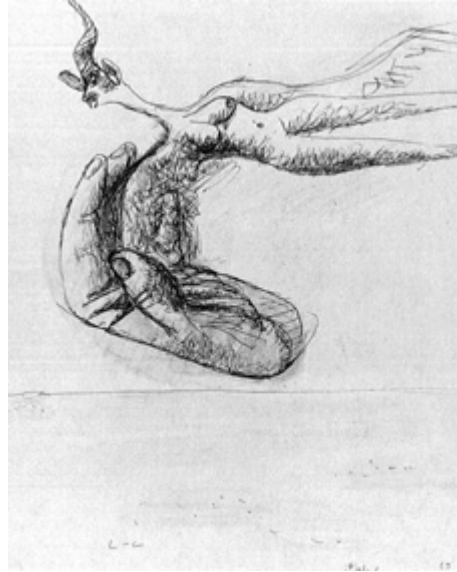
- 320. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 1
- 321. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 2
- 322. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 3
- 323. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 4
- 324. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 5
- 325. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 6
- 326. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 7
- 327. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 8
- 328. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 9
- 329. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 10
- 330. *Garder mon aile dans la main*, imagen a color.



327.



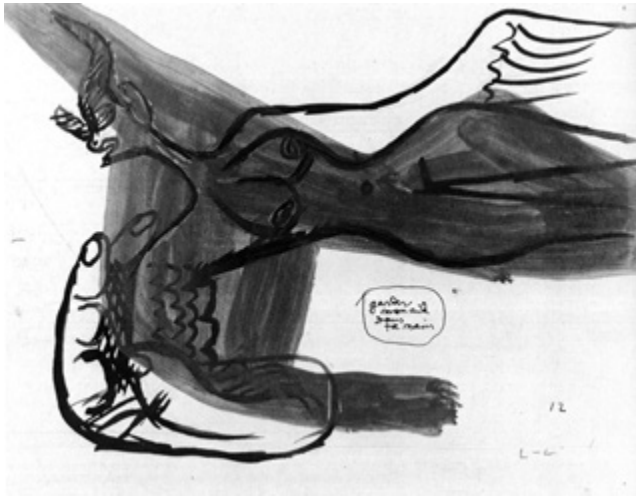
328.



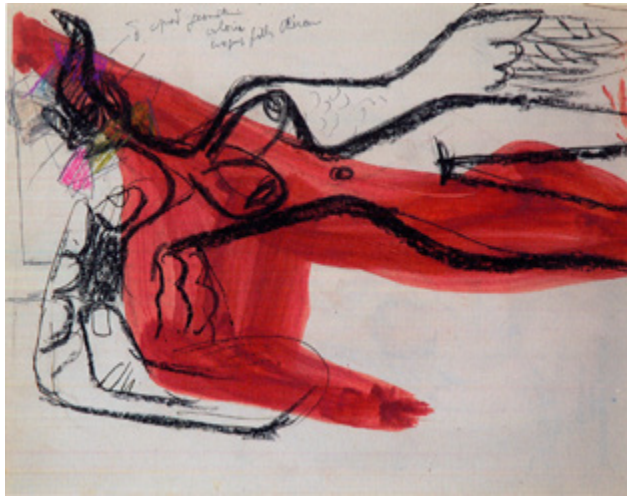
329.



330.



331.



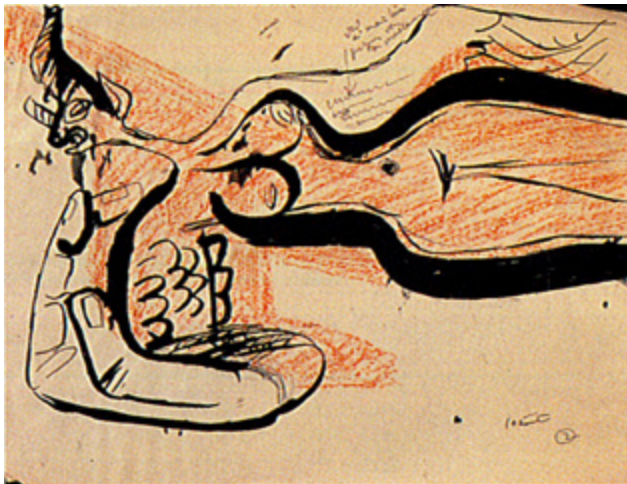
332.



333.



334.



335.



336.

331. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 12

332. 1946, *Garder mon aile dans la main*

333. 1946, *Garder mon aile dans la main*

334. 1946, *Garder mon aile dans la main*, 1

335. 1946, *Garder mon aile dans la main*, 2

456 336. 1946, *Garder mon aile dans la main*, 3

mero 12 la vuelve a escribir, enmarcada dentro de una especie de círculo bajo la *Licorne*. La frase lo dice todo: « *Garder mon aile dans ta main* ». En castellano esta frase se traduce: “mantener mi ala en tu mano”, por lo tanto, esto define una relación directa entre el ala y la mano como punto de apoyo o equilibrio.

En los dibujos es posible observar dos aspectos del estudio: el primero, es que a medida que la serie avanza, la criatura que aparece en primera instancia, posada de forma tranquila sobre la palma de la gran mano en posición vertical, pasa, en el segundo dibujo, a estar casi suspendida en el vacío y con su ala izquierda abierta como si tratase de iniciar su vuelo. Su ala derecha está apoyada sobre la gran mano que la sostiene; en este caso verticalmente, de forma paralela al cuerpo. Esta posición se repite en los dibujos 2, 3, y 4 (figs. 321-323). A partir del quinto dibujo (fig. 324), la criatura empieza sufrir un giro en pivote de 45° hasta llegar, en los siguientes dos dibujos, el 6 y 7 (figs. 325-326), a una posición completamente horizontal, con su ala izquierda extendida hacia lo alto. En este giro, la mano que sostiene el ala, es el punto de apoyo del giro, hasta llegar a girar también con el cuerpo. Es como si la mano igualmente alzara el vuelo acompañando a la criatura, como se puede ver en el dibujo 7 (fig. 326).

Aunque en el dibujo 8 (fig. 327), la criatura regresa a su posición de “vuelo” vertical, en tres siguientes, el 9, el 10 y el dibujo a color (figs. 328, 329 y 330), repite la figura en posición horizontal. En estos últimos dibujos empieza a acomodar la posición de la mano. Esta comienza a girar poco a poco, hasta llegar a ubicarla en un ángulo casi perpendicular, debajo del ala de la criatura en posición horizontal. Por lo tanto, la mano queda suspendida con la palma hacia arriba, generando una especie asiento sobre el cual se apoya el ala, no solo en esta serie, sino en la mayor parte de los estudios siguientes.

La pregunta que surge sobre esta imagen es: ¿Por qué aparece la imagen suspendida y qué sobrevuela?

Estas dos preguntas llevan al segundo aspecto, el cual es la relación de la criatura con los elementos externos. A partir del dibujo 2 (fig. 321) en adelante y exceptuando el 5 (fig. 324), aparece una referencia continua a una línea de horizonte, más evidente en algunos casos que en otros. En los dibujos 3, 6, 7 y 9 (figs. 322, 325, 326 y 328), Le Corbusier dibuja un paisaje natural, conformado por una expresión de curvas y arbustos como si sobrevolara los meandros o ríos de la exuberante naturaleza que encontró en varios de sus viajes, especialmente en Sur América. En los dibujos 2 y 4 (fig. 321 y 323), por el contrario, aparecen una serie de tenues achurados que expresan más una atmósfera que un paisaje en concreto. El dibujo 8 (fig. 327), es en el que plantea una diferencia con relación a los otros. En esta imagen, en la cual la criatura suspendida ha retornado a su posición vertical, es posible observar dos referencias espaciales:

sobre la línea de horizonte que se vislumbra a lo lejos, aparece la silueta de lo que alude a una posible ciudad; frente a ella, aparece una gran superficie de agua sobre la cual un pequeño elemento suelto genera la referencia a un barco o una balsa.

La síntesis de esta serie de estudios queda consignada y sintetizada en un dibujo a color firmado por Le Corbusier, pero sin fechar (fig. 330). En él dibuja la criatura en posición horizontal, con su cuerpo definido en tonos rojizos y el ala apoyada sobre la palma de aquella mano, en un tono amarillo intenso. En esta imagen, la criatura sobrevuela el mismo paisaje del dibujo 8 de la serie. Este paisaje está constituido, en primer plano, por una gran extensión de agua en un tono azul intenso, y a lo lejos, la silueta de una ciudad sobre el horizonte.

A partir del dibujo 12, empieza a trabajar otra serie en la que desaparecen los paisajes, y se concentra solamente en la imagen de la *Licorne* horizontal (fig. 331-333). En esta serie, hace estudios de colores a partir de una mancha que actúa como un velo de color sobre la figura, en tonos ocres o naranjas según la imagen. En tres de los dibujos de este estudio, utiliza un tono de ocres más intenso y en los otros tres, los cuales están numerados del 1 al 3 (figs. 334-336), utiliza tonos naranjas. En el dibujo 1 y el 3 de esta serie, aparece una vez más, la frase de Mallarmé, « *Garder mon aile dans ta main* ». Tanto la posición de la criatura, como el concepto del velo de color que la sobrepasa, será la imagen que repite en el Poema y en una de las imágenes que conforman el segundo mural del Pabellón Suizo de 1948 en *Cité Universitaire* de París (fig. 354). Sin embargo en el Pabellón, el velo de color es expresado en un tono rojo intenso, mientras que en la litografía definitiva para el Poema es en un tono rosa claro.

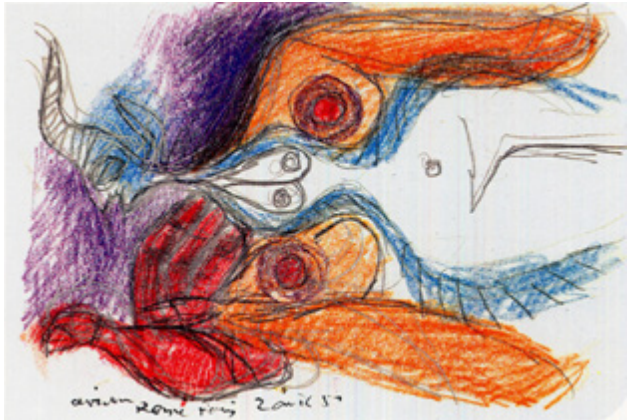
Las variaciones de estudios sobre esta imagen son innumerables, como es posible ver en gran parte de los dibujos presentados en este apartado. Una buena parte de ellos se encuentran en varios de sus carnets de la India, recopilados en el segundo tomo de *Electa*: el de *Indes 2 E19* de 1951, *Indes F24* y *F25* de 1952,³⁴³ otros en los carnets *Nivola I* y *II*³⁴⁴ y otros, hacen parte del desarrollo de series litográficas como la *Série Unité* (1953-1955).³⁴⁵

Si se hace un seguimiento cronológico de esta imagen, es posible reconocer momentos definitivos en la obra de Le Corbusier, en los que aparece esta figura. El estudio de esta criatura, según las imágenes recopiladas, lo inicia en 1946, un año después de terminar la guerra, el mismo año en el que publica

343 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, cit.

344 Archivos de la Fondation Le Corbusier

345 Esta serie hace parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier.



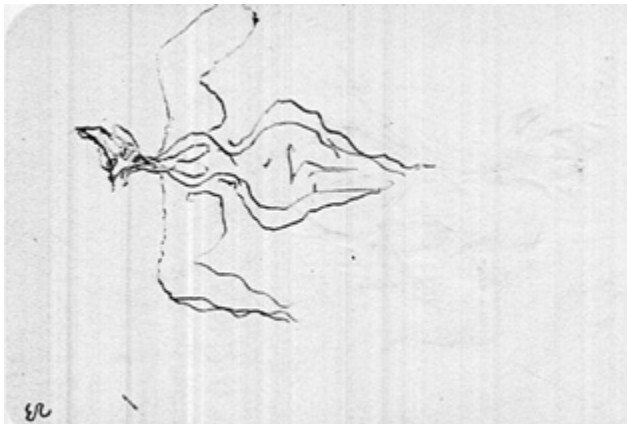
337.



338.



342.



339.



340.



343.



341.

337. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 374)

338. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 383)

339. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 382)

340. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 377)

341. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 706)

342. 1952, *Carnet Indes F 25* (fig. 813)

458 343. 1952, *Carnet Indes F 25* (fig. 812)

su artículo « *L'espace indicible* ». Este es un periodo en el que su principal preocupación es la reconstrucción de las ciudades y el problema del espacio. El segundo momento es en 1948, cuando concreta esta imagen como parte del Mural del Pabellón Suizo (fig. 354).³⁴⁶ El tercer momento crucial, es la publicación de su libro *Poésie sur Alger* en 1950,³⁴⁷ donde como portada del libro aparece la *Licorne*, suspendida en posición vertical, con la mano que sostiene su ala paralela a su cuerpo y la silueta de una ciudad a lo lejos sobre la línea de horizonte (fig. 372). El cuarto momento es previo a la publicación de *Poema*, en el que realiza los repetidos estudios, que se encuentran consignados en sus carnets de viaje, mientras desarrolla el plan urbanístico para Bogotá en Colombia y el de Chandigarh en la India.³⁴⁸

En el carnet *Indes E19* de 1951, Le Corbusier retoma los estudios de la criatura en cuatro páginas (figs. 337-340). En la primera imagen (fig. 337),³⁴⁹ escribe bajo la criatura « *avion Rome Paris/ 2 avril 51* ». ³⁵⁰ La imagen aparece después de una serie de páginas dedicadas a anotaciones sobre diferentes reflexiones en torno al Plan de Bogotá.³⁵¹ En la siguiente página, las anotaciones pasan a ser sobre la *Maison du maire* en Ahmedabad y dos páginas adelante vuelven a aparecer, ahora tres *Licornes* con sus alas abiertas, cada una, con un color diferente (fig. 340);³⁵² una con sus alas amarillas, otra rojas y la otra azul.

Sobre la siguiente página del carnet, aparece una vez más, una anotación sobre uno de sus viajes: « *Avion Delhi Bombay // à 10 1/4 – 10 1/2 heure matin // On survole campagne très belle avec beaux villages, parcellement agricole...* ».³⁵³ Tres páginas adelante, un dibujo de la *Licorne* a lápiz (fig. 339) y en la siguiente, uno a color (fig. 340) el cual ocupa toda la página. Bajo la criatura escribe: « *31 mars / route Delhi / avion Bombay 1 avril* ».³⁵⁴ Por las fechas de los

346 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 238-239 ; y KRUSTRUP, Mogens, « Le mural peint de 1948 », dans *Le Corbusier. Le mural de la Fondation Suisse. Paris 1948*, catalogue de l'exposition, Paris 1998 ; KRUSTRUP, Mogens, « La peinture du silence », en *Massilia*, Fondation Le Corbusier, San Cugat 2005.

347 LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger*, 1950, cit.

348 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952*, 1953, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, cit.

349 LE CORBUSIER, « Indes E19 -1951 », dans *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 374.

350 Ver: Ibid., fig. 374.

351 Ver: Ibid., figs. 368- 373.

352 Ibid., fig. 377.

353 Ibid., fig. 378.

354 Ibid., fig. 383.



344.



345.

344. *Femme coréée avec des alles* (fig. 132)

345. 1948-49, *Femme et main* (fig. 133)

dibujos no es posible hacer una lectura cronológica de las imagen en el orden que aparecen en las páginas del carnet, sin embargo, lo importante es la lectura en grupo, ya que la importancia recae en la continua relación que establece entre la figura y las ciudades que recorre a partir del encargo para desarrollar los proyectos en Colombia y en la India.

En el carnet *Indes F24* de 1952, es posible encontrar mayor referencia con relación al propósito y la creación de esta criatura, a partir de las anotaciones que escribe en las diferentes páginas que dedica a reflexionar y estudiar esta y otras imágenes que aparecen en el Poema. En la (fig. 346)³⁵⁵ dibuja una combinación de cabezas de distintas figuras provenientes del mundo animal, las cuales estudia constantemente durante todo este periodo, principalmente por ser portadoras de carácter y de fuerza. La mayoría de estas criaturas aparecen en alguna de las imágenes que conforma el Poema, dentro de las cuales se encuentra la cabeza de la *Licorne*. En las anotaciones, debajo de este conjunto de imágenes, Le Corbusier las define con las siguientes palabras:

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 déclenchant ainsi 1 phénomène poétique³⁵⁶

Y continua en una página más adelante en la que dice:

Faire un groupement de ces formes et idées et notions en les rassemblant isolées du contexte Opéré de même avec les Mains. Et aussi les pieds. Un Bestiaire³⁵⁷

Desde la (fig. 347) hasta la (fig. 349),³⁵⁸ continúa con la precisión de esta idea de conformar un *bestiario* y dice:

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 gènes et portant ou // proposant // eu typologie.³⁵⁹

355 LE CORBUSIER, « Indes F24 1952 », dans *Le Corbusier: Carnets, Vol. 2 1950-1954*, 1988, op. cit., fig. 700.

356 Ibid., fig. 700.

357 Ibid., 702.

358 Ibid., figs. 702-704.

359 Ibid., fig. 707.



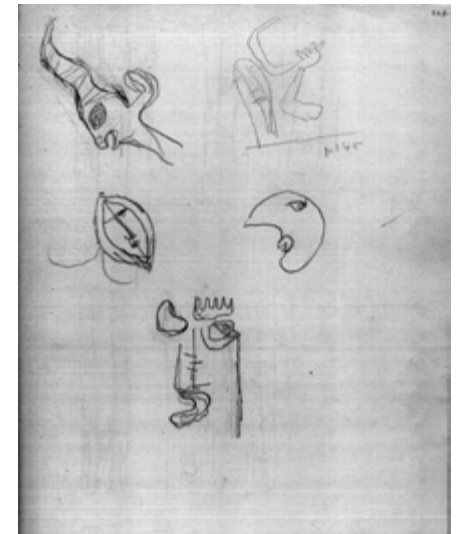
350.



351.



352.



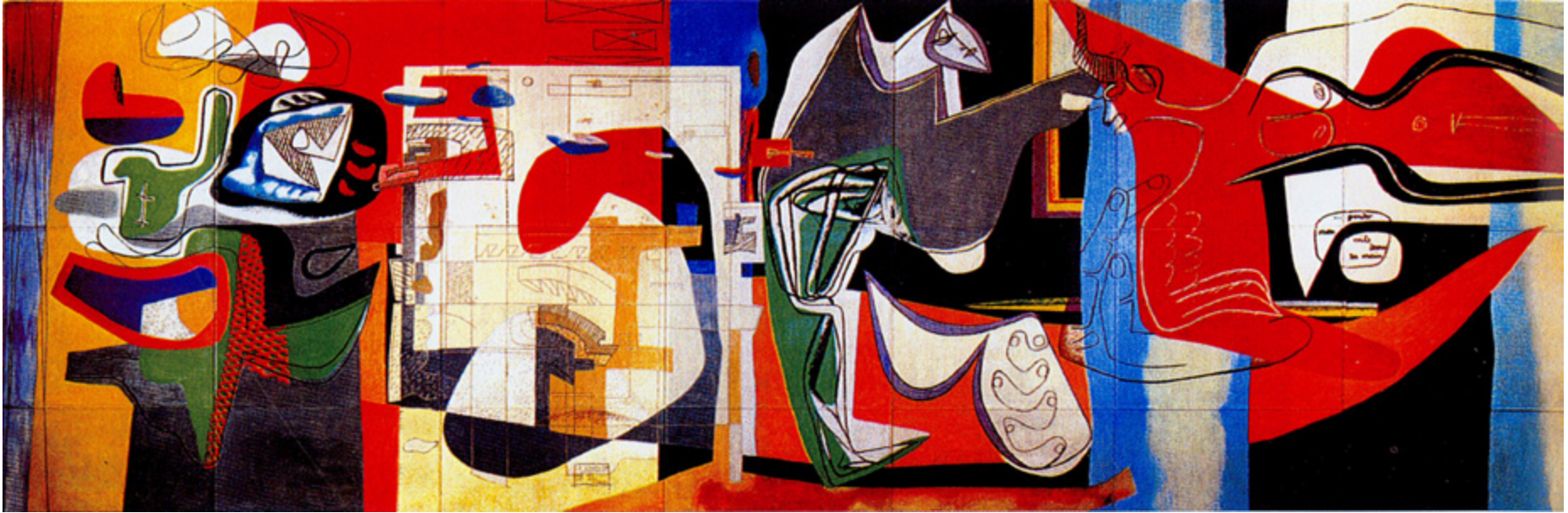
353.

350. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 147 (FLC W1-8-147)

351. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 159 (FLC W1-8-159)

352. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 165 (FLC W1-8-165)

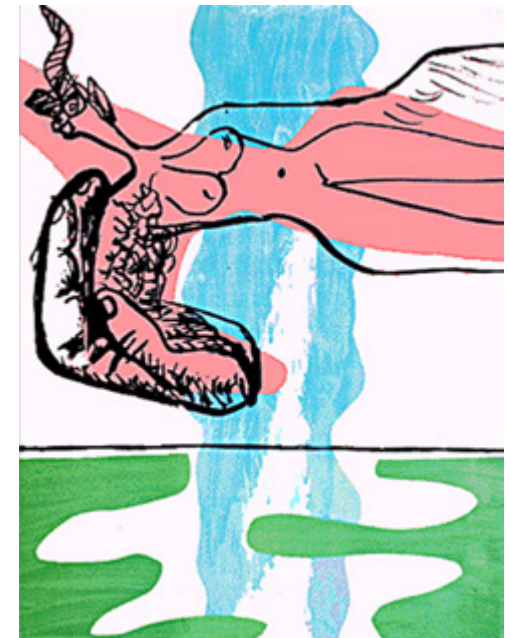
353. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 227 (FLC W1-8-227)



354.

354. 1948, Mural Pabellón Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

355. 1955, *Le Poème de l'angle droit*, Chair-C5, p. 109



355.

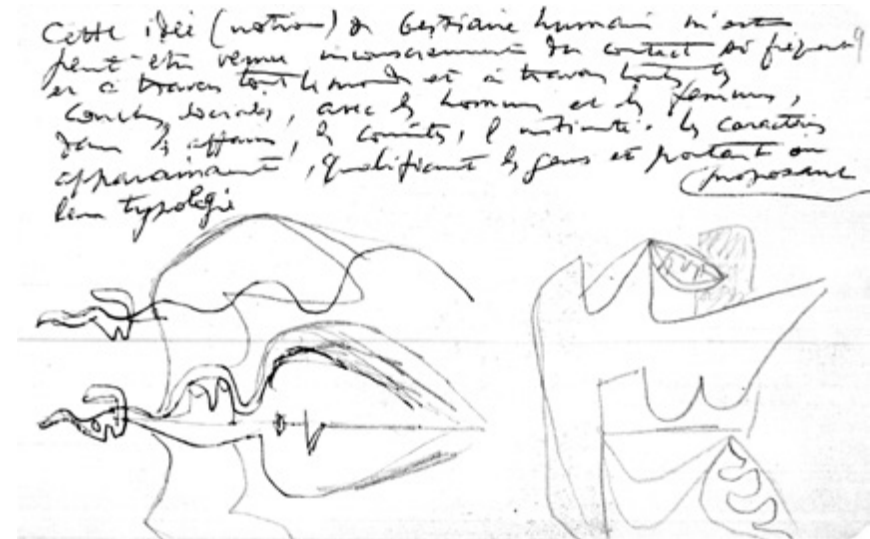
Según estas notas, para Le Corbusier hay otras formas cargadas de otros significados, bajo las cuales es posible expresar otro tipo de contenidos simbólicos sobre significados poéticos. Definir este grupo de figuras bajo el término de un *Bestiaire Humain*, indica la dualidad propia de las emociones humanas, las cuales se mueven dentro de los instintos más animales y las emociones más nobles, propias del espíritu. La dualidad y la búsqueda del equilibrio entre contrarios, han sido constantes en los significados inscritos de cada una de las imágenes elegidas hasta ahora, para el Poema. En el caso de esta tercera línea y a diferencia de las dos primeras, las reflexiones pertenecen más al mundo de las emociones, sentimientos e instintos propios del ser humano, mientras que las dos primeras líneas, pertenecen más al campo de un acto razonado de clasificación, medición o “creaciones del espíritu”.

Si en las mediciones de las dos primeras filas del iconostasio, las conjuga en un lenguaje de signos representativos de su arquitectura y los presenta en el Vol. 5 de la *Œuvre Complète* en el capítulo titulado « *Les Signes* », en el caso de estas nuevas figuras que conforman el *Bestiaire Humain*, responden a esa otra cara de la moneda que pertenece más al mundo del arte, la poética y al de las emociones. Con relación a estos dos mundos, cuando Le Corbusier elige la imagen de la *Licorne* para la portada de *Poésie sur Alger* (1950) (fig. 372), plantea un diálogo en el que reafirma que los dos mundos (arte y arquitectura), no son ajenos el uno del otro; la arquitectura y el urbanismo, nos son ajenos a las reflexiones provenientes de su pintura ni a los contenidos poéticos.

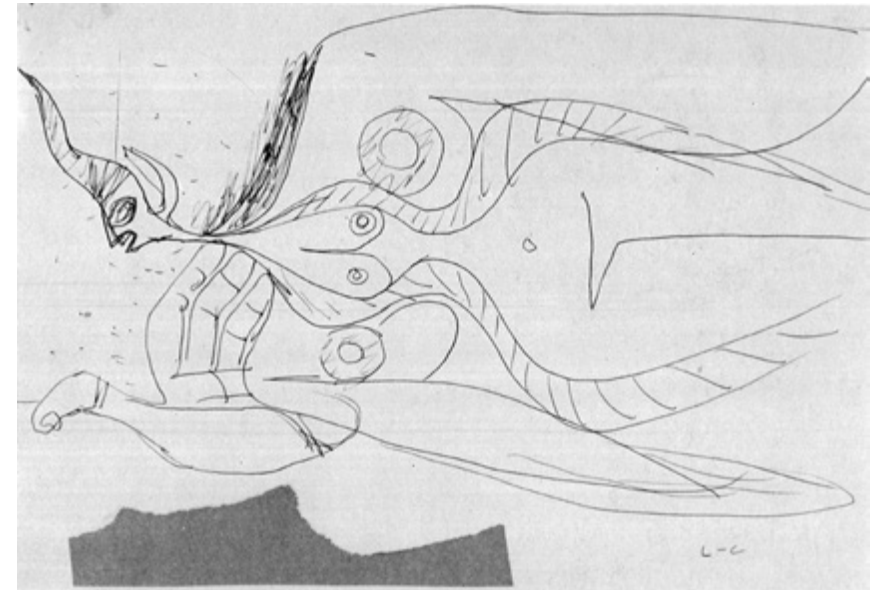
Si se analiza la (fig. 341)³⁶⁰ del mismo *carnet F24* de 1952, la *Licorne* no aparece suspendida en cielo. La criatura está en posición horizontal y una línea de horizonte atraviesa la totalidad de su cuerpo, dividiéndolo en dos partes iguales por su eje central. Le Corbusier reafirma la división con la utilización del color; la mitad del cuerpo está ubicado sobre el horizonte y está remarcado en tonos cálidos: el cuerpo en naranja y los bordes de la silueta en tonos rojos y amarillos. La otra mitad del cuerpo que se encuentra bajo la línea de horizonte, es coloreado en un tono rosa pálido, más cercano al que utiliza en la imagen del Poema.

La importancia de esta imagen radica en dos detalles: la parte inferior de la criatura está sumergida sobre un plano azul, como si su cuerpo se fundiera con el agua. La parte superior pareciera que busca hacer una analogía entre a la voluptuosidad de las curvas del cuerpo femenino y la representación de la silueta de unas montañas; con esta imagen, retoma una vez más, la relación entre lo femenino o la figura femenina y las formas de la naturaleza, entendida

360 Ibid., fig. 706.



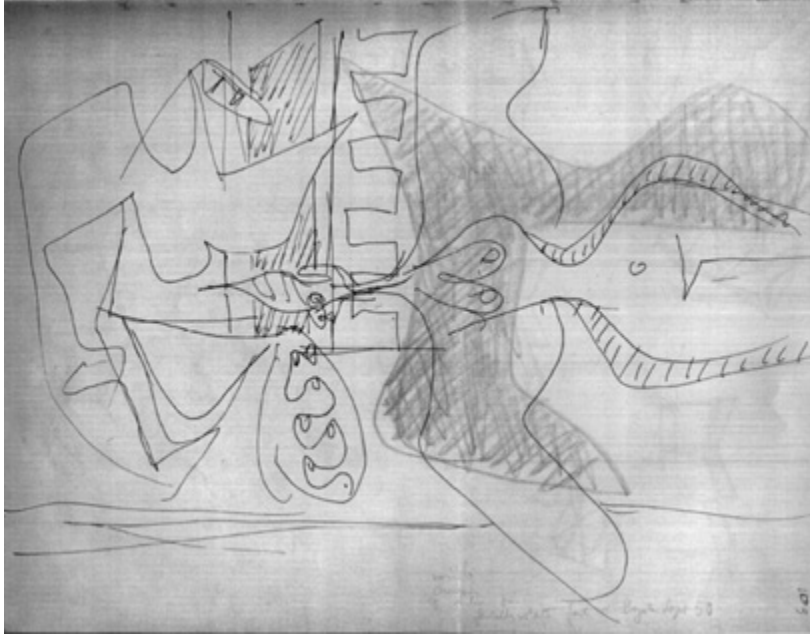
356.



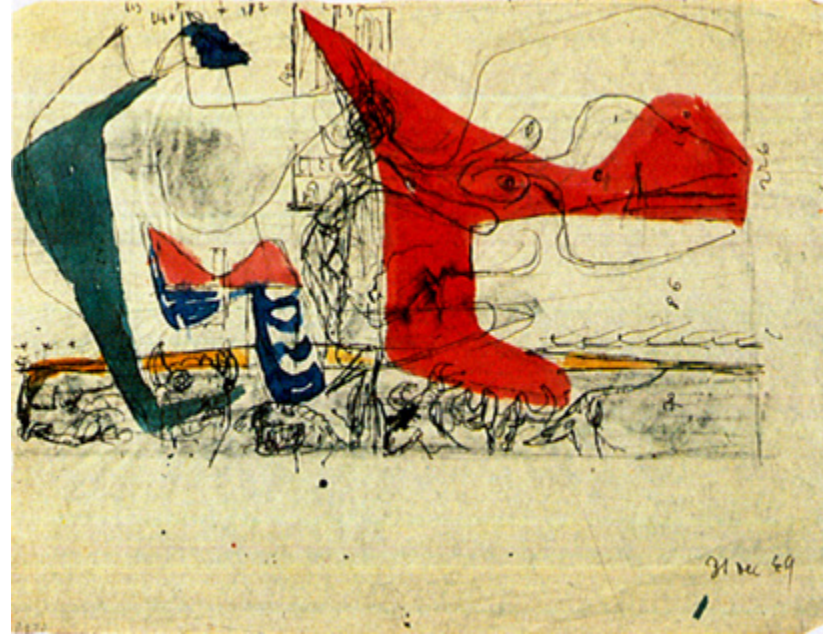
357.

356. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 707)

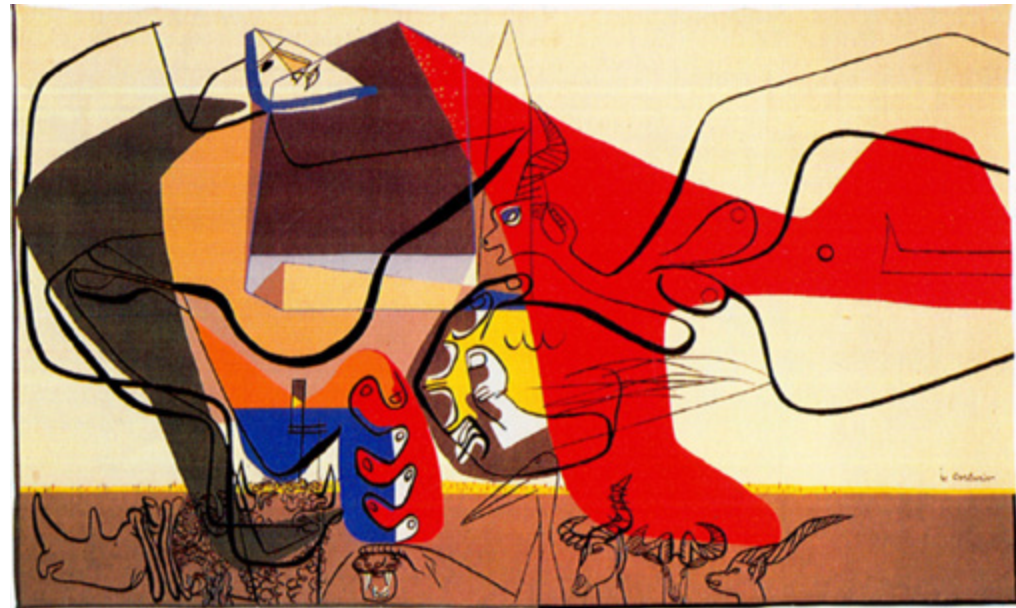
357. *Femme comée avec des ailes* (fig. 130)



358.



359.



360.

358. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 103 (FLC W1-8-103)

359. 1969, FLC 4594 (Porte email)

464 360. 1945, *Tapiz* (fig. 119) (Porte email)

como lo horizontal.

En esta imagen la mano que usualmente acompaña la criatura desaparece, así como en los otros dibujos de este carnet; sin embargo, las dos alas permanecen. En este dibujo la criatura abre sus dos alas, ambas coloreadas en negro; una, queda sumergida bajo en agua y la otra en el aire, sobre la silueta exterior del cuerpo. Pero la pregunta que surge sobre este tema es: ¿Por qué bajar la criatura del aire y presentarla como una imagen que se funde o más bien que conforma el paisaje compuesto por agua y montañas?

Son varios los planes urbanísticos de ciudades que Le Corbusier desarrolla en esas condiciones topográficas. La pregunta real es, si hay una relación entre estos dos temas. Resolver esta relación tal vez sería otra tesis, por lo tanto no se trata de profundizar en el tema en esta investigación, pero si es importante dejarlo planteado. Dos hechos pueden dejar la pregunta abierta, en los que se puede hacer una lectura relativa: el primero está relacionado con una escultura-móvil que cuelga en el centro del Pabellón de *Le Temps Nouveaux* de 1937 y el segundo con algunas de las ideas que plantea en el artículo de « *L'espace indicible* » de 1946.

1937, Pavillon de Le Temps Nouveaux

En 1937, para el Pabellón de *Le Temps Nouveaux* de la Exposición Universal en París, Le Corbusier realiza un dibujo para una escultura que debía ir suspendida en el centro del espacio (figs. 336-337), como si sobrevolara el recorrido interno de la exposición. Aunque la escultura es realizada por el escultor Henri Laurens (1885-1954),³⁶¹ es Le Corbusier quien define el concepto y la idea de la imagen que el escultor debía realizar. Si se observa el dibujo, así como la escultura definitiva, la posición de su cuerpo y su ubicación dentro del espacio del Pabellón, esta imagen empieza a ser un indicio (fig. 363-365). En el libro *Des Canons, Des Munitions? Merci! des Logis S.V.P* (1938),³⁶² Le Corbusier publica varias fotografías donde aparece esta imagen, vista desde distintos ángulos.

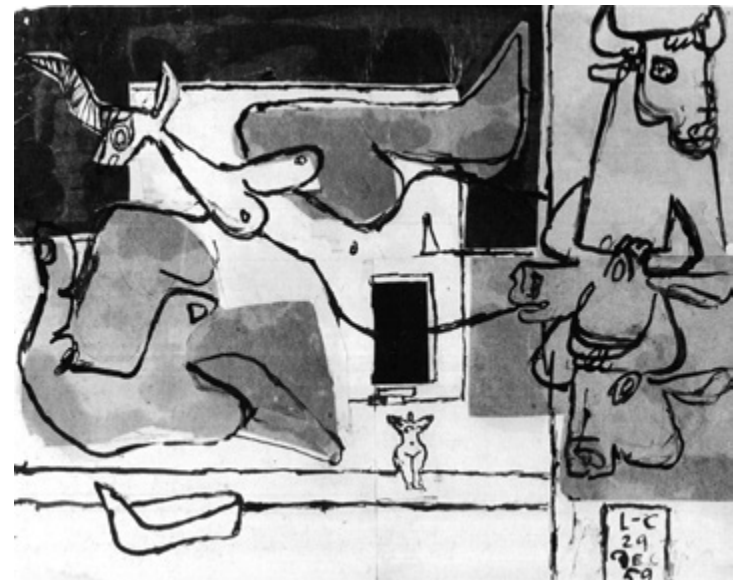
La primera fotografía se encuentra en la página 22, como encabezamiento del capítulo titulado « *Polychromie = Joie* ». En esta página contrapone una imagen del exterior del Pabellón y otra del interior. La escultura aparece en la fotografía del espacio interior, ubicada sobre algunos de los paneles de la ex-

361 LE CORBUSIER, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, 1938, op. cit., p. 37. Ver también, SHUMPKOV, Ivan, *Architecture and Reolution: Pavillon des Temps Nouveaux by Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the International Exposition of 1937 in Paris*, op. cit., p. 100

362 LE CORBUSIER, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, 1938, cit.



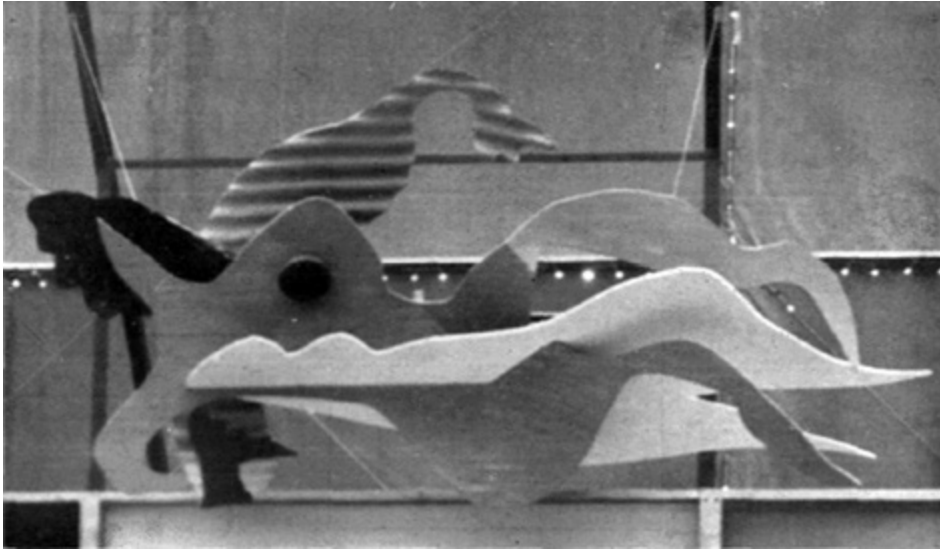
361.



362.

361. 1949-62, *Composition* (fig. 145)

362. 1929-59, *Composition* (fig. 170)



363.

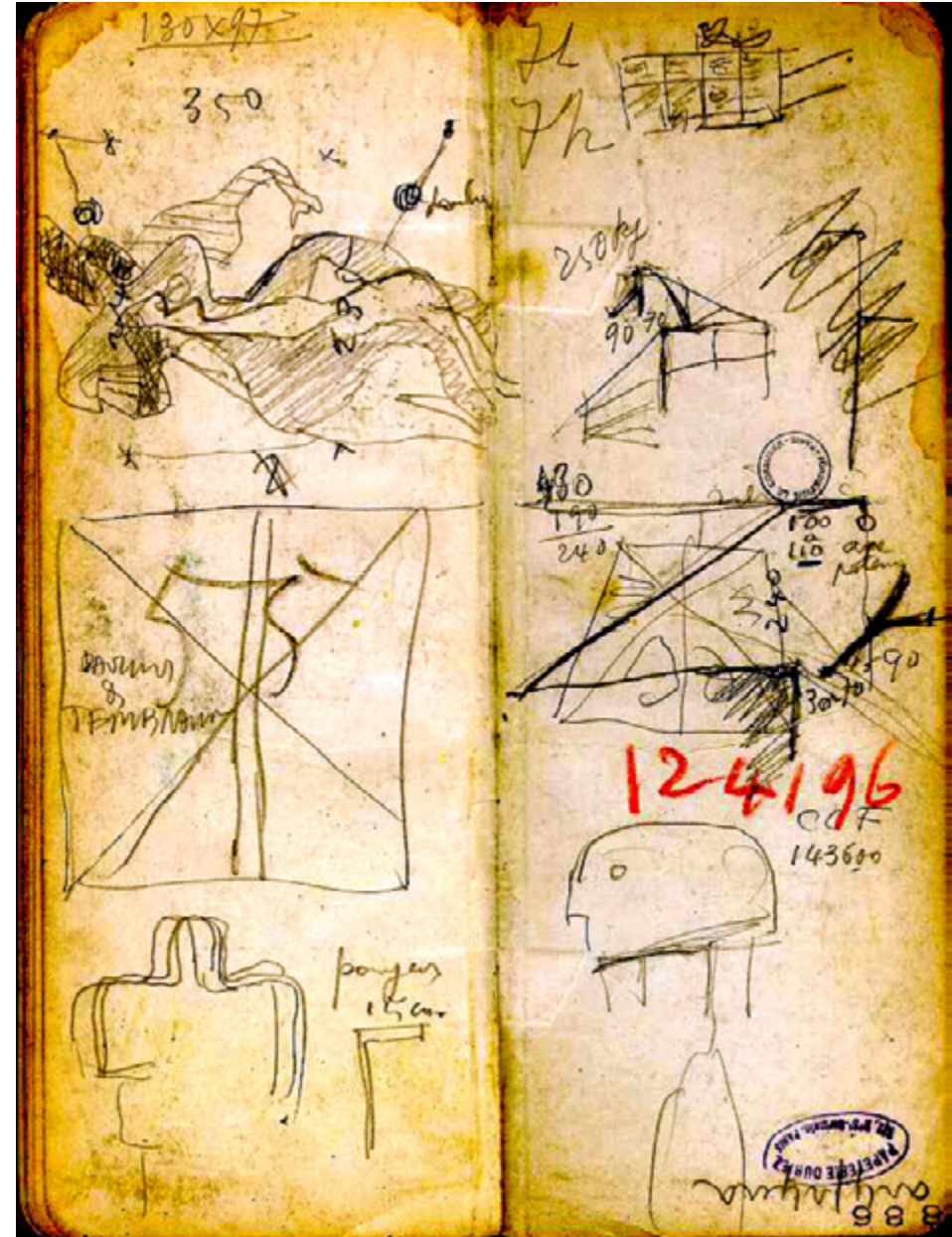


364.

363. 1937-38, escultura encargada por Le Corbusier a Henri Laurens para el Pabellón de Le Temps Nouveaux. Fotografía publicada en *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P.*, p. 37.

364. 1937-38, Fotografía publicada en *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P.*, p. 37.

365. Esquema preparatorio para la escultura del Pabellón de Le Temps Nouveaux en carnet de Le Corbusier (FLC F3-6-104)



365.

posición.³⁶³ La segunda fotografía (fig. 366), se encuentra en la página 34 del libro, en el capítulo titulado « CIAM: La Charte d'Athènes ». En esta, es posible reconocer, de forma más clara, la figura de un cuerpo femenino suspendido en posición horizontal, sobre los paneles que conforman la exhibición en y el espacio. En la página 36 vuelve a aparecer la figura en una fotografía panorámica (fig. 367), en la cual es posible observar la escultura suspendida completamente de frente, ubicada exactamente sobre los paneles. Bajo la imagen Le Corbusier escribe « *misère de Paris* ».³⁶⁴ En la página 37 del libro, dos fotografías detalladas de la escultura (figs. 363-364), una completamente de frente y la otra vista desde abajo.

La importancia de la relación de esta escultura con el contenido del pabellón es que el tema primordial de la exhibición, son las reflexiones sobre los planteamientos urbanos de la ciudad moderna. La pregunta que surge con relación a este planteamiento es: ¿Qué papel juega la escultura de una figura femenina, suspendida en lo alto del espacio en posición horizontal, como si acompañase el recorrido?

Si se observa tanto el dibujo preparatorio de Le Corbusier (fig. 365), como la escultura definitiva de Laurens, son varias las características relativas a la imagen de la *Licorne* de los años cuarenta. En primer lugar, es la imagen de un cuerpo voluptuoso de mujer en posición horizontal, suspendida en el espacio, en este caso el del pabellón. En segundo lugar, la posición de los brazos de la escultura es un claro indicio de lo que serán, más adelante las alas de la *Licorne*. En tercer lugar está, la relación que se puede construir entre esta figura femenina, suspendida en el aire y la reflexión sobre los temas de la ciudad, así como se ha visto en las series de dibujos de la *Licorne*, presentados anteriormente.

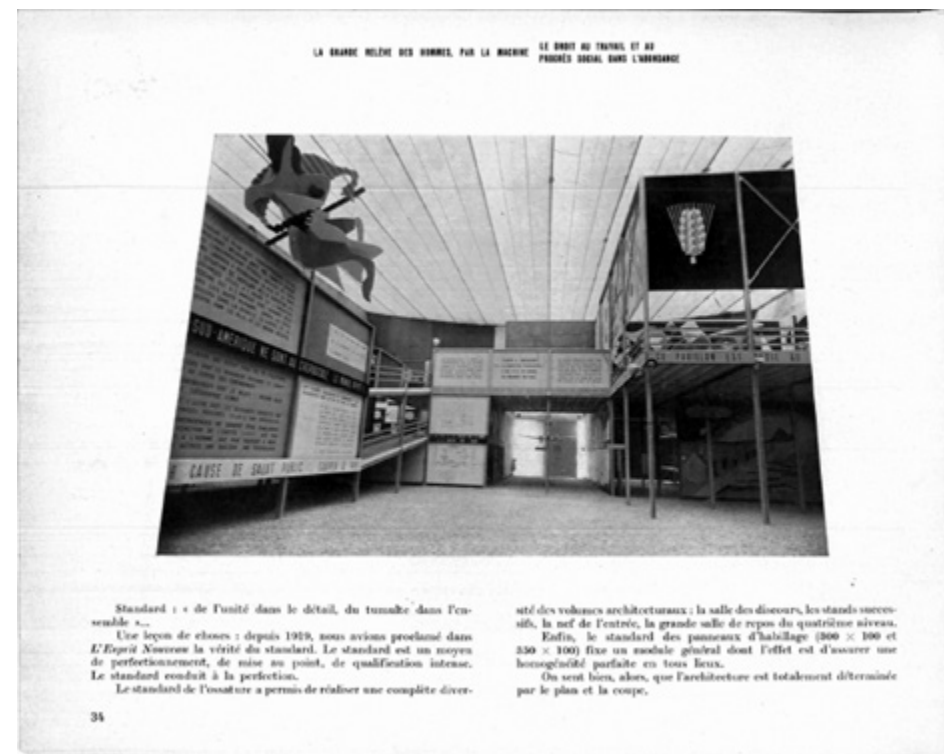
Pero el argumento teórico de la relación que se plantea entre la figura femenina de la *Licorne* y los temas de la ciudad, se vuelve más sólido, si se le suman a este análisis, varias de las reflexiones y descripciones que plantea Le Corbusier, sobre algunos de los proyectos para distintas ciudades en su artículo de « *L'espace indicible* » (1946).

1946, « *L'espace indicible* »

En este artículo, Le Corbusier define 18 puntos en los que expone sus ideas sobre arquitectura, urbanismo y su obra plástica. En cada uno, elige un proyecto o una obra plástica para desarrollar y argumental lo que para él es la

363 Ver cuáles son los temas de los paneles que aparecen en la foto. Ver : *Ibidem*.

364 *Ibid.*, p. 36.



366.



367.

366. 1938, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, p. 34.

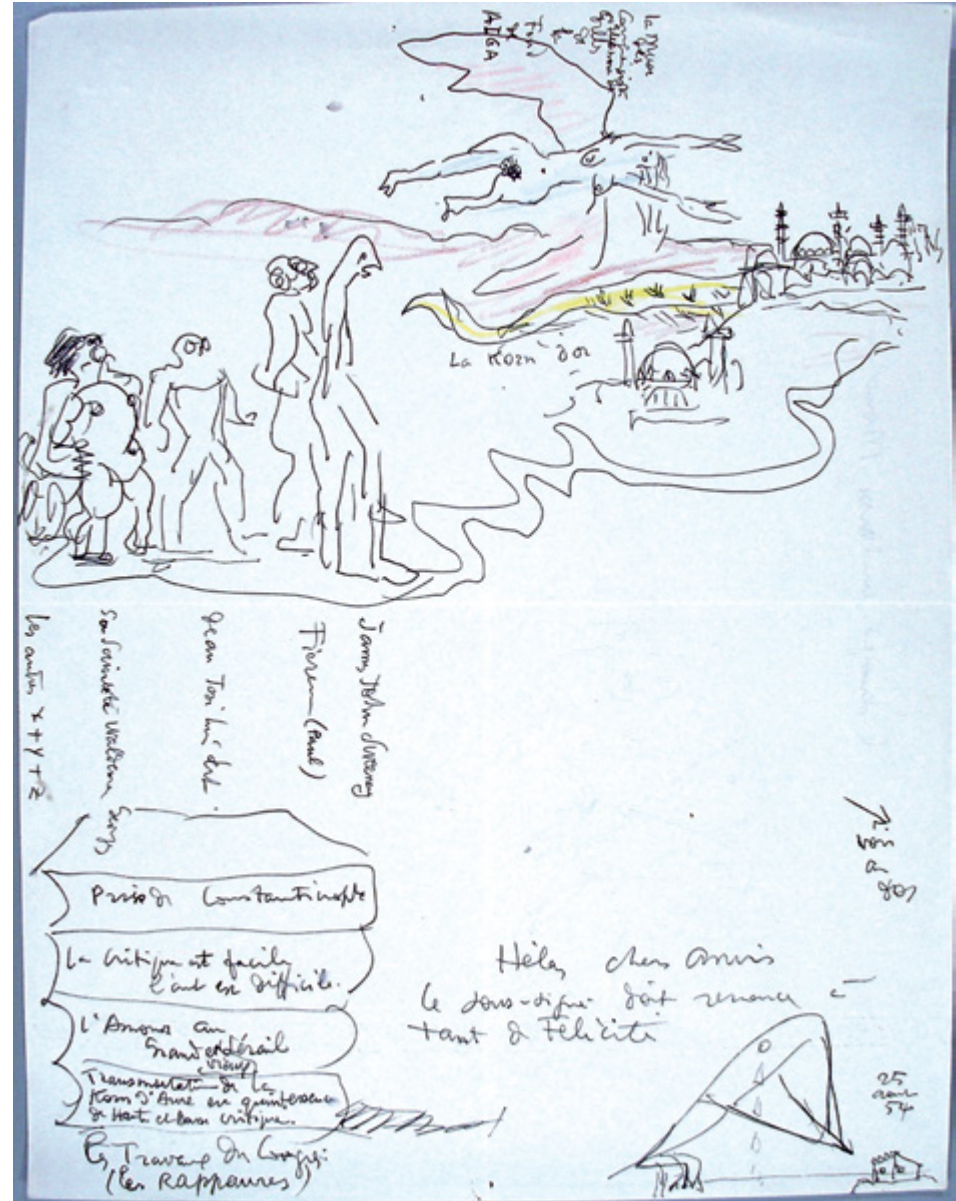
367. 1938, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, p. 36.



368.

368. 1954, *Femme et licorne* (FLC 276)

369. 1954, dibujo enviado por Le Corbusier a José Luis Sert, el 18 de abril de 1954, junto con la carta de suscripción para adquirir el Poema.



369.

idea del *L'espace indicible* desde distintos puntos de vista. En este artículo utiliza una especial forma de referirse a las ciudades y la relación de las ciudades con la geografía que las circunda; por un lado se refiere ellas como si fueran una figura femenina tanto en forma como en espíritu, y otros, tanto a la ciudad como a la arquitectura, las define como organismos vivos. En el punto 2, habla del Plan Macià de Barcelona de 1932, en el que dice:

Le « plan Macia » de Barcelona, de 1932, fait fleurir un organisme urbain. Le lieu géographique est éminent, apte depuis toujours à abriter et à combler de bienfait une grande cité.³⁶⁵

Después hace una breve descripción del plan y luego concluye con estas palabras:

Le corps étalé dans la plaine devant ses montagnes, la tête levée devant la mer, les mains ouvertes sur le port, toute la vie rassemblée dans une forme organisée, un être vivant est créé, un vrai plan d'urbanisme est fait, respirant à l'aise dans son espace naturel.³⁶⁶

¿No es esta una síntesis de lo que simbólicamente representa el dibujo del *carpet F24 1952* (fig. 341)³⁶⁷? Para el siguiente punto del artículo elige el proyecto en Argel, la misma ciudad que más adelante inspirará su libro *Poésie sur Alger* (1950), con la imagen de *Licorne* como portada. En este punto se refiere a la ciudad en los siguientes términos:

« Alger la belle », « Alger la Blanche » s'est laissé anéantir lors de ce boum tout récent de la bâtisse où la hâte, la spéculation et l'inconscience ont consommé le crime d'anéantir des beautés naturelles (...).³⁶⁸

Y, continúa con el texto y expone su respuesta a este comentario en estos términos:

J'ai travaillé (gratuitement) pendant treize années à l'élaboration de projets successifs, cherchant non seulement à sauver la ville mais à la magnifier. Sur le méridien de Paris, Alger plante la tour glorieuse de ses affaires, Alger capitale de la France d'Afrique, ses yeux sur les monts de Kabylie, sur l'Atlas, sur la nappe in-

365 LE CORBUSIER, « L'Espace indicible », 1946, op. cit., p. 11.

366 Ibidem.

367 LE CORBUSIER, « Indes F24 1952 », dans *Le Corbusier: Carnets, Vol. 2 1950-1954*, 1988, op. cit., fig. 706.

368 LE CORBUSIER, « L'Espace indicible », 1946, op. cit., p. 12.

finie des eaux, et couchée sur l'oreiller de sa puissante terre rouge, de sa verdure d'eucalyptus, de palmiers, d'asphodèles.

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. Messieurs les plasticiens, messieurs les poètes, que vous faut-il ? Messieurs les édiles, vous avez peur, vous appréhendez la grandeur, la noblesse vous blesse, la architecture vous fait peur ? Vous avez préféré, au cours de votre voyage de noces, courir admirer, selon Baedeker et Joanne, ce que d'autres avaient fait autrefois, qui s'étaient trouvés comme vous, un beau jour, en face de problèmes semblables : ils avaient foncé, s'étaient colletés avec choses et gens, ils avaient persévéré, ils avaient créé l'œuvre ... à Rome, à Florence, à Paris, à Stamboul, à Venise. Édiles, édiles détenteurs de la clef de grandeur !³⁶⁹

El sentido poético y femenino que encuentra en la topografía y la ciudad misma en el Plana Macià y en el plan de Argel, también lo utiliza al referirse, a referentes de las grandes señoras ciudades como lo son Roma, Florencia, Estambul o París. Pero su discurso no cesa ahí. En los dos puntos siguientes habla de los planes urbanísticos para dos ciudades más: Plan de Anvers (1933) y Plan de París (1945). En el primero, expresa una frase que repetirá varias veces a lo largo del artículo, que es: « *L'architecture met au monde des organismes vivants et harmonieux comme nous l'enseigne la nature même* ». ³⁷⁰ Esta afirmación del concepto de organismos vivos, la vuelve a presentar en las referencias al plan de París. En términos poéticos describe lo que para él significa París y la relación que como ciudad crea entre la naturaleza y el hombre:

Paris a foiré dans ses banlieues, Paris est moisie dans son cœur. Paris est, entre les plus belles, celle qui, sous le ciel recouvrant la Seine, rayonne d'espace indicible.

Paris peut reprendre possession de son sol, de son site, de son poste de commandement, et étaler toute grande une page nouvelle de magnificence. Préparons aux générations qui viennent cette occasion et l'honneur de faire de la ville, une fois encore, « l'Aimée ».

Ce sobre croquis, sans apprêt dans sa nette réalité topographique, établit une vérité urbanistique : l'harmonie entre nature et homme, entre nature du milieu

369 Ibidem.

370 Ibidem.



370.



371.

370. 1932-33, *Carnet C 10* (fig. 644)

470 371. 1925, *Urbanisme* p. 285

et entreprise déferente et courageuse des hommes.³⁷¹

Según estas descripciones, Le Corbusier construye una analogía figurativa y simbólica entre las ciudades, su geografía y la bella figura femenina. A partir de esta afirmación, ¿se podría entonces decir, que la figura de la *Licorne* podría llegar a ser, esa criatura que represente o simbolice esos significados poéticos que para Le Corbusier están implícitos en la idea de ciudad y las relaciones que construyen con la naturaleza y la geografía?

Esta afirmación tendría sentido en la medida en que expresiones tales como las de su artículo pueden ser figuradas o imaginadas, en figuras duales que se mueven dentro de las más sublimes emociones del espíritu y lo más carnal o animal propio de los sentidos. La *Licorne* es una imagen que parece provenir, como de una construcción mitológica, en la cual representa esta dualidad: ella es la fusión de un cuerpo femenino, de un voluptuoso cuerpo de mujer y la cabeza de un animal, en este caso de la cabra. Aunque no es posible hacer una afirmación absoluta sobre esta relación entre el significado simbólico de esta figura y la obra de Le Corbusier, en tanto que no se encuentre directamente una cita suya que lo afirme a cabalidad, a partir de la reconstrucción de la genealogía de esta imagen, queda abierto un camino en la precisión de esta relación, el cual se inicia con la imagen ya mencionada, realizada en los años treinta para el *Pavillon de Le Temps Nouveaux* de 1937, cuando uno de sus principales objetivos de estudio está enfocado en la ciudad, u otra figura icónica que utiliza, unos años antes, al final de su libro *Urbanisme* (1924). Es un grabado que presenta en el último capítulo del libro, titulado « *Chiffres & réalisation* », en homenaje a Luis XIV, como un gran urbanista (fig. 371).³⁷² En la imagen, una especie de ángel o arcángel sobrevuela con sus alas abiertas, el acto fundacional de Luis XIV, cuando con los planos en su mano, ordena la construcción de *Invalides* en París. Le Corbusier se refiere a este tema con las siguientes palabras:

Hommage à grand urbaniste.

Ce despote conçu des choses immenses et les réalisa. Le rayonnement de sa gloire est sur tout le pays, partout. Il avait su dire : « je veux ! » ou : « tel est mon bon plaisir. »³⁷³

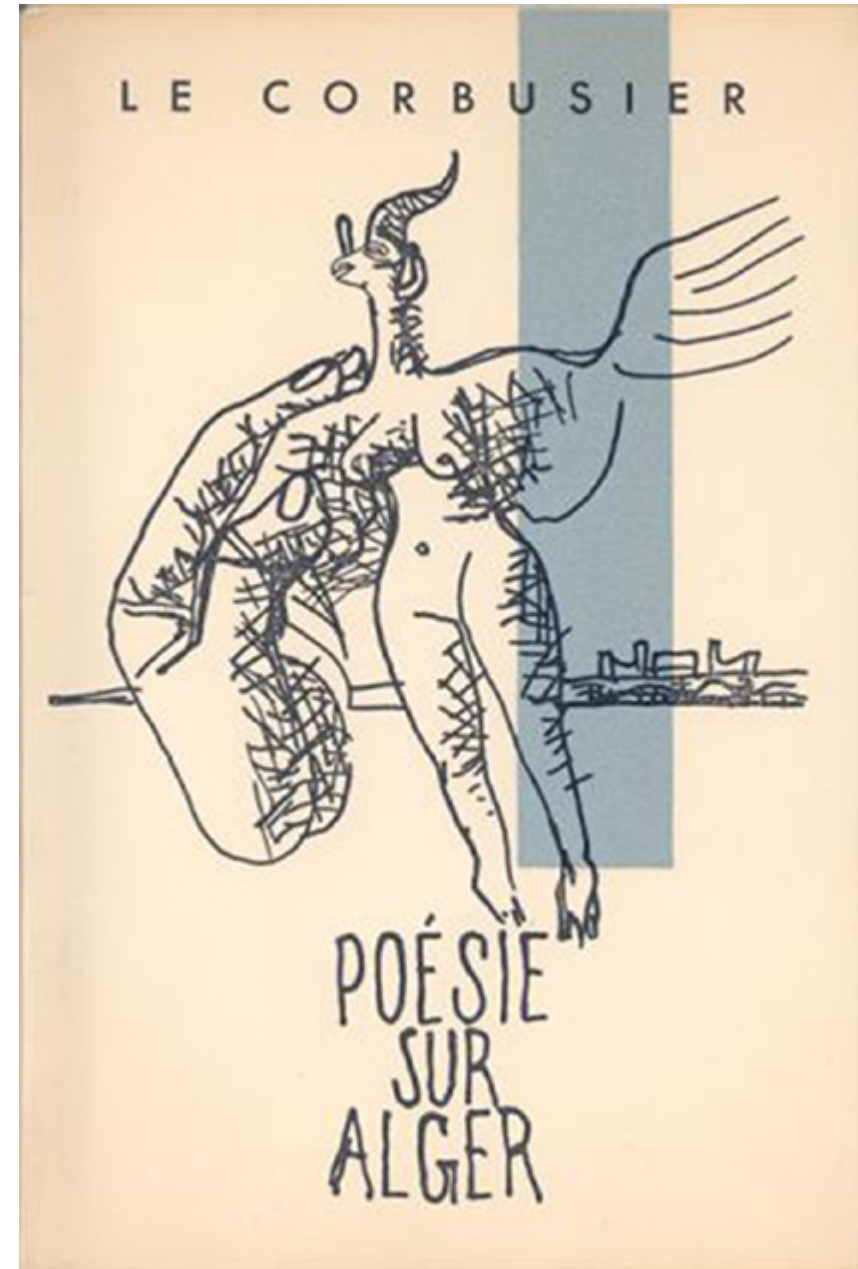
Varios autores han escrito sobre la imagen de la *Licorne*, especialmente con relación a la figura que aparece en el Mural del Pabellón Suizo.³⁷⁴ La mayor

371 Ibidem.

372 LE CORBUSIER, *Urbanisme*, 1924, op. cit., p. 285.

373 Ibidem.

374 Juan Clatrava, Richard Moore, Nancy Stephenson, Mogens Krstrup, entre otros.



372.

372. 1950, Carátula *Poésie sur Alger*

parte de su atención ha sido enfocada a su posible significado simbólico tanto en términos esotéricos, como mitológicos y en algunos casos, hasta construir una relación con la figura de Ivonne y su signo zodiacal, Capricornio.³⁷⁵ Sin embargo, en el intento por reconstruir la posible genealogía de esta imagen, hay una constante de los hechos y no de las interpretaciones externas, que define siempre esta relación con la ciudad. Este argumento de la relación entre la figura femenina y la ciudad, se puede cerrar y concluir con un dibujo que envía Le Corbusier a José Luis Sert, el 18 de abril de 1954 (fig. 369),³⁷⁶ realizado en la parte posterior de una de las cartas-circular de suscripción previa para la compra del Poema.

En este dibujo Le Corbusier representa la figura de una mujer desnuda con alas, su pelo suelto y sus brazos estirados sobre su cabeza, que sobrevuela horizontalmente por un paisaje que conduce hacia la ciudad de Estambul, la cual es posible reconocer por la gran cúpula de Santa Sofía, que sobresalen a lo lejos. Desde la ciudad nace un cuerno de oro, resaltado en amarillo y al que él mismo nombra como « *Le corn d'or* » debajo del objeto.³⁷⁷ Este cuerno lo ubica debajo de la figura femenina. A lo lejos de la imagen dibuja unas montañas, en color rosa, el mismo de las alas de la mujer. Sobre el costado izquierdo de la imagen, un grupo como de peregrinos siguen un camino que los conduce hacia la ciudad.

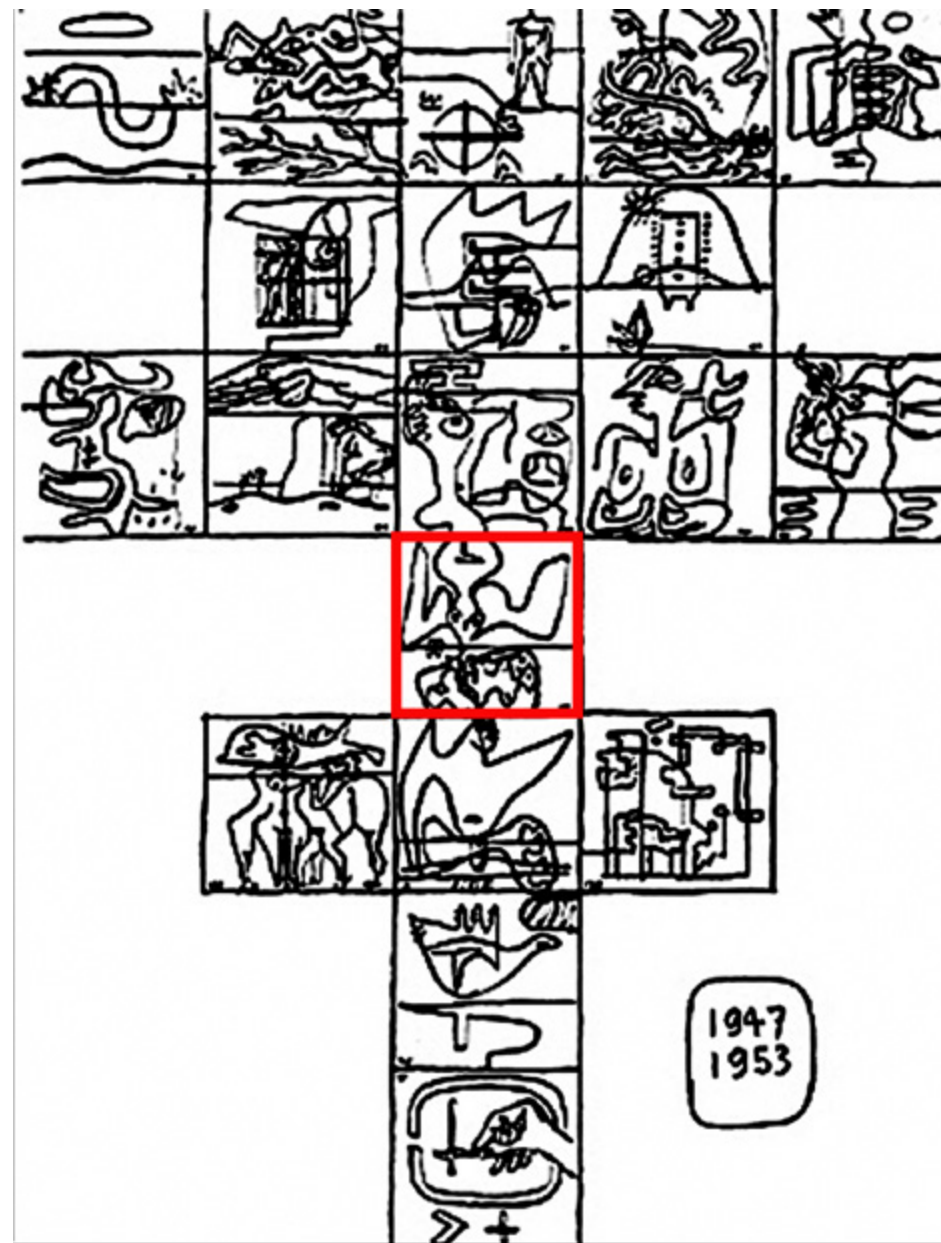
Con esta imagen, una vez más, plantea la relación de esta figura femenina que sobrevuela la ciudad, pero en este caso, separa la mujer del cuerno. Pareciera que Estambul, le brindara en términos simbólicos, la figura femenina de la gran ciudad y la representación y el significado simbólico del cuerno, como si se tratase de un dibujo previo al concepto gráfico de la *Licorne*; es como si fuesen las piezas de la imagen, que luego se fusionan para crear la imagen icográfica y el signo poético de la *Licorne*. Sin embargo, este dibujo es posterior, así que lo que hace verdaderamente es reafirmar, la relación de las piezas que se han planteado anteriormente, con su posible significación.

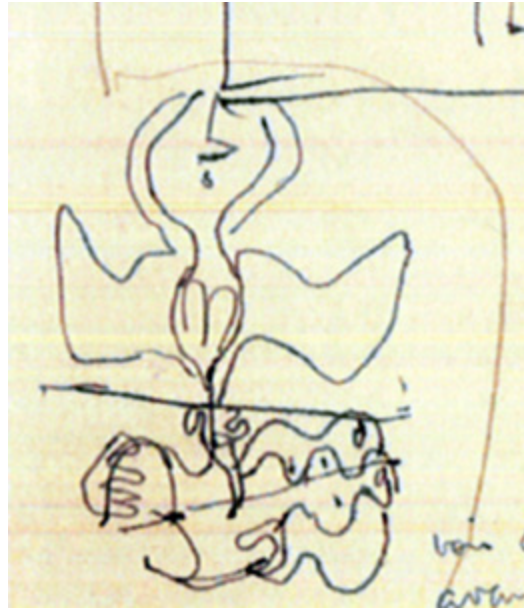
375 Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., pp. 9-10.

376 Carta de Le Corbusier José Luis Sert: París 18 de abril de 1954.

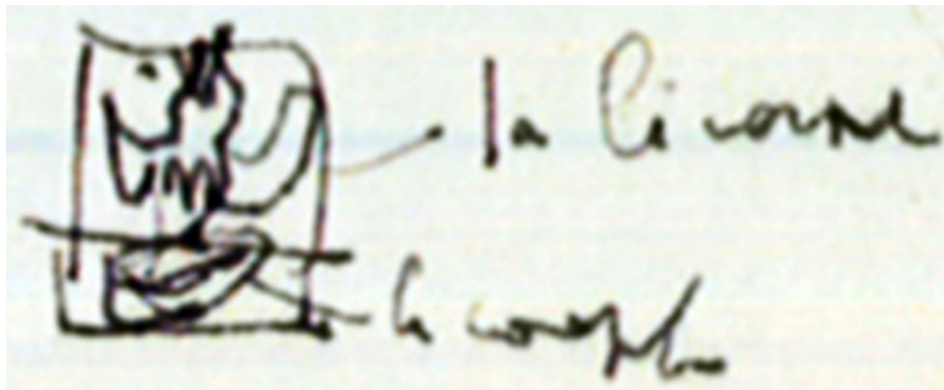
377 Le Corbusier escribe « *Le corn d'or* » debajo del objeto.

5.4 CUARTA FILA: La concepción de una idea





374.



375.

374. Detalle imagen de Fusión. Esquema preparatorio, 1951 (FLC F2-20 33, p. 12)

375. Detalle imagen de Fusion (la licorne y couchée). Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12)

376. Maqueta definitiva para la litografía D3-Fusion de *Le Poème de l'angle droit*, p. 117.



376.

5.4.1 D3-Primera imagen: Manifestación de la concepción de una obra comprendida como una criatura viva

5.4.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953³⁷⁸

La imagen definitiva para este único recuadro de la cuarta fila del iconostasio (fig. 376), no varía gran cosa desde los dos dibujos preparatorios (fig. 374-375). La imagen a color está dividida en dos partes por una línea-franja horizontal amarilla. El área superior está identificada con un fondo negro y en términos proporcionales, es un área mayor a la inferior. La parte inferior, bajo la línea horizontal, está definida por tres áreas rectangulares en distintos colores y tamaños: un fondo blanco, un rectángulo pequeño negro sobre la zona inferior derecha y un rectángulo rojo horizontal sobre el lado derecho. Sobre la estructura de este fondo compuesto por varios colores, Le Corbusier dibuja cuatro figuras: la *Licorne* en la parte superior, dos figuras abrazadas (un hombre y una mujer) en posición horizontal y un perro en la parte inferior.

La primera figura es la imagen de la *Licorne*. La criatura está ubicada en posición vertical con su cabeza y cuerno hacia abajo. Su sinuoso cuerpo con sus alas, está dibujado sobre el área negra en la zona superior de la imagen. Su cuello es atravesado por la franja horizontal amarilla y su cabeza con su cuerno quedan en la parte inferior de la imagen, sobre la zona roja. La figura de la *Licorne* marca, con el eje de su cuerpo iniciando desde el protuberante cuerno de su cabeza, la presencia de la vertical en la imagen. El cuerpo de la criatura está representado en tres colores: el pecho es blanco, sus alas y la mitad izquierda del resto de su cuerpo en azul intenso, y sobre el ala izquierda Le Corbusier dibuja una figura indefinida roja, como si se hubiera desplazado del cuerpo.

La segunda figura es doble. Es una pareja de hombre y mujer, acostados y abrazados, los cuales consolidan el concepto de *Couchée*, que trabaja desde su pintura. Las dos figuras se encuentran ubicadas en posición horizontal, en la zona inferior de la imagen, bajo la franja amarilla. Están dibujados sobre el

rectángulo rojo, y sobre ellos, Le Corbusier evidencia la presencia de las curvas y los atributos del cuerpo femenino desnudo en primer plano, con un color rosa. Esta pareja se entrelaza con la *Licorne*, en un punto de unión, entre las piernas de la mujer. El cuerno de la *Licorne* (con una fuerte presencia vertical) se introduce en la unión de las piernas de la mujer, como representación de la horizontal. Esta imagen alude a la *unión* y aquello que nace o surge de esa unión, representado en la *Licorne*. Esta unión puede ser interpretado desde distintos puntos de vista: la sexualidad, el amor, como acto de unión y creación entre una pareja, o la representación del nacimiento y surgimiento de una idea que se materializa en el acto creativo. La idea surge de lo humano, representado en la horizontal de las entrañas de la tierra. La idea o la creación, es representada como resultado y realidad en una criatura viva, expresada como la vertical.³⁷⁹

La tercera figura es el perro que se encuentra ubicado a los pies de la pareja, detrás del rectángulo negro. El perro como parte de la naturaleza, pertenece al mundo horizontal. Es la presencia del animal, que acompaña, que hace parte del mundo de la pareja. Es la mascota, el compañero, el amigo.

La maqueta para la litografía, en términos de color, maneja lo esencial: los colores primarios amarillo azul y rojo, y los dos no-colores, el negro y el blanco. Solo hay un color, que no pertenece a los primarios, sino al mundo de la combinación: el rosa. Este está representado en el cuerpo femenino, e aquel que se gesta y genera la vida, la creación, a partir de la fusión entre lo femenino y lo masculino.

En el texto que acompaña esta imagen Le Corbusier escribe:

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
que de pour
N'accabler 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

³⁷⁸ Maqueta definitiva para la litografía D3-Fusion del *Le Poème de l'angle droit*, p. 117. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

³⁷⁹ Es importante recordar que Le Corbusier se refiere a la arquitectura y a la ciudad como organismos vivos, principalmente en su artículo de « *L'Espace indicible* » (1946). Ver : LE CORBUSIER, « *L'espace indicible* », 1946, cit.



377.



378.

377. 1945, *Femme couchée sur la mer* (FLC 189)

476 378. 1945, *Femme endormie* (FLC 410)

de cause

C'est par la porte des pupilles ouverts que les regards croisés ont pu conduire à l'acte foudroyant 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 relais Alors ne serons-nous pas demeurés assis à côté de nous vies.³⁸⁰

5.4.1.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

La imagen definitiva para el recuadro de *Fusion-D3*, contiene dos componentes: por un lado, la figura de la *Licorne* y por el otro, la imagen de *Couchée*; dos temas que provienen directamente de su obra pictórica. En términos de la reconstrucción de la genealogía de la imagen iconográfica del Poema, hay que dividir la búsqueda de estos dos temas, ya que desde su pintura, trabaja en cada uno de ellos por separados, hasta proponer, una serie de dibujos preparatorios en uno de sus carnets, donde une los dos temas para crear la imagen iconográfica de *Fusion*.

« La licorne »

La reconstrucción genealógica de con relación a este tema, ya se ha realizado para el último recuadro de la tercera fila del iconostasio *Chair-C5* (fig. 319), en la que ha sido demostrado el proceso de precisión de esta figura y cómo la estudia en distintas posiciones. Por lo tanto no se hará ninguna mención adicional de la figura por separado.

380 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 111-116.

El concepto de « Couchée »

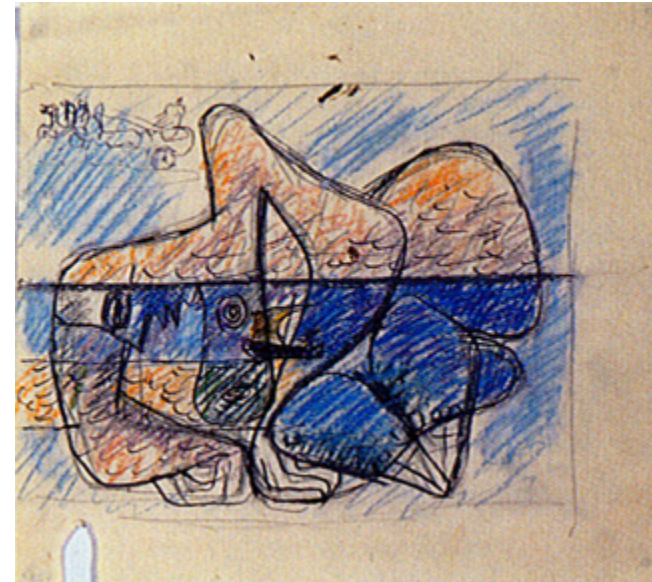
En el desarrollo de la genealogía del tema de *Couchée* en su pintura, inicia en las primeras obras con la figura femenina solamente y luego, más adelante introduce la pareja y el perro.

La primera obra relacionada con este tema, es realizada en 1945 y está titulada *Femme couchée sur la mer* (fig. 377).³⁸¹ En esta primera pintura sólo hace referencia a una mujer. En ella la mujer se encuentra en posición fetal, con su cuerpo de frente al espectador y su cara de perfil. Una línea de horizonte atraviesa su cuerpo dividiéndolo en dos, de la misma forma que ya se había visto en el dibujo de la *Licorne* en el carnet *Indes F24 1952* (fig. 341)³⁸² en el que la dibuja en posición horizontal, con la mitad de su cuerpo sobre la línea de horizonte, referenciado con colores cálidos entre las gamas del rojo. Su silueta representa, de forma análoga, la curvatura de unas montañas a lo lejos del horizonte. La otra mitad del cuerpo la representa bajo una sucesión de colores fríos que van entre verdes, azules y violetas, los cuales se contraponen a los cálidos de la parte superior. En la pintura de *Femme couchée sur la mer* (1945) (fig. 377), también trabaja el contraste de colores cálidos y fríos: la franja del cuerpo que está sobre la línea de horizonte la representa una vez más, con colores cálidos: naranjas y rojos; mientras que la parte inferior con colores fríos: azules, verdes, violetas. Como el nombre de la pintura lo indica, la figura parece tener sumergido medio cuerpo en el agua, en este caso en el mar. La otra parte de su cuerpo, la cual queda fuera del agua, pareciera otra vez, aludir a la silueta de unas montañas. Con el cuerpo femenino en posición horizontal, una vez más, logra consolidar la imagen de un paisaje, que enfatiza con un detalle: sobre la esquina superior izquierda pinta un sol naranja como referencia a la posición del cielo. Varios temas se equilibran en esta imagen: frío y cálido, fuego y agua (sol y mar), mojado y seco, la línea recta del horizonte y la sinuosidad de la línea de las montañas o del cuerpo de la mujer.³⁸³

381 FLC 189

382 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952 », dans *Le Corbusier: Carnets, Vol. 2 1950-1954*, 1988, op. cit., fig. 706.

383 Naïma y Jean-Pierre Jornod escriben sobre esta imagen: « Infléchis sable comme l'horizon de la mer... ligne droite épousant l'axe des lois fondamentales: biologie, nature, cosmos. Obéissant à la loi de la pesanteur, soumis aux exigences psycho et physiologiques de l'être, aux conséquences des saisons et des climats, le bâtisseur se reconnaît comme un produit du soleil, comme un admirateur du soleil, le soleil est son maître. Etc., etc. Raisons suffisantes pour conditionner un métier, rigueur capable de former le caractère, acceptation d'un rôle dur et sans compromission propre à discipliner la vie quotidienne et totale et à imposer le renoncement à bien des menus plaisirs. Ainsi se fait un homme de métier, en ce temps d'immense, universelle et individuelle mutation. Infléchis sable comme l'horizon de la mer, il est, il doit être, il devrait être l'un des outils de mesure pouvant servir de niveau, de repère au sein du fluctuant et de la mobilité. Son rôle social est



379.



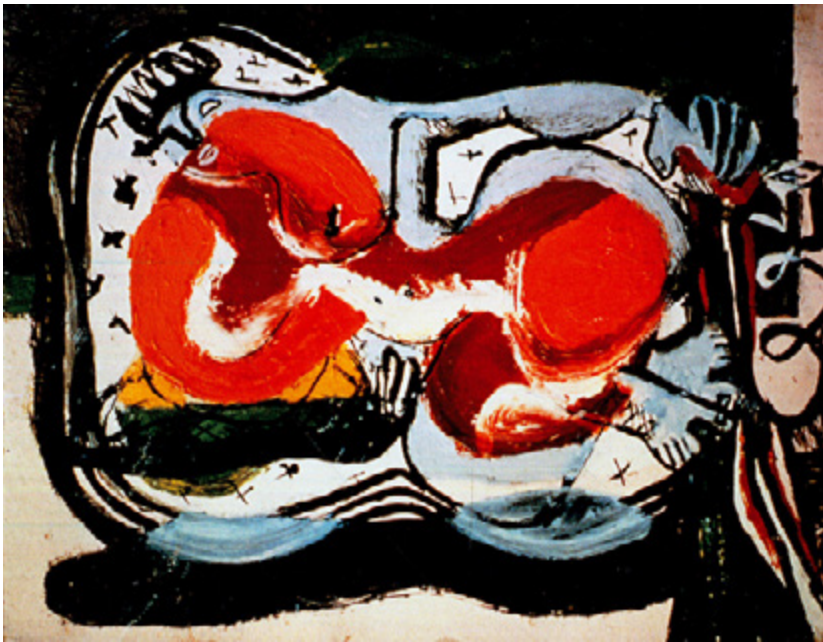
380.

379. *Îles sont des corps de femmes* (FLC 4231)

380. 1948, *Odyssée* ou « *Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras.* » Tapisserie. (Ver Jornod, fig. 610)



381.



382.

Con esta pintura, una vez más, aparece el tema de la mujer horizontal y la relación de sus curvas con un paisaje montañoso que circunda un horizonte. Sobre esta imagen Naïma y Jean-Pierre Jarnord, dicen:

Dès le premier contact, Le Corbusier fut subjugué par la mer. Dès lors, omniprésente dans son esprit jusqu'à recevoir son dernier souffle, elle est à l'origine de nombreuses réflexions' et textes dont Tout arrive en fin à la mer, rédigé le 26-27 novembre 1954, à Chandigarh.

L'origine de la figuration particulière de ce corps de femme semble concomitante aux méditations de l'artiste sur le rôle du bâtisseur, révélées dans un texte du 27 juin 1945.

Ce tableau remarquable relève d'un graphisme souligné, à dominante de courbes, surajoutés à de larges aplats de couleurs, destinés à construire le sujet et à lui donner sa lumière et sa délicatesse. Un corps de femme occupe toute la largeur du tableau, surplombant la ligne d'horizon ; certaines parties prennent la forme de monts ou d'îles, rappelant le paysage brésilien décrit par le peintre après son retour de Rio. En transparence, un paysage de mer avec un voilier s'inscrit dans le corps. A gauche, au-dessus de 1; tête, un soleil, incarnation du bâtisseur. Cette sirène, surgie des flots, véritable osmose de formes et de couleurs, témoigne du langage poétique du peintre, souple et rythmé pour s'adapter aux mouvements lyriques de son âme.³⁸⁴

En el mismo año, Le Corbusier realiza una variación de esta pintura y la titula *Femme endormie*: « *Les îles sont des corps de femmes à demi immergés*

là. Ce rôle le désigne pour être clairvoyant : ses disciplines ont installé l'orthogonal dans son esprit. L'orthogonal fait d'angles droits, favorise les mesures, les appréciations exactes. Mais les usages d'un métier en pleine décadence - l'architecture - l'ont conduit aux manipulations et aux compromissions. En effet, qu'est cet étrange gargouillis qu'on perçoit, émané de son œuvre? Plutôt que d'avoir digéré, il rote, ma foi ! Ses nourritures, l'œuvre et les œuvres du passé, il les fait remonter et les propose à l'appétit pantagruélique d'une nouvelle société! » (Extrait d'un texte manuscrit de Le Corbusier sur 4 pages, non titré et daté du 27 juin 1945 ; collection particulière). JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p.790

384 En la explicación de Naïma y Jean-Pierre JORNOD sobre esta imagen, presentan una cita de Le Corbusier tomada de *Mise au point*, (Forces Vives, Paris, 1966, p. 14), en la que dice: «J'ai déjà écrit quelque part que la constance est définition de la vie car la constance est naturelle et productive. Pour être constant il faut être modeste, il faut être persévérant. C'est un témoignage de courage, de force intérieure, une qualification de la nature de l'existence. La vie vient au travers des hommes ou bien les hommes viennent au travers de la vie. Ainsi naissent toutes sortes d'incidences. Regardez donc la surface des eaux. Regardez aussi tout l'azur tout rempli du bien que les hommes auront fait car pour finir, tout retourne à la mer. En fin de compte, le débat se pose ainsi : l'homme seul face à lui-même. Lutte de Jacob et de l'ange à l'intérieur d'un homme. Il n'y a qu'un seul juge, sa propre conscience, c'est-à-dire vous-mêmes. [. . .] La recherche de vérité n'est pas facile. Car il n'y a pas de vérité aux extrêmes. La vérité coule entre deux rives, mince filet d'eau ou masse croulante du fleuve... Et à chaque jour différente ». Ver: Ibid., p.788

381. 1952, *Femme couchée* (FLC 197)

478 382. 1964, *Femme couchée* (FLC 185)

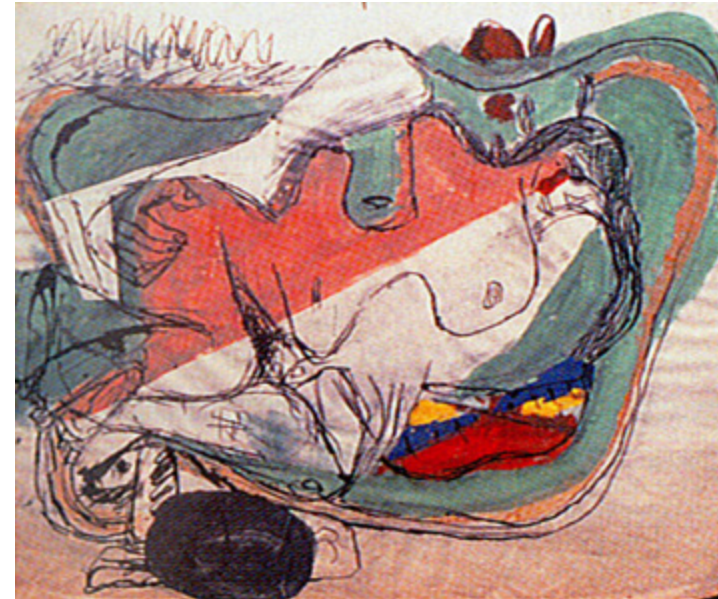
qui retiennent les bateaux entre leurs bras » (1954) (fig. 378).³⁸⁵ En ella mantiene la misma paleta de colores, pero con una intensidad menor. Sobre la esquina superior izquierda, remplace el sol por la figura de un hombre que conduce un carruaje halado por cuatro caballos, como un artefacto que sobrevuela por los aires. El hombre de pie, está pintado a una escala bastante menor que la figura de la mujer en posición fetal. Todos los demás elementos se mantienen en la misma posición. La otra característica que cambia es el color del cielo: en la pintura anterior, el cielo presenta colores naranjas, como si fuese un atardecer, evidenciado también por la presencia del sol; en esta nueva pintura, el cielo es de colores fríos, entre azules y grises, como si estuviese representando un cielo en las horas de la mañana, con una luz más blanca.

De esta pintura hay un dibujo preparatorio sin fechar, realizado en crayola y titulado *Les îles sont des corps de femmes* (fig. 379). Con este título reafirma la relación entre la comprensión de la figura femenina entendida ahora como isla. En este dibujo, la parte de la figura que se encuentra sumergida en el agua la dibuja en tonos azules, y la parte de su cuerpo que permanece fuera del agua, es decir, la parte análoga a las islas, la dibuja en un color opuesto complementario: el naranja. En este dibujo Le Corbusier dibuja el cielo en el mismo azul del agua, y sobre la esquina superior izquierda de la imagen, dibuja el hombre conduciendo el carruaje halado por los caballos. El carruaje que se desplaza por los cielos en una dirección fuera del cuadro, como si aludiera a una figura mitológica.

Tanto en la pintura como en el dibujo, dibuja en la parte central del de la imagen, entre uno de los senos de la mujer y uno de sus brazos, un pequeño barco con vela, con el que reafirma el concepto del agua, la isla y la relación con el tema histórico mitológico.

Sobre la pintura Naïma y Jean-Pierre Jornord, plantean la relación del tema de esta obra y posiblemente del dibujo con el tema mitológico:

De thème et de format identiques au tableau *Femme couchée sur la mer* (no 327), cette œuvre comporte peu de variation. Le soleil est remplacé par un petit dessin figurant Apollon sur le char solaire tiré par des chevaux, que l'on distingue mieux sur le dessin d'étude (fig. 609). Le songe prend la forme d'une évasion dans l'espace - une dimension solaire. Le Corbusier nous rappelle ici sa passion pour la mythologie, par le titre inspiré de l'Odyssée d'Homère qu'il donne à cette œuvre: « Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui retiennent les bateaux entre leurs bras ». Cette phrase se retrouve dans les poèmes en possession de l'artiste.



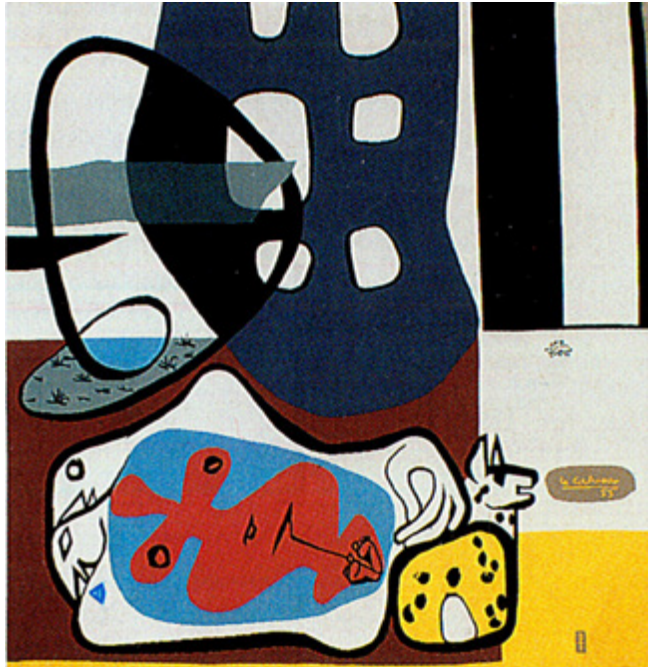
383.



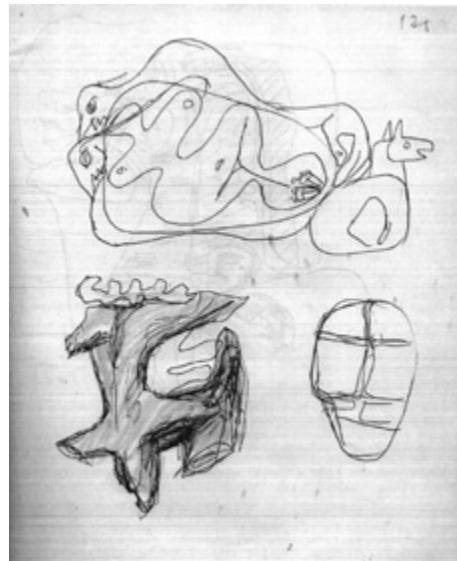
384.

383. Etude sur le thème *Le Divan* (FLC 3629)

384. Imagen de Alkymistik illustration C.G. Jung publicada en el libro de Krustup *Porte Email*, fig. 193.



385.



386.

385. 1955, *Le chien veille*. Tapisserie (Ver Jornod, fig. 656)

480 386. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 121 (FLC W1-8-121)

Ce sujet sera utilisé pour un carton de tapisserie, mis au point par Vasarely en 1948, sous l'intitulé *Odyssee* ou « Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras ».³⁸⁶

Para continuar con la relación que establecen con la mitología y con el tema de la Odisea, en 1948 Le Corbusier realiza un tapiz titulado, *Odyssee* (fig. 380).³⁸⁷ En este repite la misma imagen del cuadro *Femme endormie* de 1945, pero con colores distintos, y sobre un fondo de blancos y negros. En la parte inferior del tapiz escribe: « *Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras* ». Con estas palabras reafirma una vez más la relación que encuentra entre las formas de la naturaleza, como las montañas o en este caso las islas, con la figura femenina. En una apartado de una carta escrita a su hermano Albert Jeanneret, el 3 de febrero de 1961 ya en sus últimos años de vida,³⁸⁸ vuelve a hacer referencia sobre este tema y cita una vez más esta frase en la que dice:

La fuite du temps est vertigineuse. L'afflux de travaux et soucis et obligations est totalement pressant. Ma barque ne peut avoir qu'un pilote : Corbu! Mais j'ai des amis désormais à l'atelier, une famille, souriante et gaie (mais chiant de frouse dans ses culottes!). Ce sacré Corbu est un épouvantail, charmant d'ailleurs. C'est l'événement qui est pathétique, réclamer, réclamant, renâclant ! « En bref, on peut dire que 'poèmes d'Homère' ne sont rien autre chose que 'dramas' ». Ceci est écrit en première page de l'Édition des "Portiques" de l'Odyssee. -Tu tournes la page et tus lis: "Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras ».³⁸⁹

La mayor parte de las pinturas sobre este tema hacen referencia a una mujer, como las vistas anteriormente. En 1952 aparece una más, a la que titula *Femme Couchée* (fig. 381),³⁹⁰ pero en este caso la imagen se centra totalmente en la posición de la mujer, la cual ahora aparece inmersa en una especie de capullo o burbuja. En esta pintura la línea de horizonte desaparece, ya que la mujer está un poco recostada en posición diagonal y no exactamente horizontal, como en las anteriores. Sin embargo la línea divisoria no desaparece del todo. Si se analiza la imagen, en el centro de su cuerpo, traza una línea recta que lo divide en dos. La línea es una pincelada continua que se inicia en su cabeza

386 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p.790 (fig. 6 10).

387 Tapiz publicado en: *Ibidem*.

388 El fragmento de esta carta está citado en: *Ibid.*, p.789

389 *Ibidem*.

390 FLC 197

como sosteniéndola y termina en una línea perpendicular sobre el muslo de la mujer, creando y enfatizando una vez más, esta relación de opuestos perpendiculares; en este caso juegan con el direccionamiento y la posición del cuerpo, un poco en diagonal.

De « Couchée » a « Le Divan »

En un momento del proceso, esta imagen referenciada siempre a una mujer, pasa a convertirse en una pareja. Es la misma idea, el mismo concepto; sin embargo, la figura individual es remplazada por la interacción de una pareja, como se puede ver en un dibujo preparatorio, sin fechar, para el tema *Le Divan* (fig. 383).³⁹¹ En el dibujo es posible reconocer un hombre que abraza por detrás, a una mujer y apoya su gran mano sobre sus caderas. Él posa su cabeza sobre la de ella. Las dos figuras tienen sus cuerpos de frente al espectador y enmarcados en un contorno celuloide, que podría ser la referencia al diván.

Los cuerpos, como en las pinturas anteriores, están divididos por todo el centro a partir de una línea recta que los entrecruza desde la cabeza hasta los pies. Esta división la enfatizada una vez más, con la utilización del color; en este caso, pinta de rosa la parte superior de los cuerpos y deja en blanco la inferior. En este dibujo adhiere otro elemento más: en la esquina inferior izquierda de la pareja, aparece un perro acostado en el suelo, resaltado con una mancha circular oscura. Según la interpretación de Mogens Krusturp, esta imagen hace referencia a *Le Corbusier con Yvonne*, acostados y abrazados sobre el diván, y su perro *Pinceau* a sus pies.³⁹² Sobre este tema *Le Corbusier* realiza dos tapices, uno que se titula *Le Canapé I* en 1949 y una variación más adelante titulada *Le Canapé II* en 1957.

En el texto de *Porte Email* (2001) de M. Krusturp, en su análisis sobre los temas del Poema, escribe sobre esta figura y dice:

The two copulating figures correspond to a sketch, FLC 3629, which presumably shows Corbu and Yvonne on a sofa. The same sofa is found on pictures with the female figure alone (e.g. the tapestries, *Le Canapé I*, 1949, and *Le Canapé II*, 1957). The sofa's curved back is also seen in the background of the portrait

391 FLC 3629

392 Ver: KRUSTURP, Mogens, *Porte Email*, 1991, op. cit., pp. 42-43 y 128. Ver también: JORNOD, Naima et Jean-Pierre, *Le Corbusier Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p. 871.



387.



388.

of Yvonne mentioned above (FLC 125).³⁹³

Aunque Krustrop habla directamente de la imagen de la pareja, la serie de esta pintura se inicia con la imagen de una mujer y más adelante dentro del proceso esta mujer aparece acompañada de un hombre. En el *Catalogue Raisonné de L'œuvre Peint* de Naïma y Jean-Pierre Jornod se puede observar la secuencia sobre las variaciones de este tema que empieza a desarrollar en los años cuarenta, después de la Guerra y que continúa repitiendo en los cincuenta. Este estudio llega a su máxima expresión en el momento en el que fusiona, la figura de la *Licorne* con la de *Couchée*. Con estos dos temas consolida una relación de opuestos en equilibrio, ya que la figura de la *Licorne* se encuentra en dirección vertical, introduciéndose en el centro de la pareja en posición horizontal. Esta imagen de *Fusion-D3* conjuga dos temas independientes dentro de su pintura, con dos caminos independientes, pero que se entrecruzan en un punto del tiempo para configurar la idea y el concepto.

En la página 145 del carnet *Nivola I* (fig. 366),³⁹⁴ también realiza un estudio de la figura de la pareja en *Le Divan* de forma independiente. En este dibujo presenta los personajes entrelazados dentro de esta especie de burbuja que los circunda y el perro siempre sobre alguno de los costados y luego los une.

De Couchée, Le Divan y la licorne a Fusion

El verdadero estudio sobre la imagen que representa la casilla de *Fusion* en el iconostasio, se encuentra en el carnet *Nivola I* de 1951. En este, Le Corbusier realiza una serie de diez dibujos preparatorios (figs. 389-398),³⁹⁵ de los cuales algunos son hechos a color, otros a lápiz y otros en tinta. En esta serie trabaja diferentes variaciones de aquella pareja de *Le Divan*, en conjunción con la figura de la *Licorne*. Dentro de la secuencia de las diez imágenes, solamente la primera (fig. 389)³⁹⁶ y la séptima (fig. 398),³⁹⁷ son a color.

Cada dibujo está realizado sobre una página entera del carnet. En cada una de las variaciones, las mismas cuatro figuras se repiten: la *Licorne*, el hombre, la mujer y el perro, todos bajo la misma estructura compositiva. En los diez dibujos, la pareja aparece siempre acostada envuelta por la célula y el perro

393 Ver: KRUSTROP, Mogens, *Porte Email*, 1991, op. cit., p. 42.

394 FLC W1-8, p.145

395 Carnet *Nivola I* (FLC W1-8, pp. 109, 113, 117, 119, 121, 123, 137, 141, 143, 145).

396 FLC W1-8, p.109

397 FLC W1-8, p.137

tendido a su lado. En algunos dibujos, las cabezas de la pareja están ubicadas hacia el lado derecho y en otras al izquierdo; según esto, la posición del perro también varía entre los dos extremos de ellos. Así mismo, la figura de *la Licorne* se encuentra invariablemente en posición vertical, perpendicular con respecto a la pareja y a una línea de horizonte que atraviesa su cuello. En todos los dibujos, la criatura siempre inserta su cabeza y cuerno bajo tierra, penetrando la burbuja que circunda la fusión de los dos cuerpos entrelazados.

Con respecto a la pareja, en todos los dibujos aparece una línea recta que divide los cuerpos de la pareja por mitad. La división la evidencia en algunos casos con color y otros con sombra. Esta línea distingue la relación y el equilibrio de opuestos entre los lados. En el cuerpo de *la Licorne* sucede lo mismo, con una línea vertical que cruza por el eje central de su cuerpo. En algunos casos, la línea divisoria aparece desde su cabeza hasta sus caderas; en otros, la verticalidad está definida por la posición de su cuerpo con relación al cuerno, y la línea divisoria es la que conforma la unión de sus piernas. Como sucede con la pareja, en *la Licorne* también intensifica la división del cuerpo en dos partes a partir de sombras o del color. Si un lado está en sombra, el otro está en blanco; o si uno va de un color, el otro lo presenta en un tono más claro. En los tres últimos dibujos (figs. 395, 396, 397),³⁹⁸ la verticalidad la evidencia con dos líneas verticales paralelas las cuales crean una columna o un pilar, que atraviesa su cuerpo de arriba a abajo, como si lo sostuviese verticalmente. Dentro del área de este pilar, no solo queda inmerso el cuerpo y la cabeza de *la Licorne*; en los tres casos, también queda incluida la cabeza del perro. En términos compositivos, el pilar vertical está desplazado un poco hacia el costado izquierdo de la imagen, atravesando por las caderas de la pareja.

Dentro de esta secuencia, el cuerno de *la Licorne*, en los cuatro primeros dibujos (figs. 389, 390, 391, 392),³⁹⁹ se inicia en el centro de la pareja. Sin embargo, desde el quinto dibujo, el de la página 121 (fig. 393),⁴⁰⁰ el cuerno va un poco más abajo y se inicia desde la figura del perro, como se puede ver en el quinto, sexto y séptimo dibujo (figs. 393, 394, 398).⁴⁰¹ A partir del octavo dibujo (fig. 395),⁴⁰² el cuerno es el que define el perfil de la cabeza del perro que está girada hacia él, como reaccionando ante el instante en que el cuerno hace contacto con su cuerpo. En este caso, el cuerno ya no toca simplemente al perro, sino que parece que se introdujese en él.

En el noveno dibujo (fig. 396)⁴⁰³ se disuelve el límite, y como en un *marriage du contours*, el cuerno se funde con el cuerpo del perro. En el décimo (fig. 397),⁴⁰⁴ siendo este el último de los dibujos de la serie, todo queda definido en un *mariage du contours*, en donde todas las figuras se convierten en una sola, a partir de la continuidad de las curvas que las definen; hombre y mujer, la relación con el animal, que así mismo, como resultado consolidan otra criatura: la *Licorne*. Este entrelazamiento de imágenes evidencia el concepto de fusión, en el que todos son una *unidad*, pero así mismo, ninguno pierde su esencia e individualidad. Hasta la figura del perro, que parecía ser secundaria, vista al detalle, es indispensable dentro de esta fusión para completar el concepto.

El detalle más importante de la construcción de esta imagen, aparece en la anotación que hace Le Corbusier sobre la esquina superior derecha del séptimo dibujo de la secuencia (fig. 398),⁴⁰⁵ el cual es realizado a color. En ella dice: « *Chandigarh 1 mars 51. Terminaison de la création du plan de la capitale sur le rapport 7 à 7* », ⁴⁰⁶ Y en un dibujo, dos páginas más adelante,⁴⁰⁷ de una mujer vista por la espalda, cargando un niño entre un manto y apoyado en sus caderas, observa las montañas sobre el horizonte de una pradera vacía, Le Corbusier anota: « *Chandigarh naissance d'une capitale 3 mars 51* ». ⁴⁰⁸

¿Cuál es la relación de esta imagen con la creación de una ciudad? No se trata de responder de forma precisa esta pregunta la cual, tal vez ni el mismo Le Corbusier la haya respondido en algún momento; sin embargo, por algunas de sus expresiones cuando se refiere a la creación de las ciudades, principalmente en su artículo de « *L'espace indicible* » (1946), y las reflexiones planteadas con respecto a las imágenes analizadas en la genealogía de la última casilla de *Chair-C5*, las cuales hacen referencia a la *Licorne*, se podría afirmar que hay una relación directa de la *Licorne* con la ciudad, y de la imagen de *Fusion-D3* con el acto creativo, que en este caso se fundamenta en el proyecto de ciudad para Chandigarh.

Como se ha afirmado al inicio de esta tesis, Le Corbusier no busca revelar directamente una explicación precisa de lo que se encuentra detrás de una pintura, ya que como dice en su libro *Le Corbusier, textes et Planches: L'atelier de la recherche patiente* (1960): « *La peinture est une bataille terrible, intense, sans*

398 FLC W1-8 141, 143 y 145

399 FLC W1-8 109, 113, 117 y 119

400 FLC W1-8 121

401 FLC W1-8 121, 123 y 137

402 FLC W1-8 141

403 FLC W1-8 143

404 FLC W1-8 145

405 FLC W1-8 137

406 FLC W1-8, p.137

407 FLC W1-8, p.139

408 FLC W1-8, p.139



389.



390.



391.



392.



393.

389. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 109 (FLC W1-8-109)

390. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 113 (FLC W1-8-113)

391. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 117 (FLC W1-8-117)

392. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 119 (FLC W1-8-119)

393. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 121 (FLC W1-8-121)

394. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 123 (FLC W1-8-123)

395. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 141 (FLC W1-8-141)

396. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 143 (FLC W1-8-143)

397. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 145 (FLC W1-8-145)

484 398. 1951-52, *Carnet Nivola I*, p. 137 (FLC W1-8-137)



394.



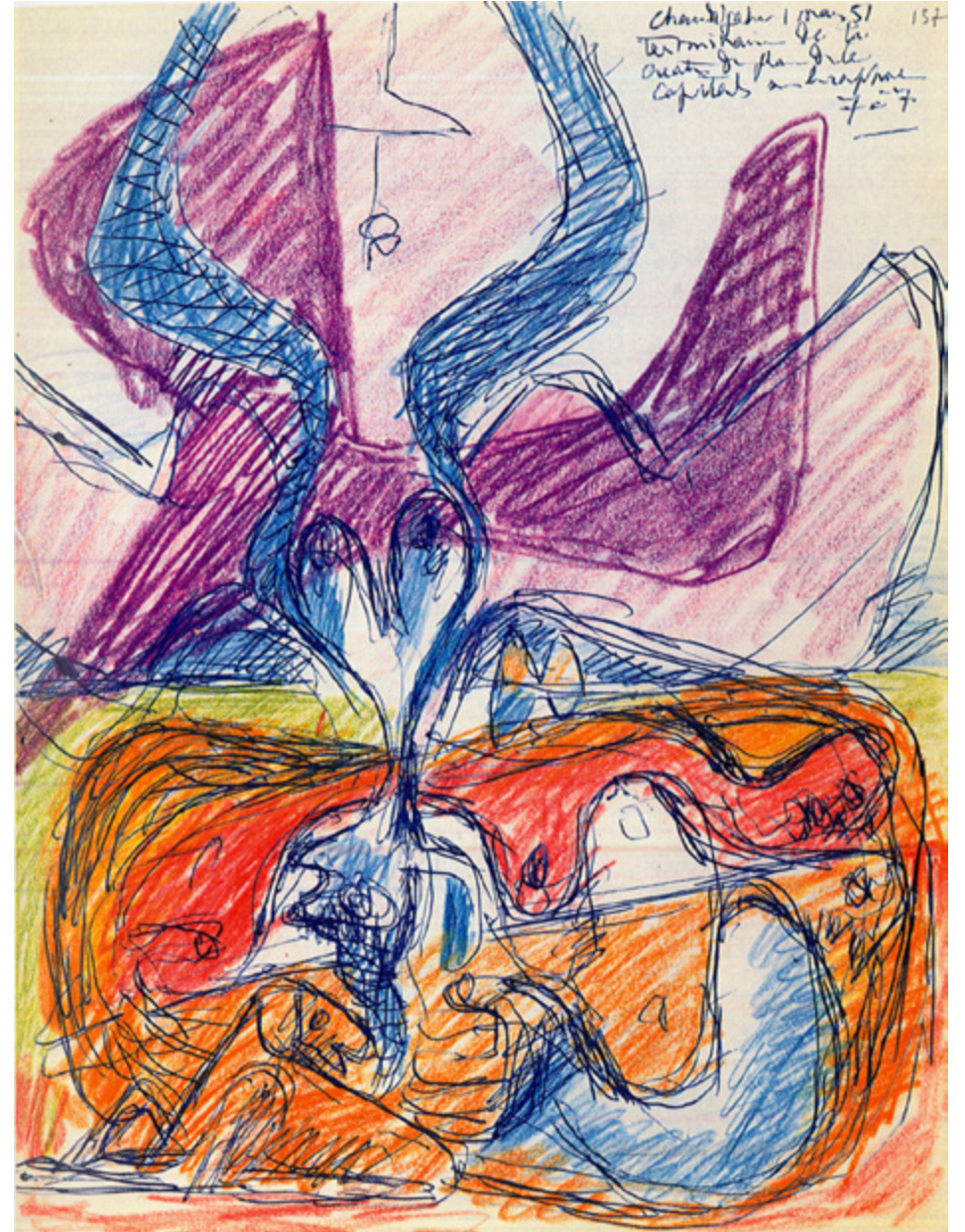
395.



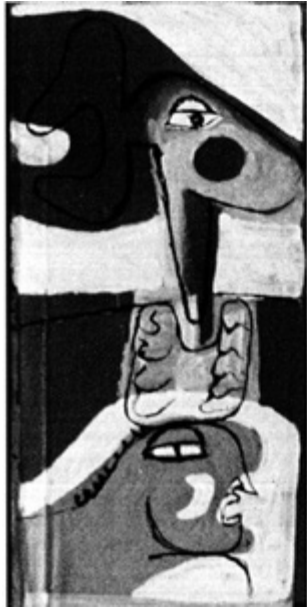
396.



397.



398.



399.



401.

399. 1952, *Suite Cap-Martin (I à V)* (FLC 266)

400. 1952, *Suite Cap-Martin II (La Licorne)* (FLC 299-2)

486 401. 1952, *Suite Cap-Martin V (Fusion)* (FLC 299-2) 400.

*pite, 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 ! »*⁴⁰⁹

Con relación a las afirmaciones anteriores, a esta imagen de *Fusion-D3* y a la frase en la que afirma el nacimiento de una ciudad, no dejan de resonar una serie de frases sueltas dentro de su artículo de « *L'espace indicible* » (1946), las cuales le dan sentido y argumento a la hipótesis sobre el acto creativo y la idea de la creación de la ciudad o la arquitectura, entendido como un organismo vivo:

(...) toute la vie rassemblée dans une forme organisée, un être vivant est créé, un vrai plan d'urbanisme est fait.⁴¹⁰

(...) l'architecture met au monde des organismes vivants et harmonieux comme nous l'enseigne la nature même. Ces organismes sont debout sur le sol, ou debout tenus au-dessus du sol par leurs pilotis.

(...) toute a été analysé, mesuré, dosé, construit, proportionné; des organismes sont apparus, dressés au étendus dans les villes. (...)

On mesure bien que l'urbaniste, gérant tout aussi bien la troisième dimension –la hauteur-⁴¹¹ que les deux premières –l'étendue-,⁴¹² détient la mystérieuse destinée gracieuse ou magistrale de la ville. Il est le maître du grand théâtre de la beauté.⁴¹³

(...) une vérité urbanistique: l'harmonie entre nature et homme, entre nature du milieu et entreprise déférente et courageuse des hommes.⁴¹⁴

L'architecture met au monde des organismes vivants. Ils se présentent dans l'espace, à la lumière, se ramifient et s'étendent comme un arbre ou une plante. (...) La maison est devenue un être vivant, une fois encore, sur un sol, et il ne fait qu'y prendre appui.⁴¹⁵

(...) Comment, ici encore, ne point parler d'être vivant, puisqu'on aperçoit sur les plans et les maquettes, les tendons et les ors de support et d'accrochage, les nappes musculaires et les viscères contenant les foudres. Une telle biologie, incontestable, résulte. Tel est le fruit d'une juste prise de possession de l'espace in-

409 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 219.

410 En este texto se refiere al Plan Macià de Barcelona. Ver: LE CORBUSIER, « *L'espace indicible* », 1946, op. cit., p. 12

411 La altura puede ser entendida como la *vertical*.

412 La extensión puede ser entendida como la horizontal.

413 En este texto se refiere a Anvers. Ver: LE CORBUSIER, « *L'espace indicible* », 1946, op. cit., p. 12.

414 Con estas frases se refiere a París. Ver: *Ibidem*.

415 En este texto se refiere al Palais du Ministère de l'industrie en Moscú. Ver: *Ibidem*.

terne et externe, éclairée par une volonté plastique inlassablement aux aguets.⁴¹⁶

(...) la maison est comme l'intégrale de l'homme : son cœur et son corps sont dans la maison et ont fait la maison. Le dedans et le dehors ne font qu'un, et si les choses s'y prêtent, le dedans, le dehors et l'alentour ne font qu'un. Prise de possession du milieu. Et le milieu c'est l'espace saisissable. (...)

(...) il n'y a pas de rupture, il y a alliance, il y a scellement, il y a unité, éclatement vers le dehors et pénétration dans le dedans.⁴¹⁷

El estudio y las variaciones del tema de *Fusion-D3* no terminan en el carnet de *Nivola I*, ya que más adelante realiza otras planchas o pinturas en los que sigue investigando los temas de que componen la imagen, pero una vez más por separado. Algunos ejemplos se pueden ver en una de las litografías para la serie *Unité* (fig. 387),⁴¹⁸ o en la *Suite Cap-Martin* de 1952 (fig. 399); sin embargo, aunque esta obra está compuesta por cinco figuras, dos de ellas están relacionadas con los dos temas que componen la imagen del *Fusion-D3* del Poema, pero por separado. En la segunda imagen de la *Suite* pinta solamente, el torso y la cabeza de la *Licorne*, en la misma posición de la imagen del Poema y la titula, *Suite Cap-Martin II (La licorne)* (fig. 400).⁴¹⁹ Y la quinta imagen que compone la *Suite*, es el detalle de los torsos abrazados que componen la imagen de *Le Divan* o *Couchée*, sin embargo la titula *Suite Cap-Martin V (Fusion)* (fig. 401),⁴²⁰ reafirmando con el título, el concepto ya elegido para la imagen iconográfica del Poema.

416 En este texto se refiere al Palais des Soviets. Ver: *Ibidem*.

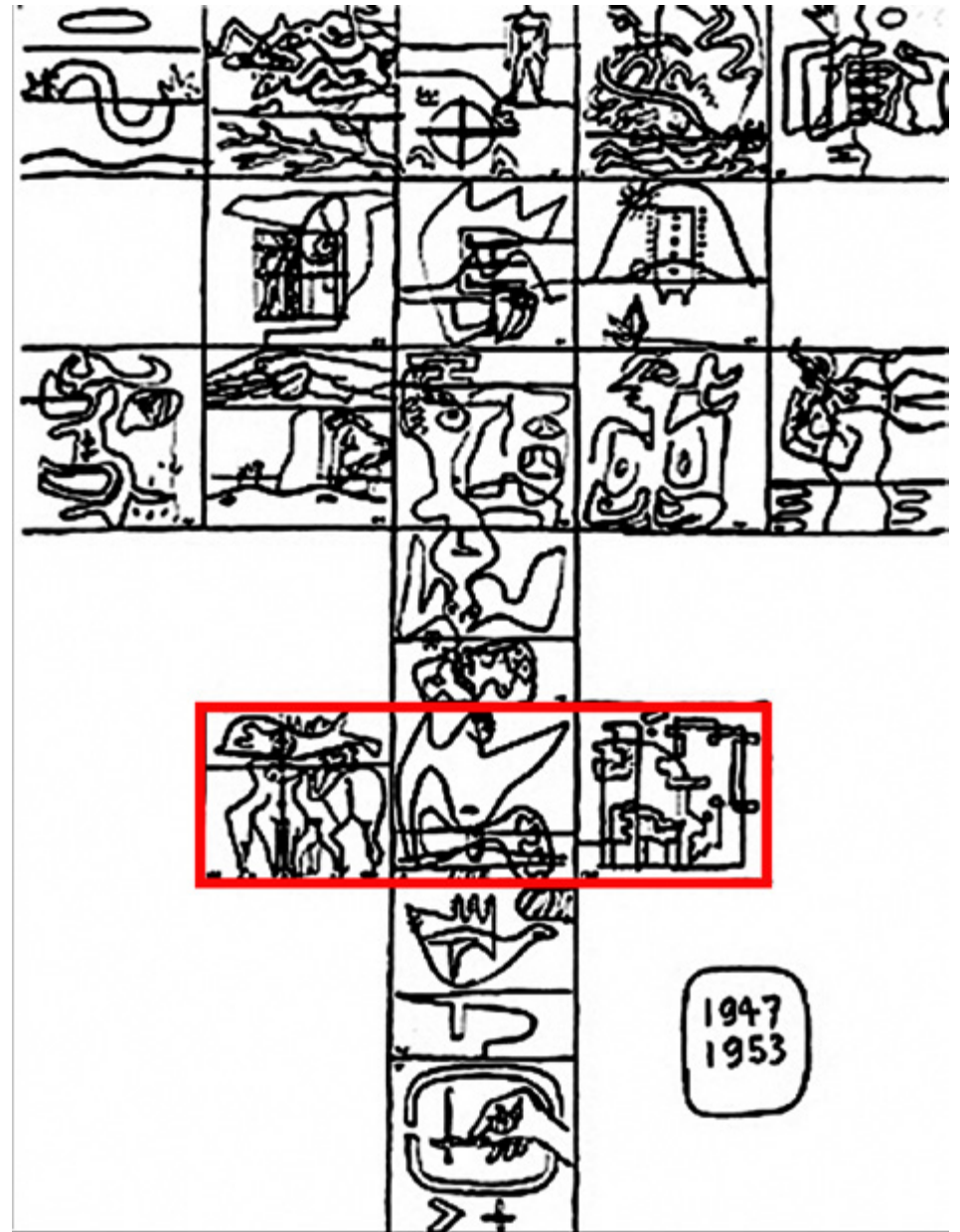
417 Con este texto se refiere a la fachada del proyecto del Ministère de l'Éducation Nationale et de la Santé Publique de Rio-de-Janeiro. Ver: *Ibid.*, p. 13.

418 LE CORBUSIER, *Série Unité*, planche no. 10, 1953.

419 FLC 266 (2)

420 FLC 266 (5)

5.5 QUINTA FILA: El aporte esencial del autor





403.



404.



405.

403. Primera imagen -quinta fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

404. Primera imagen -quinta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

405. Maqueta definitiva para la litografía E2-*Caractère de Le Poème de l'angle droit*, p. 125.

5.5.1 E2-Primera imagen: manifestación del sentido de lucha

5.5.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953⁴²¹

La imagen definitiva para esta casilla (fig. 405), está estructurada a partir a partir del cruce de dos líneas blancas-azulosas perpendiculares, sobre un fondo negro: una horizontal y otra vertical. Estos dos ejes conforman una cruz de cuatro ángulos rectos, desplazada sobre el área izquierda del recuadro, la cual organiza la composición. La imagen está consolidada por cinco figuras dispuestas: tres mujeres, un caballo y un pez.

Tres figuras femeninas, cada una definida con un color y una postura, están dispuestas de pie alrededor del eje vertical de la cruz. La primera, se ubica sobre el costado izquierdo del eje; parada de perfil, mira hacia el lado derecho y exhibe sus voluptuosas curvas. Su cuerpo es representado en un color blanco. El cuerpo de la segunda mujer, parada frontalmente, está centrado sobre la línea que demarca el eje vertical de la cruz; ésta atraviesa su cuerpo y lo divide en dos franjas iguales. El lado izquierdo, en color negro –el mismo del fondo–, y delineado por el mismo tono blanco-azuloso de la cruz. Por el fondo negro, los detalles de su fisonomía femenina quedan en penumbra. El lado derecho del cuerpo es presentado en su totalidad, en un tono azul claro con el cual delinea todos los detalles de la fisonomía del cuerpo desnudo, en contraposición a la oscuridad del anterior. La tercera figura, ubicada sobre el costado derecho del eje de la cruz, está contrapuesta en espejo a la primera. Ella mira hacia el lado izquierdo de perfil. Con ellos cierra y consolida el espacio de las tres mujeres, alrededor del eje vertical. Esta figura es presentada en color rojo.

Tras esta tercera figura, sobre el área derecha del recuadro, aparece la parte trasera de un caballo delineado de perfil, en un tono blanco casi gris. Este se funde con otro personaje de rojo, que se suma a la aglomeración de las tres mujeres iniciales. Sobre ellos, la línea horizontal que conforma la cruz, atraviesa a las tres mujeres a nivel de los hombros, como si se tratase de un tubo. Este

tubo se apoya sobre los hombros de las dos mujeres de perfil, también sobre la mano que levanta el personaje rojo, el cual parece sostenerlo y sobre el lomo trasero del caballo.

En la parte superior de la línea horizontal, sobre el área donde se cruza con la vertical, presenta la verdadera fuerza de la imagen, por la fusión y confusión de los personajes. Una mancha amarilla sobre el fondo negro, define la imagen de un gran pez de perfil, con su cabeza mirando hacia el costado izquierdo de la imagen y su cola ubicada sobre el derecho. El pez está centrado sobre la línea del eje vertical de la cruz. Contrapuesto sobre el fondo amarillo que representa el pez, aparece delineada la cabeza de perfil del caballo, levantada con su boca abierta, sus orejas levantadas y resaltadas en un tono azul claro. El caballo mira en la misma dirección del pez. Contrapuesta a estas dos figuras animales, en primer plano aparece delineada la cabeza de la primera mujer de blanco, ubicada de perfil sobre la izquierda de la imagen. Su cara se fusiona con el inicio de la cabeza del caballo. Así mismo, la cabeza del caballo, oculta la cara de la otra mujer de azul que se encuentra en posición frontal, sobre el eje vertical. En este punto de encuentro, Le Corbusier dibuja las dos orejas del caballo, en el mismo color azul de la mujer, y en la misma posición en la cual se encontraría ubicada su cabeza. Con ello no es claro, si las orejas azules son verdaderamente del caballo o si salen de la cabeza de la mujer. Por lo tanto, la cabeza de caballo, la de las dos mujeres mujer y el pez, se funden en un mismo punto de encuentro; en el lugar que se conforma el ángulo recto.

Solo queda una figura que no se funde con los otros personajes, en el mismo punto de la vertical; es el personaje de rojo, que se encuentra en el centro del recuadro. Este sostiene con su hombro y su mano, el tubo horizontal. Es el único que realza su cabeza independiente, en un tono azul, sobre el centro de la imagen. Sobre su cabeza, se posa un gran gorro que lo hace sobresalir e individualizarse de la fusión de las cabezas de los demás.

De esta imagen es posible realzar los siguientes puntos: en primer lugar, presenta una clara línea divisoria entre cuerpo y cabeza, con la que diferencia lo corporal y la razón, con la conciencia del objetivo, en la medida en que hace alusión a la lucha. En segundo lugar, representa la fuerza y el equilibrio: la fuerza del animal y el equilibrio impartido por la vertical que conforma tanto la línea, como los tres cuerpos que se disponen de forma organizada y que a su vez, conforman un espacio común entre ellos, como referencia la lucha conjunta. En tercer lugar, la referencia al trabajo en equipo sobre un mismo ideal, en tanto que tres figuras humanas, en compañía de un caballo como herramienta y compañero de lucha, se reúnen en torno a un mismo ideal, en este caso definido y representado por el equilibrio de la línea horizontal. La figura del pez podría representar ese objetivo común, la dirección horizontal.

421 Maqueta definitiva para la litografía E2- Caractère del *Le Poème de l'angle droit*, p. 125. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *“Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto”* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



406.



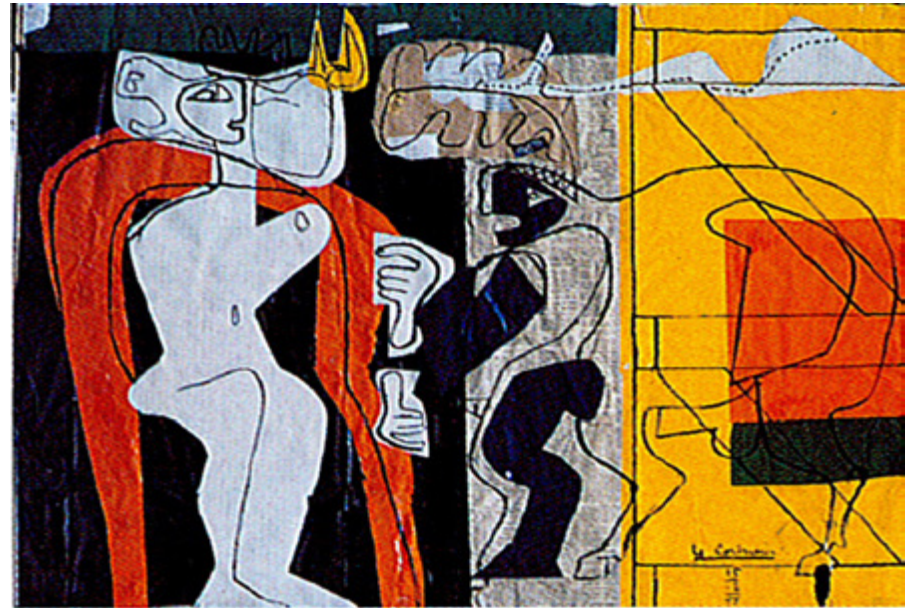
407.



408.



409.



410.

406. 1929, *Le Cirque. Femme et cheval* (FLC 32)

407. 1936, *Femme et cheval* (FLC 114)

408. 1943, *Cirque vertical* (FLC 19)

409. 1938, *Menance* (FLC 117)

410. 1958, *Femme et maréchal-ferrant* (ver Jornod, fig. 419)

Con el texto que acompaña la imagen, las figuras y la composición adquieren sentido:

Un poisson – des traversées
(et des traverses)
Un cheval – des équipées
(et des batailles)
Les amazones prêtes
Partir aller rentrer et
partir encore et
se battre lutter toujours
soldat.
Les amazones son jeunes
ne vieillissent pas.⁴²²

5.5.1.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Según la imagen definitiva, son cuatro los elementos que la conforman: las mujeres, el caballo, el pez y la cruz. La genealogía de esta imagen puede ser reconstruida a partir de dos temas que Le Corbusier estudia tanto en su pintura, en dibujos y aguadas, desde finales de los años veinte; por un lado, este esquema lo que él denomina como *Le Cirque* y por el otro, *Femmes et Cheval*.

En términos de su pintura es posible reconocer seis obras en las que desarrolla este tema: *Le Cirque, Femme et Cheval* (1929), *Femme et Cheval* (1936),⁴²³ *Menace* (1938), *Cirque Horizontal* (1942), *Cirque Vertical* (1943), *Femmes et Cheval* (1944) (figs. 406-410).⁴²⁴ En términos de dibujos y aguadas, son generalmente estudios para pinturas, litografías o tapices sobre el mismo tema, los cuales son realizados paralelamente. Tanto en los dibujos preparatorios como en las pinturas, es posible hacer una clasificación de dos grupos según la composición. Por un lado está la relación de los términos, principalmente en las pinturas: caballo – mujer – circo. Y el segundo grupo, tienen que

422 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 119-124.

423 Esta imagen es un óleo sobre cartón, preparatorio para un Tapiz. Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p. 596.

424 Sobre el tema ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I et II, 2005, cit.

ver con la repetición compositiva de un mismo tema, a partir del cual se genera el resultado de la imagen del Poema.

Tres pinturas presentan el estudio del tema, entre finales de los veinte y los treinta: *Le Cirque, Femme et Cheval* (1929), *Femme et Cheval* (1936) y *Menace* (1938) (fig.406, 407, 409).⁴²⁵ Dos de ellas están ejecutadas en un formato vertical y la otra, horizontal. Las tres presentan una estructura similar: sobre el área derecha del recuadro, aparece la figura de un caballo, generalmente presentando con su parte posterior hacia el espectador o ubicado de perfil. Su cabeza está siempre girada hacia el costado izquierdo de la imagen. Sobre el área izquierda una figura humana, acompaña al caballo.

La primera pintura, *Le Cirque, Femme et Cheval* (1929) (fig. 406),⁴²⁶ presenta una composición clara y ordenada. Tres figuras componen la imagen: una mujer, un caballo y un perro. Si se traza de un eje vertical divisorio por el centro de la obra, aparece sobre el costado izquierdo de la imagen, una mujer de fisonomía y atuendo atlético, realizada en tonos fríos (azules, grises y negros) y parada de frente, en posición vertical. En contraposición, sobre el otro costado del imaginario eje divisorio, la mujer rodea con su brazo y una cuerda, el cuello de un caballo ubicado de espalda al espectador y resaltado en un intenso rojo. El caballo gira su cabeza hacia la mujer, mientras ella amarra una cuerda amarilla alrededor de su cuello. En primer plano, frente a las patas traseras del caballo, un perro gris oscuro, se encuentra sentado de perfil y mira hacia el lado contrario del caballo.

La primera pintura presenta la contraposición de elementos: área de colores fríos (espacio de la figura humana), versus área de colores cálidos (espacio de los animales). Así mismo, en la composición hay una clara disposición del espacio, a partir de una marcada línea horizontal en primer plano, la cual identifica el suelo, y una paralela, que representa el inicio de un muro posterior, ubicado detrás de los personajes de la obra. Está horizontal se contrapone a una marcada verticalidad, consolidada también en dos planos: un primer plano, delimitado por una columna negra sobre el área izquierda de la imagen, genera un eje perpendicular sobre la primera línea horizontal. En segundo plano, sobre la línea horizontal que conforma el muro posterior, aparece otro plano negro con una delgada rendija vertical azul, como si fuese una puerta; ésta realiza la contraposición de opuestos, en la medida en que consolida un ángulo recto, a partir del cruce perpendicular de planos en la parte posterior.

425 FLC 32, FLC 114 y FLC 117

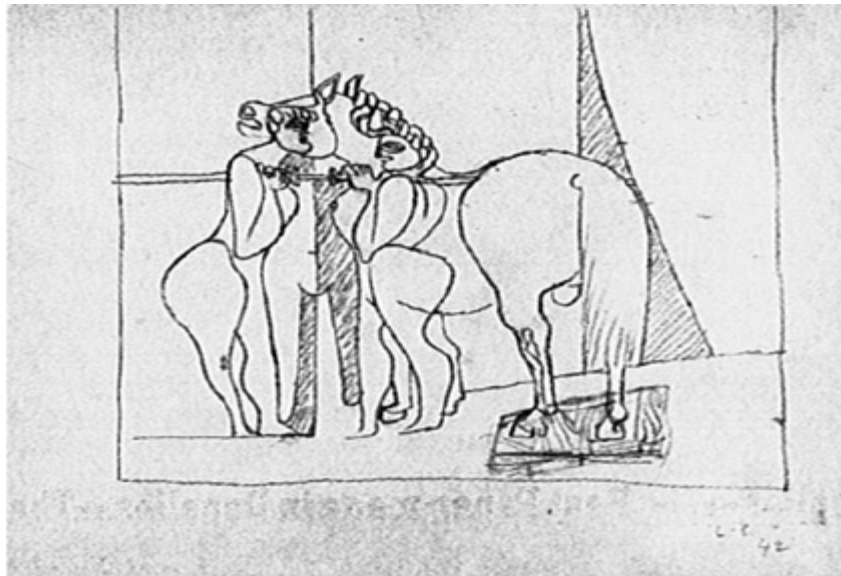
426 FLC 32



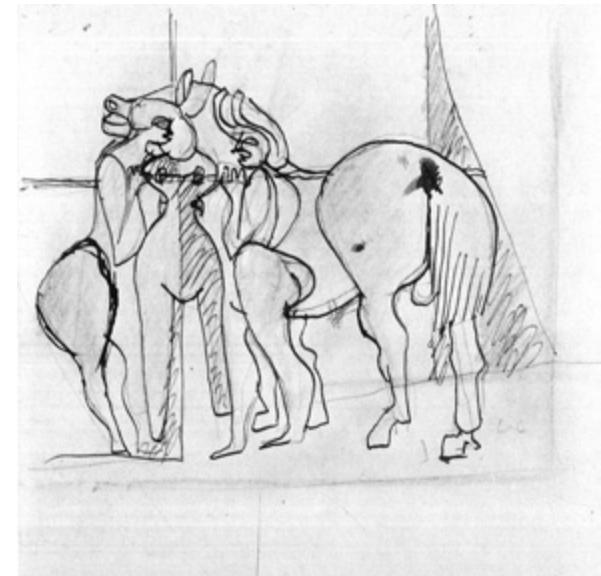
411.



412.



413.



414.

411. 1935, Etude pour *Le cheval de cirque* (FLC 2983)

412. Le Corbusier Dessins 52

413. 1942, Etude *Cirque horizontal* (ver Jornod, fig. 553)

494 414. *Le Corbusier Secret*, (f.116)

En la segunda y tercera pintura, *Femme et Cheval* (1936) (fig.407)⁴²⁷ y *Menace* (1938) (fig. 409),⁴²⁸ la ordenada composición de la pintura de 1929, sufre un proceso de fusión tanto en la disposición de los personajes, como en los colores. Adicionalmente, entran a la escena nuevos personajes dentro de la composición.

En *Femme et Cheval* (1936), la composición está dispuesta horizontalmente. Al igual que la anterior, la pintura es realizada sobre la composición del ángulo recto, demarcado por una fuerte horizontalidad a través de una línea divisoria entre el área del suelo y el cielo de fondo. La zona inferior del suelo es resaltada en tonos amarillos y naranjas, y adicionalmente, a través de la horizontalidad implícita en un animal: una serpiente negra que aparece debajo de una piedra y que se arrastra en sentido izquierdo del espectador. El ángulo recto del cuadro es enfatizado a partir de un plano vertical posterior, resaltado por una posible puerta de establo roja que se contrapone al vacío azul-grisáceo del cielo del fondo. Según estas directrices se repite una clara estructura compositiva, sin embargo la complejidad de las formas se encuentra en la disposición de las figuras que la conforman.

Este cuadro, lo nombra simplemente, como *Femme et Cheval* y retira el término de *circo*; sin embargo, un tercer personaje entra en la escena. El caballo en esta pintura se ha girado de perfil, siempre con su cabeza en dirección izquierda del espectador y ha pasado del color rojo al blanco. La mujer atlética de la obra anterior, es remplazada por una que, por el contrario, resalta por la feminidad de sus curvas, cambiando el atuendo deportivo, por una gran capa negra sobre su cuerpo semidesnudo. Aunque la mujer mantiene su ubicación sobre el costado izquierdo de la pintura, ahora pasa a estar frente a la parte delantera del caballo y su cabeza se funde con las líneas que conforman la del caballo. El tercer personaje que entra en la escena, está ubicado lateralmente sobre el costado del caballo, frente al espectador y en el centro de la composición. Este personaje es bastante más bajo en altura que la mujer. Con características fisonómicas más propias de una figura masculina y con un extravagante atuendo sobre su cabeza, un gorro en forma de cresta, parece acariciar y guiar el caballo.

En la tercera pintura, *Menace* (1938), Le Corbusier retorna a la composición vertical, en una compleja fusión de formas y colores. En esta pintura es posible distinguir ciertos rasgos de las figuras que la componen, en la medida en que se han analizado las dos obras anteriores y la repetición en la disposi-



415.



416.

427 FLC 114

428 FLC 117

415. 1942, *Cirque horizontal* (FLC 15)

416. 1944, *Femmes et cheval* (FLC 407)



417.



418.

ción de los elementos. Sin embargo, las figuras aparecen en una actitud más dramática según la expresión de las caras y en la definición de las escalas. Reaparecen los tres personajes de la pintura anterior: la mujer sobre el lado izquierdo, el hombre sobre el derecho y el caballo en la parte posterior. Sin embargo, la mujer en este caso, es más esbelta, casi duplicando la figura del hombre. La expresión de la mujer, presenta una actitud de poder sobre el hombre, tanto por su mirada, como por el gesto de su boca. La gesticulación del caballo, muestra intranquilidad ya que deja ver sus dientes y sus ojos bien abiertos, indican una sensación de nerviosismo. La obra es nombrada a partir del término “amenaza”, por lo tanto, las expresiones responden directamente a la tensión entre las figuras. A nivel del color, la imagen está determinada por una composición de colores cálidos, en tonos rojos, como expresión de tensión.

En la década de los cuarenta, Le Corbusier retoma estos estudios y realiza dos pinturas tituladas, *Cirque horizontale* (1942) (fig. 415)⁴²⁹ y *Cirque vertical* (1943) (fig. 408).⁴³⁰ En la segunda, la de 1943, repite en gran medida la pintura de *Menace* de 1938. Retoma las tres figuras y la estructura, pero la fusión entre ellas se hace mayor, especialmente en un detalle: la cabeza de la mujer parece salir desde la cabeza del caballo, como si se tratase de un casco desde el cual, la mujer por medio de una apertura, mira al hombre frente a ella, pero en una tensión diagonal, ya que por su estatura es gradualmente de una altura menor.

Pero la verdadera relación con la litografía del Poema proviene del estudio sobre el tema presentado en la pintura de 1942, *Cirque horizontale* (fig. 415). En esta imagen la composición y las figuras retoman un orden claro. Tres malabaristas están organizados con relación a un eje horizontal, demarcado por una barra que ellos mismos sostienen sobre sus hombros. Los tres personajes están ubicados al lado de un caballo, ubicado en posición diagonal, con su parte trasera hacia el espectador y su parte frontal detrás de los tres personajes. Su cabeza, se encuentra al mismo nivel que la de los malabaristas, por lo tanto no es posible ver sus rasgos.

Esta pintura está realizada en tonos ocres y tierras. La composición enfatiza una orientación horizontal, no sólo por la disposición del lienzo, sino también, por la distribución de las figuras sobre las cuales se restablece la relación, entre los ejes verticales y horizontales de las primeras pinturas. La fuerza horizontal se manifiesta en el cuerpo del caballo y la barra que cargan los malabaristas. La horizontalidad la equilibra una verticalidad que emana de los tres cuerpos de los personajes que se encuentran de pie. Un eje vertical que proviene desde el

417. 1952, Carnet *Indes F 24*, (fig. 704)

429 FLC 15

430 FLC 19

plano del fondo, a partir de una insinuada línea, enmarca un cambio de textura y de tono de color en el fondo. Esta línea, continúa insinuada sobre el cuerpo del personaje central, que se encuentra parado de frente al espectador. La división vertical es plasmada sobre su cuerpo, como un eje divisorio, el cual enfatiza dos áreas de color azul celeste en uno de sus lados, y granate, casi marrón, sobre el otro. Este eje vertical insinuado, atraviesa perpendicularmente el eje horizontal principal de la composición, el cual está definido por la barra.

La composición está organizada y dividida horizontalmente en tres áreas: zona izquierda, zona central y zona derecha, demarcadas por un eje vertical y una figura que lo enfatiza. La zona izquierda del espectador y la central, están divididas por el eje vertical nombrado anteriormente y enfatizado por la división sobre el centro del cuerpo del personaje parado de frente. En la zona izquierda se encuentra el primero de los malabaristas, parado de perfil y el cual mira de frente a su compañero que se encuentra en posición de espejo, sobre la zona central. En la zona central de cuadro, se encuentran dos de las figuras: el personaje de perfil y de estatura menor, el cual cierra el espacio entre los tres malabaristas. La pierna de este personaje está resaltada en el mismo color azul celeste, del personaje central, y su torso y brazo, en color blanco. La segunda figura del centro, es el cuerpo del caballo; su cabeza, al igual que el personaje que mira al frente, está ubicada sobre la línea vertical divisoria. El cuerpo del caballo genera la medida longitudinal del área central y la profundidad del espacio por su posición diagonal. La división con la zona derecha del espectador, está plasmada también, por una línea vertical demarcada por el ángulo recto de una figura triangular, la cual está resaltada en un tono ocre, sobre el fondo amarillo-marrón. Al igual que el lado contrario, la división de las dos áreas es enfatizada por una de las figuras; el eje central del trasero del caballo está demarcado también, por el lado recto del triángulo y el equilibrio entre sus dos patas.

El lado opuesto lo define el eje divisorio que se conforma entre las dos piernas del malabarista que se encuentra de pie, en posición frontal, y el equilibrio entre derecha e izquierda que constituye el cuerpo humano. La división opuesta, está demarcada igualmente, por un equilibrio entre derecha e izquierda que consolida el eje divisorio de las dos piernas del caballo, que se encuentra de espaldas al espectador.

Toda la composición presenta un equilibrio entre opuestos: la horizontal versus la vertical, figura humana versus el animal, derecha e izquierda, frente y espalda y colores cálidos versus fríos.

El desarrollo de esta pintura proviene principalmente de un dibujo preparatorio de 1935 (fig. 411), realizado como estudio para su pintura *Femme et Cheval* de 1936. En ella es posible observar cómo Le Corbusier regresa al dibujo



419.



420.



421.

419. Le Corbusier Secret 117

420. Le Corbusier Secret 119

421. Le Corbusier Secret 118

preparatorio, para realizar su pintura y cómo hace un estudio que prevé, tanto la disposición de los personajes, como los colores que va a utilizar.

Esta composición la estudia en este dibujo de 1935 y en otros ejemplos de dibujos preparatorios en torno al tema (figs. 411-414). En ellos es posible reconocer con más claridad, las directrices compositivas del énfasis que hace en la presentación de los ejes perpendiculares que conforman el punto focal de la imagen y las figuras que componen la imagen. Así mismo, es posible identificar la intencionalidad en la división de las áreas, a partir de las formas, ejes o con los personajes que conforman la escena.

El ciclo determinado entre los estudios de los años treinta y las obras realizadas en los cuarenta, lo precisa en la pintura titulada *Femmes et Cheval*, de 1944 (fig. 416-).⁴³¹ Le Corbusier fecha esta pintura al lado de su firma, en la que escribe: « L-C, 35 – 44 ». Estas fechas reafirman el ciclo de estudio iniciado en los treinta y retomado, o más bien, continuado en los cuarenta. Sin embargo, en esta pintura adhiere un personaje más: la presencia del espectador.

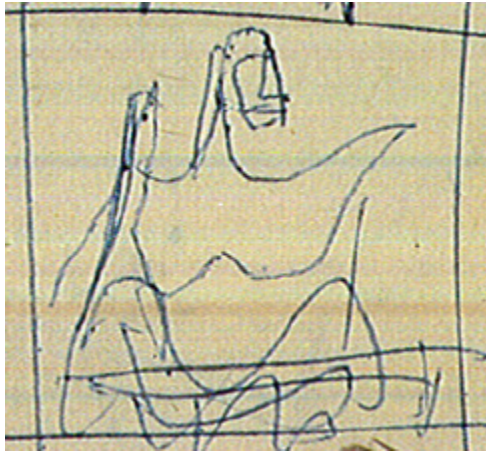
La presencia del espectador en la escena la hace evidente a través de dos elementos adicionales en la composición. En primer plano, sobre la firma y la fecha, Le Corbusier manifiesta su presencia a través de una pipa y una copa de vino tinto, que bebe el espectador, mientras observa la acción. Es como la imagen de la casilla *Chair C2* en la que él dibuja su cuerpo desde lo que ven sus ojos. Ahora en este caso, él no aparece en la escena, pero deja implícita su presencia.

Esta obra está compuesta por colores en tonos más vivos y puros; continúa con la contraposición de colores primarios, entre tonos rojos, azules, amarillos y blancos. Retoma la disposición de las figuras y detalla de forma más precisa la referencia al espacio en el que se desarrolla la acción. Ahora la distancia entre el espectador y la escena es mayor, lo que permite tener una visual más amplia sobre el espacio.

El estudio de estas composiciones es la base para la imagen de la litografía definitiva del Poema, sin embargo, la del Poema está cargada de un nuevo significado; aunque los estudios parten de su constante interés por el tema del circo, basado en el espectáculo, ahora en el Poema, pasa a ser la representación iconográfica de un valor intrínseco mayor, el cual está relacionado con la lucha que a su vez, enfatiza en el texto que la acompaña. El sentido del circo es remplazado por el de la lucha constante, la batalla. Sin embargo, en los dos te-

mas está manifiesta la necesidad del trabajo en equipo, a partir de la búsqueda de un mismo ideal: la arquitectura o el espectáculo. La lucha constante del héroe o las Amazonas, o la preparación del malabarista, no constituyen diferencia en la medida que se busca un objetivo común. La pregunta que queda suelta es, ¿y el animal? ¿Cuál es el papel de caballo en esta lucha o en el circo?

El caballo podría constituir el equilibrio y la ayuda. El animal cumple un papel y el ser humano otro, pero en la medida que trabajan juntos, constituyen una unión poderosa de lucha. La fuerza del animal se convierte en una herramienta y un compañero para lograr el objetivo, y como tal, el hombre es esa vertical de la razón, el que prepara, el que guía, y el animal, constituye la fuerza horizontal hacia delante, el apoyo para alcanzar el objetivo.



422.



423.



424.

422. Segunda imagen - quinta fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

423. Segunda imagen - quinta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

424. Maqueta definitiva para la litografía E3- Carac-
tère de *Le Poème de l'angle droit*, p. 131

5.5.2 E3-Segunda imagen: Manifestación del sentido de la ética

5.5.2.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953⁴³²

La figura de una mujer, aparece una vez más en el centro de la imagen, pero esta vez con connotaciones distintas a las vistas anteriormente (fig. 424). La figura se contrapone sobre un fondo negro, con un delgado borde rectangular amarillo-ocre sobre el costado izquierdo de la imagen y un rectángulo delineado en blanco, como si fuese una ventana sobre la esquina superior derecha.

Un camino visto en perspectiva en un tono amarillo-ocre, nace desde el centro inferior de la imagen y conduce hacia un elemento blanco y vertical, rodeado por unas líneas negras que conforman una especie de óvalo a su alrededor. Este elemento está ubicado sobre una línea horizontal gris. Unas líneas negras sobre el posible camino indican la dirección del recorrido.

Tras el elemento vertical blanco, dos protuberantes manos se entrelazan sobre el costado derecho del objeto. Este objeto vertical queda ubicado a nivel de la muñeca, lo que precisa el punto de unión entre las manos y el antebrazo. El antebrazo está dividido en dos partes a partir de una línea horizontal negra, que lo atraviesa de lado a lado; la parte superior está representada en color rojo y la inferior, en azul claro. Dos direcciones quedan establecidas a partir de la conjunción de elementos: el equilibrio de la horizontal presente en la posición del antebrazo y las manos entrelazadas, y la vertical, a partir del elemento blanco que entrecruza las muñecas, en el centro de la imagen. Estas dos tensiones consolidan un ángulo recto.

Desde el elemento vertical blanco se desprende una mancha blanca hacia el costado izquierdo de la imagen, en un movimiento en curvatura a modo de una C. El movimiento inicia en el centro inferior de la imagen, en dirección izquierda, luego sube verticalmente y regresa al centro superior del recuadro, abriéndose y expandiéndose como un manto blanco de tres puntas en la parte

superior y una curvatura con un pequeño óvalo horizontal, en la parte central inferior.

Las tres puntas del manto se abren hacia arriba como un abanico. Sobre el borde derecho de la punta central, aparece una cara de perfil definida en color azul claro, el mismo que el de las manos inferiores. El rostro mira hacia aquella posible ventana ubicada sobre la esquina superior derecha de la imagen. La punta derecha del manto atraviesa al interior de la posible ventana y genera una explosión de destellos en puntas a partir de una mancha azul, como si se tratase de un brillo en el centro de la ventana.

La mujer en esta imagen presenta características distintas a las que aparecen en las casillas de la fila de *Chair*. Esta mujer la cubre con un manto blanco, el cual disipa cualquier connotación sexual. Es una mujer que no pertenece a las formas de la tierra con la voluptuosidad de sus curvas; no está en posición horizontal, ni bajo la línea horizonte como en las mujeres vistas hasta el momento. En este caso, la figura se desprende desde un elemento que se ha posado sobre la línea de horizonte y se expande hacia arriba, hacia la vertical, como si flotase. Su cuerpo desaparece; no está expresado. Lo único que mantiene es el gran manto blanco abierto que alude a sus brazos, como si abriesen para recibir. Ya no es la sexualidad, sino una posible espiritualidad o rectitud de carácter. Una figura que se mueve en un mundo distinto.

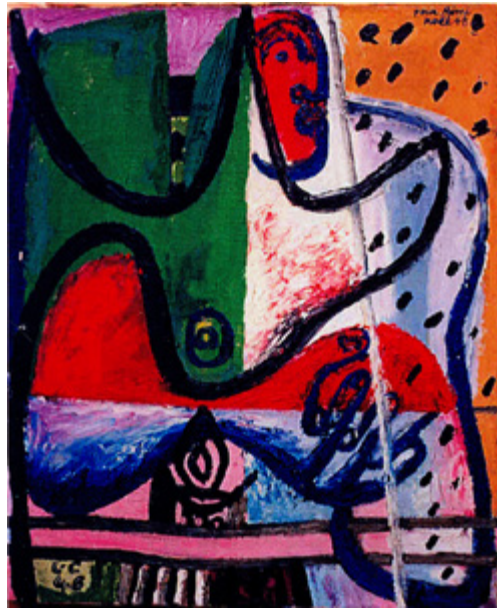
En el texto que acompaña la imagen Le Corbusier escribe:

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 là faite ainsi d'où
vient-elle ?
Elle est la droiture enfant au
cœur limpide présente sur terre
près de moi. Actes humbles et quotidiens sont garants

⁴³² Maqueta definitiva para la litografía E3- Caractère del *Le Poème de l'angle droit*, p. 131. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *“Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto”* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



425.



426.



427.



428.



429.

425. 1946, *Femme à la bougie I* (FLC 412)
 426. 1946, *Femme à la bougie II* (FLC 275)
 427. 1946, *Femme à la bougie IV* (FLC 419)
 428. 1947, *Femme à la bougie III* (FLC 417)
 429. 1948, *Femme à la bougie V* (FLC 199)

de sa grandeur.⁴³³

5.5.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Durante el periodo de posguerra, Le Corbusier trabaja repetidamente esta imagen, en pinturas, dibujos, esculturas, murales y tapices, convirtiéndose en una de las imágenes más recurrentes y representativas de este período, al igual que la de *la Licorne*.

A nivel de la pintura, en 1946 inicia el desarrollo de esta imagen en una serie titulada *Femme à la bougie*. Esta serie consta de siete pinturas realizadas entre 1946 y 1948, las cuales están numeradas y tituladas según su orden de aparición, desde *Femme à la bougie I* hasta *Femme à la bougie VII* (fig. 425-431).⁴³⁴ Como su nombre lo indica, el tema central de estas obras consta principalmente de dos elementos; por un lado la figura de una mujer, con su cara de perfil, envuelta en un manto que parte desde su cabeza y cae sobre sus hombros. Este manto se funde con sus brazos y su pecho, por lo cual genera una tensión de fuerzas ascendentes y descendentes, que transforman el manto en una especie de alas abiertas que circundan la figura y de las cuales emergen dos protuberantes manos entrelazadas. El segundo elemento se encuentra bajo el seno de la mujer y sobre el eje central de la imagen. De este objeto deriva el nombre de la serie, ya que es una vela encendida en posición vertical, ubicada sobre una franja horizontal.

En el desarrollo de la serie, el tema de la composición en las siete pinturas está centralizado en la imagen de la mujer. Los mayores cambios se producen especialmente, a nivel del color. La composición del fondo de la escena se modifica poco a poco, desde un fondo reticular de planos geométricos, generados a partir de líneas verticales y horizontales, las cuales conforman franjas de diferentes tonalidades, hasta llegar al representación de elementos arquitectónicos, como lo es una ventana que insinúa un interior, en *Femme à la bougie IV* (1947) (fig. 427).⁴³⁵ En esta pintura es posible observar cómo, sobre un fondo negro, se contraponen un plano rectangular blanco, con una serie de manchas en color



430.



431.

433 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 127-130.

434 FLC 412, FLC 275, FLC 417, FLC 419, FLC 199, FLC 424, FLC 75. Sobre el tema ver también: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, cit.

435 FLC 419

430. 1948, *Femme à la bougie VI* (FLC 424)

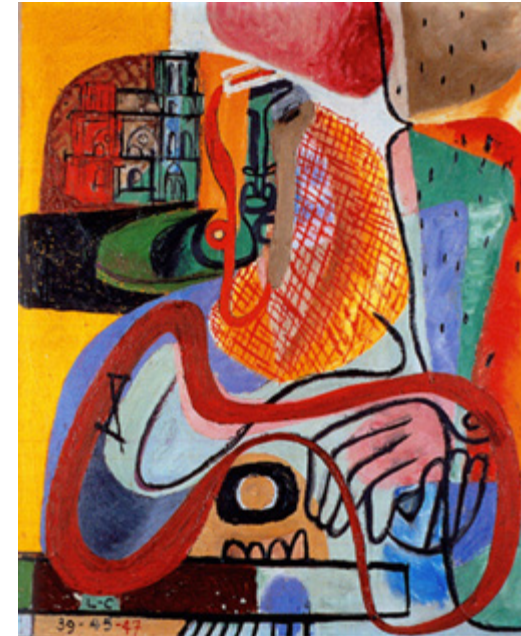
431. 1948, *Femme à la bougie VII* (FLC 75)



432.



433.



434.

432. 1943, *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens I* (FLC 228)

433. 1944, *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens II* (FLC 125)

434. 1947, *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens III* (FLC 422)

435. 1943, *Femme assise devant la cathédrale de Sens* (FLC 400)



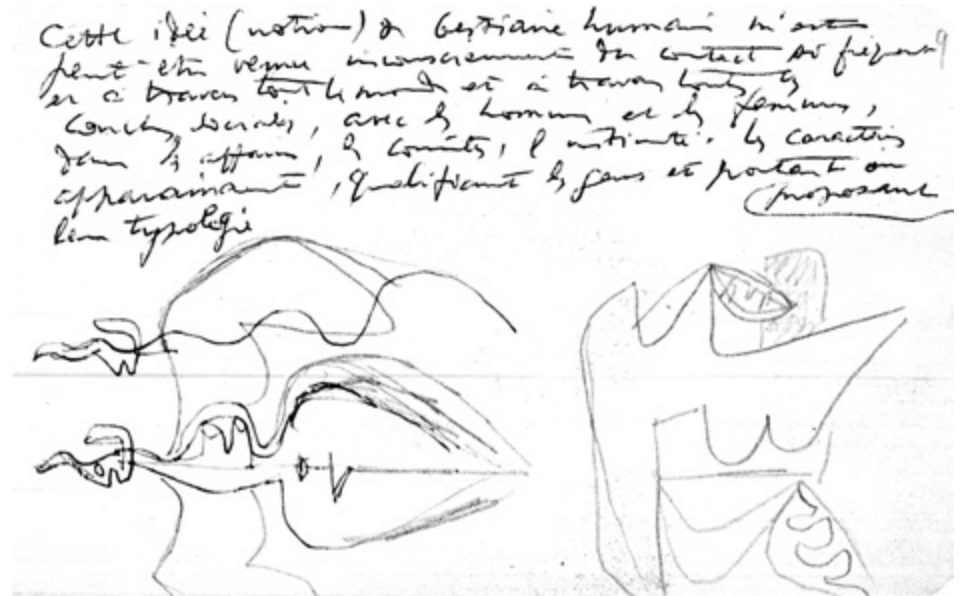
435.

azul claro. Estas manchas están ubicadas sobre el costado derecho del cuadro, como si se tratase de un fragmento de cielo que se ve en el exterior, a través de un marco igualmente blanco, pero resaltado con una línea delgada negra.

En *Femme à la bougie V* (1948) (fig. 429),⁴³⁶ el marco del costado derecho desaparece, aunque se mantiene un plano blanco en el mismo lugar. El marco de la ventana de la pintura anterior es trasladado al costado opuesto, incrementando su tamaño y enmarcando, ya no un exterior, sino la figura de la mujer. Esto genera un contraste en el cambio de tonalidad, lo cual permite resaltar la figura femenina. En esta ocasión, el marco está pintado en color amarillo el cual se contrapone, como color complementario, con el plano interior presentado en un tono violeta.

Sobre el costado inferior derecho, tanto de la mujer como del marco posterior, se encuentra un plano rectangular menor, en un tono violeta también. Este va acompañado de dos rectángulos negros, ubicados verticalmente uno sobre el otro, lo cuales generan la precepción de una puerta en el fondo de la habitación. Con este elemento es posible identificar otra referencia que alude a un interior arquitectónico.

En *Femme à la bougie VI* (1948) (fig. 430),⁴³⁷ es donde verdaderamente se pueden tejer de forma más directa, los indicios de la relación de esta figura-mujer con la arquitectura. En esta pintura es posible reconocer cómo prevé o estudia una relación de formas, que luego serán la base de decisiones proyectuales en un proyecto como Ronchamp (1950-1955).⁴³⁸ Será una decisión que se desarrollará tanto en términos conceptuales como formales. En esta pintura recoge conceptos planteados anteriormente en otras obras, en las que precisa una relación directa entre la figura de una mujer y la arquitectura, como se puede ver en una serie de pinturas que realiza paralelamente a *Femme à la bougie*; esta se titula *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens I, II y III* (fig. 432-434),⁴³⁹ realizada entre 1943 y 1947. Estas pinturas provienen igualmente, de una pintura anterior titulada *Femme assise devant la cathédrale de Sens* de 1943 (fig. 435).⁴⁴⁰ Pero ¿en dónde establece esta relación arquitectónica y por



436.



437.

436. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 707)

437. 1946, *Açores* (FLC 411)

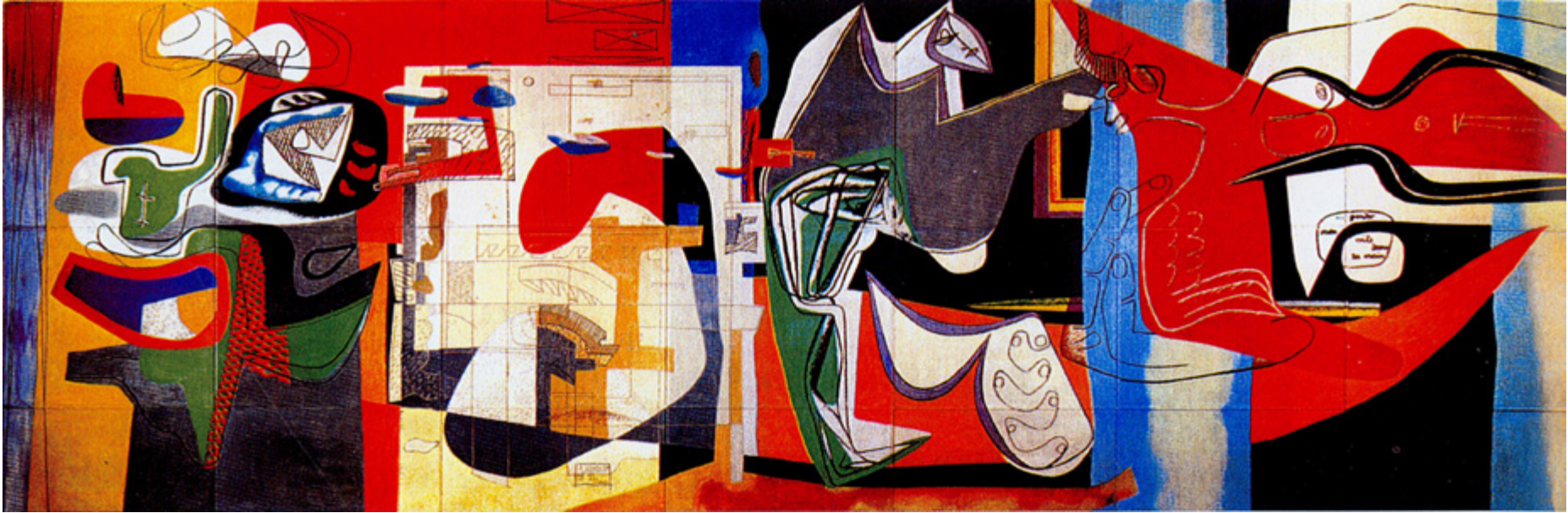
436 FLC 199

437 FLC 424

438 Sobre el proyecto de Ronchamp ver: LE CORBUSIER et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète 1952-1957*, 1958 (Deuxième édition augmentée), op. cit., pp. 16-41.

439 *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens I* (1943) (FLC 228), *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens II* (1944) (FLC 128) et *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens III* (1947) (FLC 422).

440 FLC 400



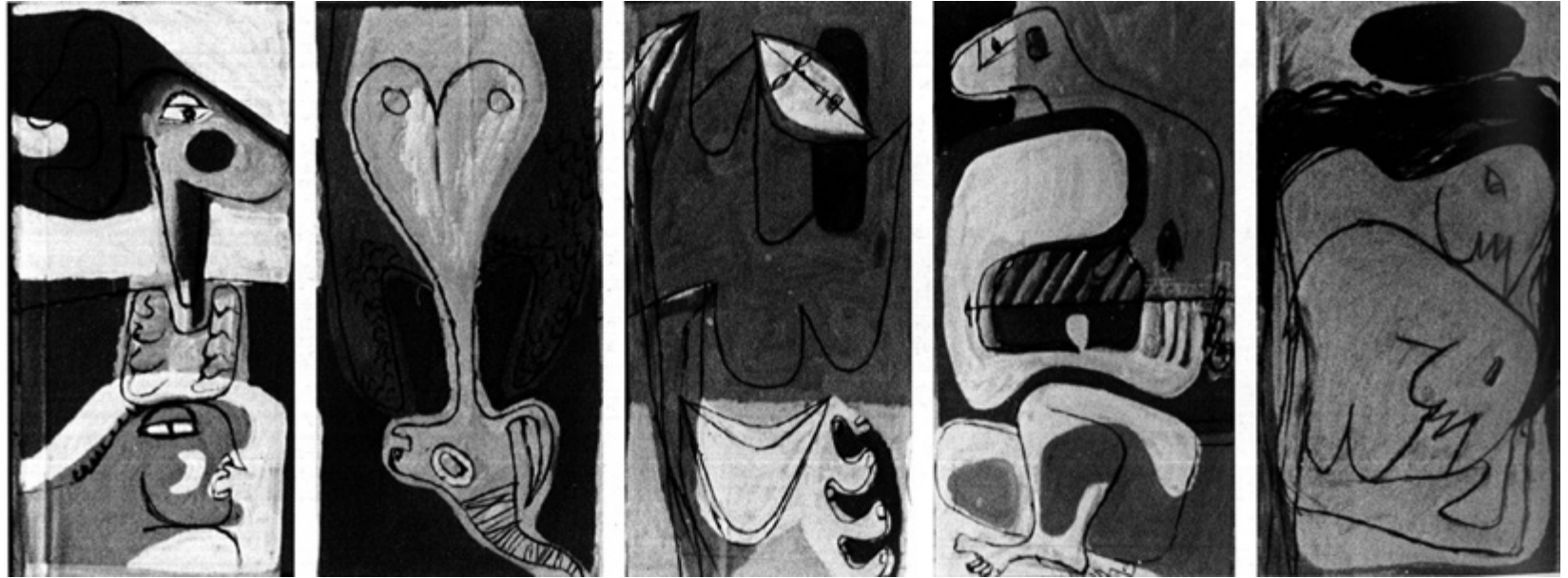
438.



439.

438. 1948, Mural Pabellón Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

439. 1955, *Le Poème de l'angle droit*, Caractère-E3, p. 131



440.

qué la importancia de profundizar en esta imagen?

En *Femme à la bougie VI* (1948) (fig. 430), retoma la referencia de la ventana propuesta en la *No. IV* (1947) (fig. 427), plasmada sobre el costado superior derecho de la imagen; sin embargo, en ésta, el cielo diurno, azul claro con manchas blancas, es reemplazado por un plano blanco con una especie de asteriscos y puntos negros a modo estrellas. Hay una rugosidad en la textura del fondo del cuadro, la cual anuncia el posible tratamiento de algún material o de un tipo superficie que utilizará en algún proyecto. El manto de la mujer, en esta pintura, se torna completamente blanco, a diferencia de las versiones anteriores en las que, aunque presentaba vestigios de zonas blancas, lo representaba con sombreados en tonalidades distintas.

Al observar esta repetida figura y su desarrollo, ¿no es ésta una referencia concreta del trabajo que desarrolla en uno de los muros interiores de Ronchamp, más precisamente en el muro “estrellado” que se encuentra detrás del altar, en el cuál por coincidencia o no, aparece sobre el costado superior derecho, una pequeña ventana iluminada dentro de la cual se posa la imagen de *Notre Dame de Haut*,⁴⁴¹ nombre bajo el cual se referencia la capilla de Ronchamp?

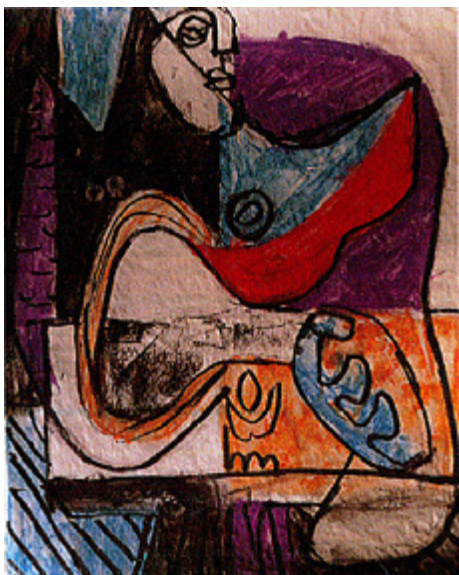
441 Sobre el tema ver de Ronchamp ver también: LE CORBUSIER, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Éditions Forces Vives, Paris, 1965; LE CORBUSIER, *Ronchamp. Les carnets de la*



440. 1952, *Suite Cap-Martin (I à V)* (FLC 266)

441. 1952, *Suite Cap-Martin III (Par-dessus tout)* (FLC 299-3)

441.



442.



443.



444.



445.

442. 1955, *Femme à la bougie* (ver Jornod, fig. 737)

443. 1955, *Icône I* (FLC 230)

444. 1955, *Icône II* (FLC 231)

508 445. 1956, *Icône III* (FLC 230)

En 1946, realiza otra pintura titulada *Açores* (1946) (fig. 437),⁴⁴² en la cual utiliza los mismos elementos compositivos que en la serie de *Femme à la bougie*. Sin embargo, en esta pintura plasma un detalle diferente, el cual tiene que ver con el manto de la mujer. En esta imagen, el manto no se abre como una estrella, sino cae verticalmente; la línea que lo define se convierte en una línea continua que configura también los senos de la mujer. No obstante, el principal detalle diferenciador entre *Açores* y las otras pinturas, se encuentra en la construcción de un elemento macizo vertical, ubicado sobre el costado izquierdo de la figura femenina. El objeto parece una torre de apoyo que sostiene a la mujer en una posición erguida, por medio de unos anclajes que parten de la nuca y la columna vertebral, los cuales se anclan dentro de la torre.⁴⁴³ ¿No recuerda esta composición, una vez más, a la reconocida imagen en alzado de Romchamp con la referencia vertical de la torre lateral que sostiene o equilibra el cuerpo sinuoso de la nave?

A partir de dos series paralelas, *Femme à la bougie* y *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens*, la pintura de *Açores*, unidas al análisis de la combinación sucesiva de elementos compositivos, es posible identificar una relación entre la imagen femenina y la arquitectura; pero no es cualquier arquitectura. La relación está planteada con la idea de templo, la cual, vista desde el presente, expone una importante lectura de las decisiones arquitectónicas y proyectuales que toma unos años más tarde, al realizar el proyecto para la capilla de *Notre Dame de Haut* en Ronchamp (1950-1955).

Dentro de su proceso de investigación, esta imagen no sólo la trabaja en pintura; igualmente la estudia, una y otra vez, en sus cuadernos de dibujos, carnets de viajes y en algunas ocasiones, la combina con la otra figura representativa de este periodo como lo es la *Licorne* (fig. 436, 351, 352, 358). En otros casos, la mezcla con otros personajes representativos de su pintura de sus últimos periodos.⁴⁴⁴ La combinación con la *Licorne*, es la más recurrente, principalmente en su pintura mural. Uno de los más reconocidos es el segundo mural para el Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire* en París (1948) (fig. 438), o en tapices como por ejemplo (fig. 448). Así mismo, plantea esta combinación en otras pinturas desarrolladas más adelante, como por ejemplo en la *Suite Cap-*

recherche patiente 2, Éditions Girsberger, Zurich 1957.

442 FLC 411

443 En *Femme à la bougie II*, se puede reconocer la idea de torre en la zona de color verde, sobre el costado izquierdo del cuadro. Ver: FLC 275

444 Al igual que con los signos, es como si paralelamente estuviera definiendo signos en términos arquitectónicos y símbolos en términos pictóricos (Con relación a las imágenes de sus pinturas).

Martin (I – V) de 1952,⁴⁴⁵ realizada para el *Cabanon* (fig. 440-441).

La *Suite Cap-Martin* (1952) es una serie compuesta por cinco imágenes a partir de cinco figuras representativas de este periodo, las cuales ubica paralelamente, la una junto a la otra.⁴⁴⁶ En este conjunto quintuple, es posible reconocer la mujer de *Femme à la bougie*, ocupando el centro de la serie y a su lado derecho, la imagen de la *Licorne* ubicada con su cabeza hacia abajo, como si la fuese a enterrar en la tierra. Sin embargo, en esta serie presenta algunos cambios: la pintura la titula *Suite Cap-Martin III (Par-dessus tout)*,⁴⁴⁷ la figura femenina la despoja de la vela y su manto es ahora, una combinación del manto abierto en forma de estrella y la torre de *Açores* de 1946.

Por otra parte, Le Corbusier también desarrolla varios estudios para esculturas, dentro de los cuales se encuentra una llamada *lcône*, realizada en 1953 (fig. 446). La importancia de esta escultura radica en que así represente la misma figura de *Femme à la bougie*, en el caso de la escultura decide utilizar otro nombre como lo es *lcône*. Este es el punto de inicio de otra serie de pinturas que realiza algunos años más tarde, entre 1955 y 1956. En esta nueva serie de obras, aquella figura de mujer “espiritualizada” de *Femme à la bougie* llega a su punto máximo de precisión en el *Poema* y luego, sufre una transformación en la serie *lcône I, II y III* (fig. 442-445),⁴⁴⁸ tanto en su aspecto formal, como en los colores que utiliza. La figura femenina, se transforma en una mujer más terrenal, por así decirlo, representada con colores más intensos y oscuros, bajo una paleta que oscila entre los rojos y negros.

Formal y conceptualmente la imagen de esta casilla del *Poema* representa el mundo de las virtudes. En la casilla anterior, *Caractère-E2*, Le Corbusier se refiere al tema de la persistencia y la constancia en la lucha por el fortalecimiento del carácter. Para argumentar la idea, además de la imagen, nombra personajes clásicos en el texto; aquellos que han sido representativos y ejemplares de constancia en la lucha heroica al enfrentar los incesantes retos y avatares de la vida como lo son Ulises o las mismas Amazonas que nombra en el texto. La primera casilla de esta fila representa el movimiento y una búsqueda continua. En esta segunda de *Caractère-E3*, es posible comprenderla en términos de la estabilidad de un carácter, como un *imperativo categórico de carácter*, al que

445 FLC 266 (1-5)

446 Cada una posee un título independiente: *Suite Cap-Martin I (Cap-Martin 2)* (FLC 266 (1)), *Suite Cap-Martin II (La Licorne)* (FLC 266 (2)), *Suite Cap-Martin III (Par-dessus tout)* (FLC 266 (3)), *Suite Cap-Martin IV (Le Musicien)* (FLC 266 (4)), *Suite Cap-Martin V (Fusion)* (FLC 266 (5)).

447 FLC 266 (3)

448 *lcône I* (1955) (FLC 230), *lcône II* (1956) (FLC 231), *lcône III* (1956) FLC 166.



446.



447.

446. 1953, *lcône* (FLC 13)

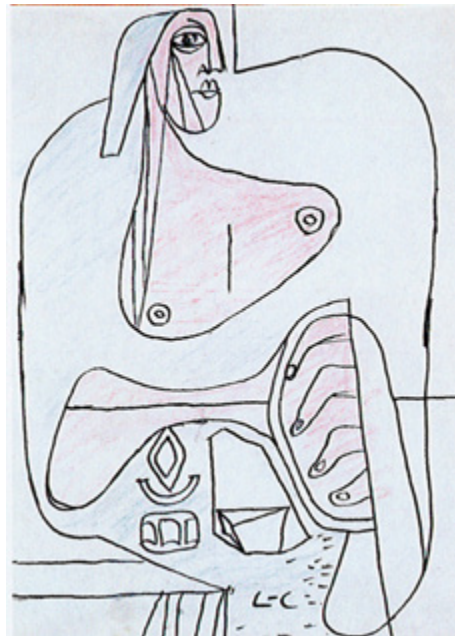
447. Dessin préparatoire à la sculpture *lcône* (ver Jor-nod, fig. 628)



448.

el propio Le Corbusier define como “ángulo recto de carácter, de espíritu y de corazón.”⁴⁴⁹

En términos simbólicos y abstractos, la lectura de las dos imágenes puede ser comprendida, a través de dos líneas que conforman el ángulo recto; la primera casilla, representa un movimiento direccionado horizontalmente, como una línea recta: representa el movimiento del luchador que mira hacia delante, hacia un objetivo, y el cual que no se rinde, ni retrocede jamás. En contraposición, la imagen de la segunda casilla, representa la estabilidad, lo que en términos abstractos sería la línea vertical: es la disposición tranquila del carácter estable. El constante movimiento de la horizontal, se equilibra con la estabilidad que brinda la vertical.



449.

448. 1957, *La Femme et le moineau*. Tapiserie (ver Jornod, fig. 615)

510 449. *Icône* (ver Jornod fig. 613)

449 importante... Cuando muere Yvonne???? Y Isa carta en la que dice que ocupa el centro de la casilla de carácter...



450.



451.

450. Tercera imagen - quinta fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

451. Tercera imagen - quinta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

452. Maqueta definitiva para la litografía E4- Carac-
tère de *Le Poème de l'angle droit*, p.139



452.

5.5.3 E4-Tercera imagen: Manifestación del oficio

5.5.3.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953⁴⁵⁰

Sobre un fondo negro se dispone un plano rectangular blanco en el centro de la imagen (fig. 452). Una serie de delgadas líneas negras consecutivas conforman una serie de figuras ortogonales y curvilíneas entrelazadas sobre el plano blanco. Entre estas figuras es posible identificar la conformación de dos rectángulos verticales paralelos sobre los dos costados del plano y un vacío en el centro, definido por un pequeño círculo en la parte superior. En primer plano, una curvatura de un cuarto de círculo con su punto de referencia superior, sobre el costado izquierdo del plano, conforma un área en primer plano como si se tratase de una cubierta de media bóveda sostenida sobre dos apoyos verticales. Esta área está resaltada con una textura de puntos negros, para ser diferenciada de los planos rectangulares posteriores.

En primer plano, Le Corbusier presenta la silueta en negro, de una figura curvilínea indefinida, que por sus características formales reconocibles, pareciera hacer alusión a la forma de la cola levantada de un toro. Por la representación en silueta de la figura, esta actúa como espectador del espectáculo de líneas y planos sucesivos que se presentan ante sus ojos, sobre la gran pantalla del plano blanco.

Los colores

En algunas áreas del plano y de las figuras lineales, aparecen algunas manchas en los tres colores primarios: azul, rojo y amarillo.

El color azul se encuentra en cuatro zonas de la imagen: la primera, es una mancha ovalada en el borde central superior, entre el límite del plano blanco y fondo negro. La segunda zona, está definida por unas machas lineales-rectangulares, sobre el borde izquierdo del plano blanco, las cuales configuran el límite con el fondo negro. La tercera zona, se encuentra sobre el costado

opuesto, como si fuese proyectada en primer plano, sobre la silueta del inicio de la cola del toro o brazo levantado de la creatura expectante. Esta mancha combina lados sinuosos con otros ortogonales. La cuarta zona, se encuentra igualmente en primer plano, como proyectada sobre el centro de la figura observante; esta zona azul, está representada sobre la esquina de un fondo amarillo que la resalta.

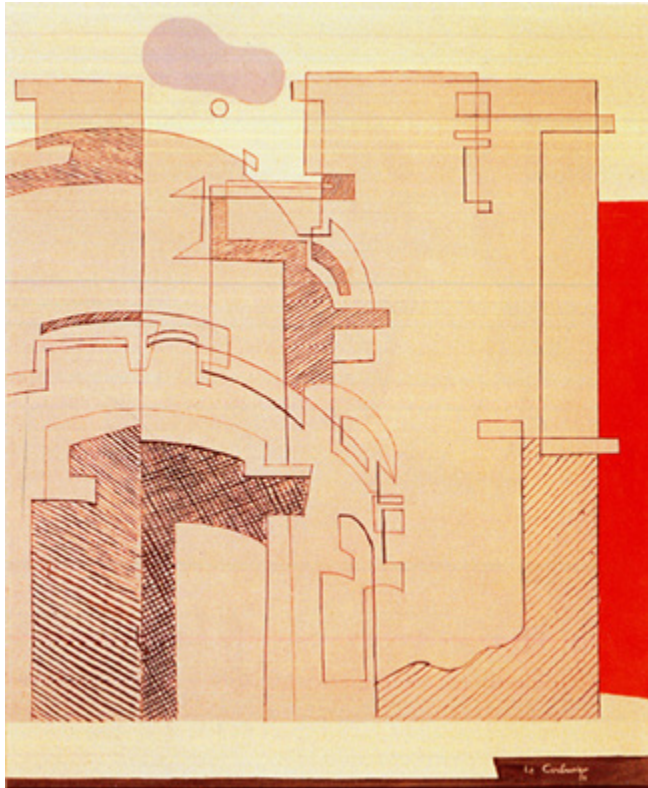
El rojo, ubicado sobre la esquina superior izquierda del plano blanco, establece dos direcciones: una vertical, y otra horizontal en forma rectangular. En el vértice de las dos direcciones, la zona se dilata y crea una curvatura que coincide con la delineada en negro del plano mayor.

El amarillo aparece solamente en una zona de la imagen; sin embargo, este crea una serie continua de áreas rectangulares, en direcciones verticales y horizontales sobre el centro del plano blanco. Las figuras amarillas se expanden en forma irregular sobre el centro de la silueta de la figura proyectada. Esta zona amarilla queda en un segundo plano con respecto a la azul.

En el texto que acompaña la imagen, Le Corbusier escribe:

Je suis un constructeur
de maisons et de palais
je vis au milieu des hommes
en plain dans leur écheveau
embrouillé
Faire une architecture c'est
faire une créature. Etre
rempli se remplir s'être
rempli éclater exulter
froid de glace au sein des
complexités devenir un jeune
chien content.
Devenir l'ordre.
Les cathédrales modernes
se construiront sur cet
alignement des poissons
des chevaux des amazones
La constance l'attente le désir
patience l'attente le désir
et la vigilance.
Apparaîtront je le sens
la splendeur du béton brut
et la grandeur du qu'il y aura

⁴⁵⁰ Maqueta definitiva para la litografía E4-*Caractère* del *Le Poème de l'angle droit*, p. 139. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *“Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto”* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



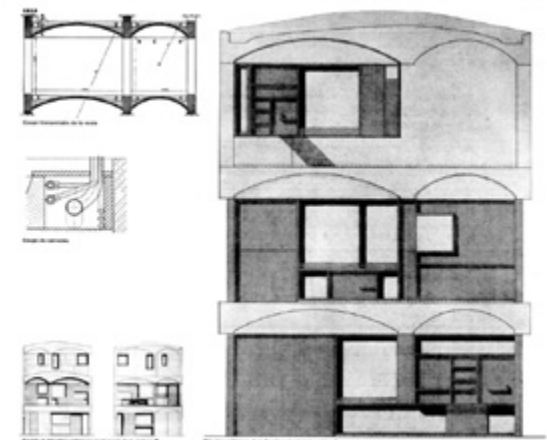
453.



454.



455.



453. 1930, *Construction* (FLC 173)

454. 1931, *Saint-Sulpice* (FLC 96)

514 455. 1948, *Construction Saint-Sulpice* (FLC 22)

eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser....⁴⁵¹

5.5.3.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

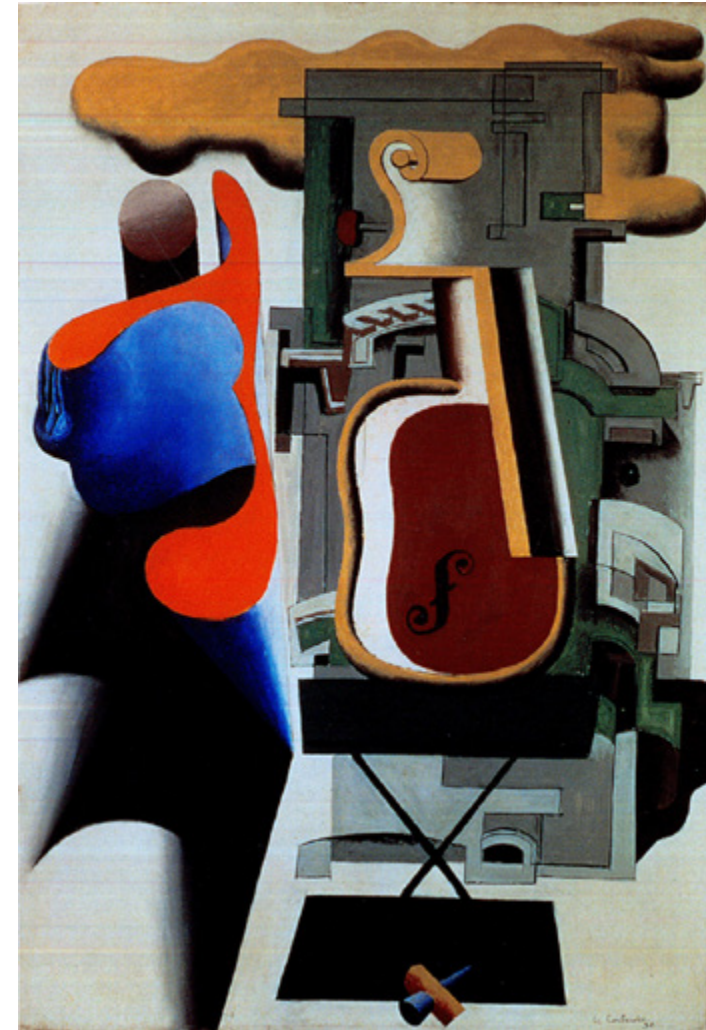
La composición visual de este dibujo proviene de una serie de imágenes que Le Corbusier empieza a estudiar a finales de los años veinte sobre un mismo tema, al que nombra como *Saint Sulpice*. Este tema lo desarrolla en dos pinturas a principio de los treinta (fig.453-456) y en los años cuarenta retoma el tema y lo trabaja en diferentes técnicas de expresión: pintura, pintura mural y litografía.

Las Pinturas

Tres pinturas componen esta serie: la primera, titulada *Construction Saint-Sulpice* (fig. 453), data de 1930; la segunda es realizada un año después, en 1931 y titula simplemente *Saint-Sulpice* (fig. 454) y la tercera, es de 1948, en la cual repite el nombre de la primera y la vuelve a titular *Construction Saint-Sulpice* (fig. 455).

Las tres pinturas están consolidadas por los mismos elementos de composición. Están organizadas a partir de un eje vertical, el cual divide la imagen en dos áreas contrapuestas. Sobre el costado izquierdo, una serie de líneas curvas insinúan una sucesión de bóvedas de distintas alturas. Sobre el costado derecho, una continuidad de líneas verticales define un plano rectangular vertical, como una torre ortogonal contrapuesta al sentido curvilíneo y horizontal de las bóvedas del lado opuesto. Sobre el eje central, las líneas curvas se intersecan con la torre, generando una unidad compositiva, como si se tratase de un sólo edificio.

En las tres pinturas hay elementos repetitivos, que en unas son más, o menos evidentes, pero igualmente reconocibles. En la parte central del área superior de los tres cuadros, sobre el supuesto edificio, aparece una pequeña



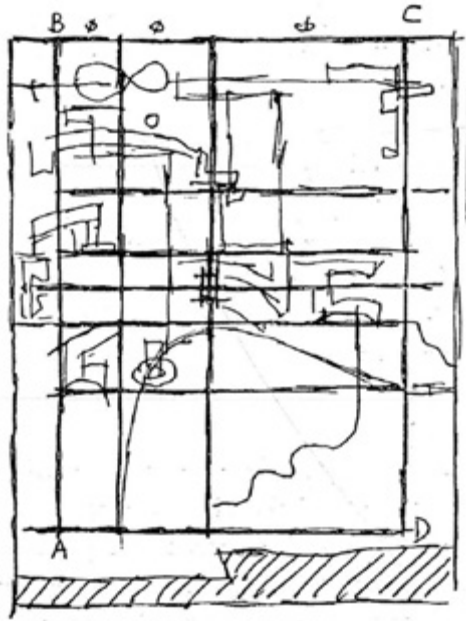
456.

451 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 133-138.

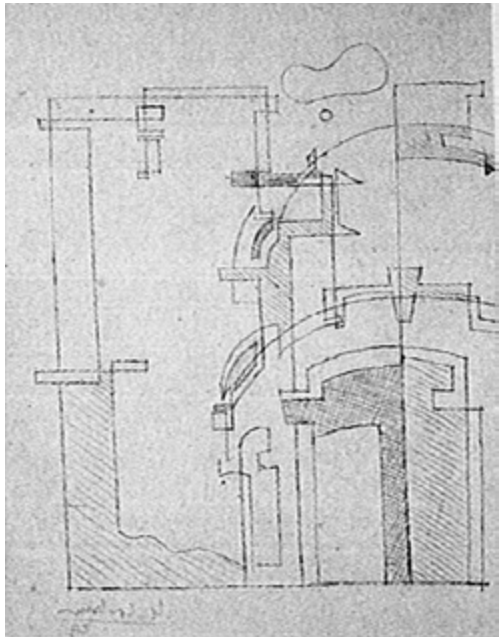
456. 1930, *Composition violon, os et Saint-Sulpice*
(FLC 344)



457.



458.



459.

457. 1931, Serie de fotografías de Le Corbusier trabajando en la obra de *Saint-Sulpice*. (ver Jornod, fig. 284a-c)

458. Tracé régulateur pour *Saint-Sulpice* (ver Jornod, fig. 283a)

516 459. 1929, Etude pour *Saint-Sulpice* (FLC 2422)

mancha como si fuese una nube con un punto o un pequeño círculo bajo ella. Es como si hiciese referencia a un cielo; esto reafirma la tesis de asumir la composición como un edificio visto en alzado.

Hay dos detalles que aparecen en la evolución de las dos últimas pinturas, pero no en la primera. Es una gran mancha en forma de arco sobre el centro inferior de la fachada de este edificio, como si se tratase de un potente reflejo lumínico sobre la puerta de entrada. En la pintura de 1931 está representado en color blanco, como si fuese el reflejo de una luz blanca e intensa de mañana; en la pintura de 1948, en tonos azules, como sombras más frías producidas por una luz de tarde. Ahora, si se compara esta gran mancha con la imagen de los dos primeros esquemas preparatorios para el Poema (figs. 450-451), este gran arco empieza a tomar sentido.

El otro elemento reconocible en las dos últimas pinturas, la de 1931 y la de 1948 (figs. 454-455), es igualmente una especie de arco, pero ahora en sentido contrario al anterior y ubicado en la parte superior del cuadro. En la pintura de 1931 es una mancha blanca, a una menor escala del que le hace de espejo en la parte inferior. En el caso de la pintura de 1948, la mancha ocupa una mayor área que la de la pintura de 1931, en una tonalidad naranja clara. En las dos pinturas, es posible observar que la pequeña nube y el círculo mencionado, están incluidos dentro del espacio que delimitan estas dos manchas superiores. Con ello reafirman una vez más la idea de la iluminación y el cielo.

Con relación al color, las tres pinturas presentan tonalidades distintas, lo que marca la verdadera diferencia entre las tres. La de 1930, está realizada en tonos naranja claros, mezclados con los grises de los trazos y una franja muy delgada sobre el borde derecho de la imagen, en un rojo intenso. En la de 1931, los naranja claros son remplazados por una combinación de naranjas y rojos intensos, los cuales contrastan con las dos manchas blancas de la parte inferior y la superior de la imagen. Por último, en la pintura de 1948, las tonalidades son completamente distintas. Además de utilizar una paleta más rica en colores, Le Corbusier pasa de los colores cálidos en las dos primeras, a una composición de colores fríos intensos. Ahora predominan los verdes y azules, en contraposición a ciertas áreas del cuadro con algunos colores cálidos: el arco naranja, que simula el área del cielo, como si fuese un atardecer y algunas líneas puntuales dentro de la composición del edificio, en tonos rojos y amarillos.

Tres pinturas sucesivas del mismo objeto (*Saint Sulpice*), tres composiciones similares en diferentes tonalidades y tres estudios lumínicos, ¿no hacen resonar la serie de estudios lumínicos y de color realizadas por Monet sobre la Catedral de Rouen?

Aunque es conocida la posición crítica de Le Corbusier ante los impresionistas, especialmente en los textos de *L'Esprit Nouveau*, no deja de tener relación, en la medida que el trabajo del artista es investigar con la obra y no es extraño encontrar, este tipo de series sobre un mismo tema en la historia del arte, en general. En el ejercicio de investigación sobre este tema no termina con la pintura de 1948. Este mismo año, en el ya renombrado mural del Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire* en París incluye dentro de las cuatro imágenes que lo componen, una relativa a esta serie (fig. 460). Esta puede ser identificada como la imagen que liga la serie de las tres pinturas de *Saint-Sulpice* y la litografía definitiva para el Poema.

Tanto en la imagen del mural, como en la del Poema, introduce un cambio en la paleta de colores. Los tonos utilizados en las tres pinturas anteriores son remplazados por una composición de líneas negras sobre fondo blanco, en combinación con algunos elementos y detalles en los tres colores primarios: amarillo, azul y rojo. Ahora parece más un ejercicio definido bajo el lenguaje compositivo de Mondrian. Pero si de Mondrian se tratase, la imagen estaría en el campo de la abstracción visual de un modelo real; sin embargo si el ejercicio parase ahí, caería en una contradicción, especialmente por la referencia al arte abstracto y principalmente sobre Mondrian, que plantea en su libro *New World of Space* (1948).⁴⁵² Sin embargo, aunque a primera vista el fondo de la imagen puede ser comprendido como una construcción *abstracta* en términos compositivos, la silueta figurativa, la cola del toro y el título de la obra, *Saint-Sulpice*, aterrizan el sentido de la composición como una obra figurativa.

En la imagen del mural del Pabellón Suizo (fig. 460), la silueta no es tan clara por las sombras y los tonos que utiliza. Sin embargo al confrontarla con la imagen definitiva del Poema (fig. 461), la silueta es proyectada en su totalidad, en color negro sobre el fondo blanco que la contrasta y revela su forma.

452 Sobre el arte abstracto y la figura de Mondrian Le Corbusier dice: "In the dilemma between representational art and nonrepresentational art, we must see an architectural instinct. The spirits of architects are unemployed, diffused, in suspense in our time, and they cannot take on flesh. Architecture is still too mean, too stupid, too devoid of its proper essence: outstanding distinction and radiating light. Piet Mondrian, a heroic pilgrim, one of the "homeless," incarnated that tragic destiny. Coming after him there are young people who find themselves plunged into the same dilemma. They are no longer painters—they are already architects. They will emerge as architects when the time shall have come. Architecture is waiting for them so I that it may be illuminated again by smiles, grandeur and joy at the appointed hour, the hour of fruition of a century which has been pathetic in its toil and tragedy. Patience: the clay will come." LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 21.



460.



461.

460. 1948, Mural Pabellón Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

461. 1955, *Le Poème de l'angle droit*, Caractère-E4, p. 139

Relación de la construcción de la imagen con su arquitectura

Con relación a su obra arquitectónica, esta serie de pinturas no se puede de leer como un tema aislado. Aunque el estudio hace referencia a una catedral, los elementos arquitectónicos definidos van más allá de la misma. En términos arquitectónicos, él evidencia dos elementos estructurales, espaciales y simbólicos. Por un lado está la torre, como símbolo de protección y poder más propio de los castillos medievales, pero que en combinación con la serie de arcos, la referencia más directa es la basílica Románica, la cual define su esencia a partir de estos dos elementos: combinación del espacio longitudinal estructurado a partir de la sucesión de arcos de medio punto y bóvedas de cañón, combinado con la concepción simbólica y significativa de la torre como elemento de protección.⁴⁵³ La pregunta que surge es: ¿cómo traduce Le Corbusier estas relaciones a su arquitectura?

Al observar las fechas de las pinturas y confrontarlas con los proyectos arquitectónicos que desarrolla paralelamente, la respuesta a la investigación y a la relación que él mismo define entre pintura y arquitectura empieza a tomar sentido. Algunos de los proyectos en los que se puede observar la relación, entre las cubiertas abovedadas en combinación con volúmenes verticales, o composiciones similares a las pinturas, son:

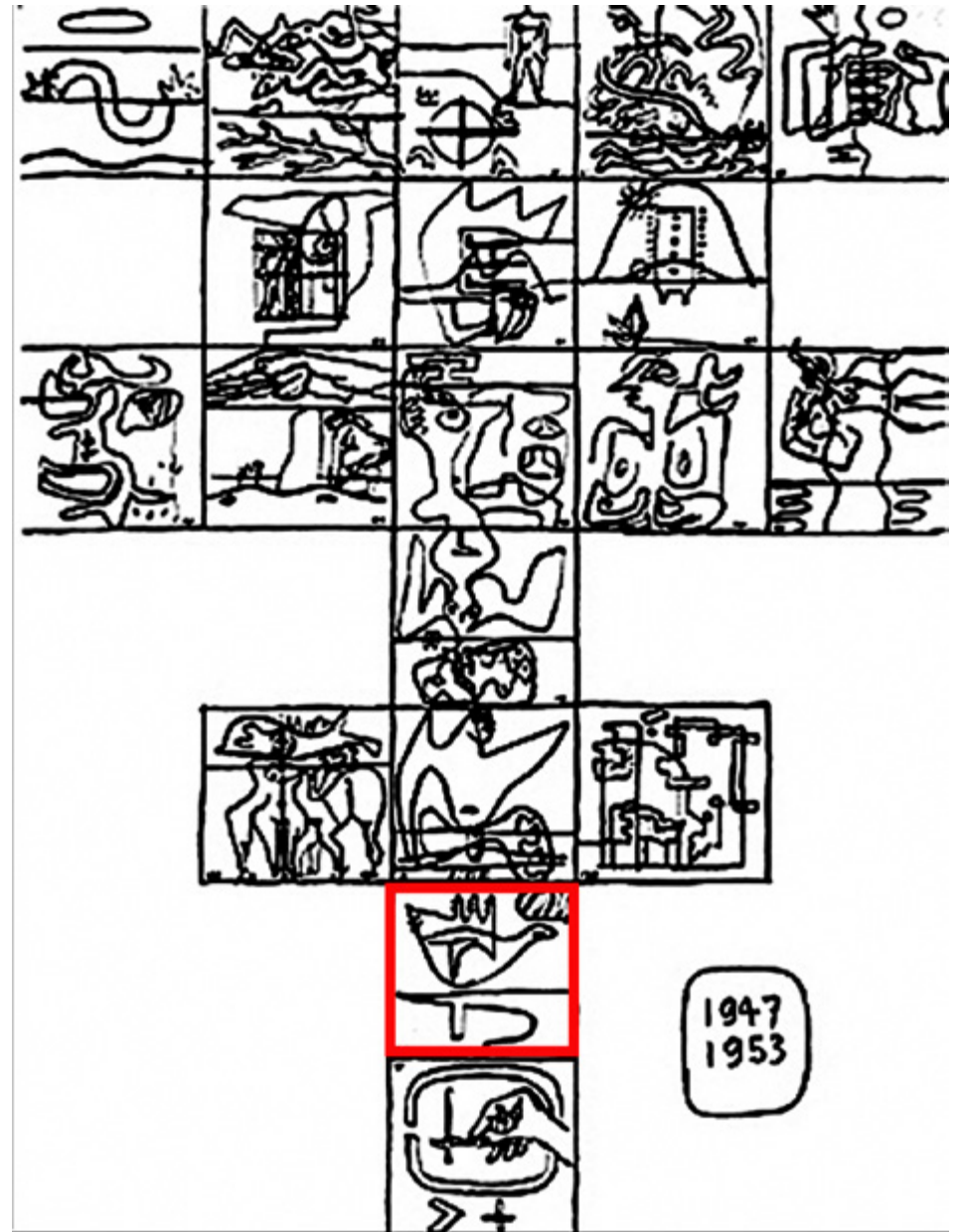
1. El espacio abovedado de su taller de trabajo y pintura en su apartamento en el Inmueble Locatif en La Porte Molitor en París (1931) .
2. Relación de formas en el Palacio de los Soviets con el gran arco exterior, aunque el modelo proviene más de un elemento popular ruso o de las estructuras de los puentes de hormigón de Freyssenet. (1933).
3. El Inmueble Clarte, con la bóveda de la cubierta y la torre (1931).
4. La sucesión de bóvedas estructurales la Maison de Week-end en París (1935).
5. Sucesión de bóvedas, espacios modulares en Roq y Rob en Cap-Martin 1949.
6. Maison du Prof. Fueter, Lago Constanza en Suiza (1950).
7. Las combinación espacial y compositiva de las bóvedas y chimeneas

en las Casas Jaoul (1951).

8. Torre y cuerpo en Ronchamp (1955).

⁴⁵³ Sobre el tema ver el capítulo de "Arquitectura Románica" en: NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura occidental*, 2001, op. cit., pp. 77-93.

5.6 SEXTA FILA: Una imagen como manifestación del aporte





463.



464.



465.

463. Primera imagen -quinta fila, *Carnet Nivola I*, p. 188, 1948 (FLC W1-8 185).

464. Primera imagen -sexta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

465. Maqueta definitiva para la litografía F3-Offre de *Le Poème de l'angle droit*, p. 145.

5.6.1 F3-Primera y única imagen: La mano abierta como manifestación del dar y recibir

5.6.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953⁴⁵⁴

Sobre un fondo blanco con una mancha horizontal azul, una mano derecha abierta, con su palma hacia el frente, se encuentra suspendida sobre una estructura lineal-horizontal azul y una concavidad, sobre el costado derecho del recuadro (fig. 465). Sobre la esquina superior derecha, una mancha ovalada negra, equilibra la imagen.

El fondo

Éste se encuentra dividido en cuatro áreas por medio de franjas horizontales, intercaladas entre azules y blancas. La parte inferior, está delimitada por una estructura lineal-horizontal azul sobre un fondo blanco, el cual se introduce en la concavidad azul, ubicada sobre el costado derecho. Esta franja constituye la base; es como si quisiese representar las cavidades de la tierra. La segunda es una franja horizontal blanca, la cual está delimitada tanto en la parte inferior, como superior, por dos azules. La blanca pareciese representar una zona de agua, con el horizonte delimitado por unas montañas en el fondo de la imagen. Alude a aquellos dibujos que Le Corbusier realiza continuamente, sobre los paisajes de los lagos en Suiza, con la vista de las montañas a lo lejos. La tercera, es una franja azul. Ésta atraviesa igualmente, de lado a lado de la imagen, y se inicia en el horizonte de la blanca, inferior. A diferencia de la inferior blanca, está tercera azul, presenta una inclinación diagonal en la parte superior, la cual inicia en el borde derecho de la imagen y sube diagonalmente, hasta llegar a su punto más alto del borde izquierdo. Parece querer representar unas montañas que se observan a lo lejos. La cuarta franja es un fondo blanco, ubicado sobre el área superior de la imagen, como referencia al cielo. Sobre este fondo se encuentra la mancha negra suspendida sobre el costado derecho de la imagen.

454 Maqueta definitiva para la litografía F3-Offre del *Le Poème de l'angle droit*, p. 145. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de "Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

La mano abierta

La mano está ubicada en el centro de la imagen. Es una mano suspendida, como un objeto independiente que no nace de un antebrazo. Ella muestra su palma hacia el espectador y está dibujada por una línea continua en negro, con su fondo en un color marrón-carne. En el borde inferior derecho y en el centro de la palma, Le Corbusier ubica dos trazos rectangulares en color rojo. Esta mano presenta tres particularidades en términos formales:

a. Es una mano abierta.

b. La mano contiene el referente a cinco dedos representados de una forma singular: el meñique está dibujado como un triángulo, con una punta sobre el eje diagonal izquierdo del espectador. Los tres dedos centrales: anular, medio e índice, se encuentran en el centro, en posición vertical y son más delgados en su textura, que el referente al meñique. El dedo pulgar está extendido diagonalmente hacia el costado derecho del espectador y a diferencia del meñique, no termina en punta, sino con una forma redondeada, con la huella en posición horizontal, mirando hacia arriba.

c. A partir de la continuidad de las líneas que constituyen su palma, es posible identificar la figura de un pájaro visto de perfil: su cuerpo está definido por las líneas y curvaturas de la palma, y su cabeza y cuello, por la forma análoga del dedo pulgar.

5.6.1.2 Genealogía de la imagen y construcción de la idea

En la página 154 del volumen 5 de la *Œuvre Complète 1946-52*, Le Corbusier publica un pequeño apartado titulado « *La Main Ouverte* », en el que expresa de dónde proviene la idea de este signo, cómo nace el boceto y cómo éste, termina consolidado como un monumento arquitectónico:

La Main Ouverte est une idée née à Paris, spontanément, ou plus exactement comme suite à des préoccupations et à des débats intérieurs venus du sentiment angoissant des désharmonies qui séparent les hommes si souvent et en font des ennemis.⁴⁵⁵

455 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 158-159.



466. 1948, *La Main Overte* (Ver: *Le Corbusier Secret*, fig. 136)

466.



467. *Main et personnages* (Ver: *Le Corbusier Secret*, fig. 135)

467.

Como afirma en este texto, la idea nace espontáneamente en París, como resultado de la reflexión y luchas del espíritu. No es la primera vez que aparece en la obra de Le Corbusier la referencia a la mano, sin embargo ésta recoge y sintetiza el sentido de búsqueda a lo largo de su vida de investigación, y se consolida como un signo iconográfico de su obra, con un significado profundo. La idea emerge en un periodo de angustia y lucha, no solo con él mismo, sino con la continua desacreditación, la cual se hace presente en la mayor parte de sus textos de este período, como ya se ha mencionado en el primer capítulo de esta tesis. Pero también es el periodo de angustia y desarmonía por la que atraviesa la humanidad, durante los años posteriores de la segunda Guerra Mundial.

Le Corbusier afirma que en el primer croquis la forma de la mano nace como una especie de concha que parece flotar sobre el horizonte. Luego se transforma poco a poco, en una silueta, la cual con el tiempo, es consolidada como un monumento arquitectónico y un signo representativo de su pensamiento.

Un premier croquis apparaît, spontanément –une espace de coquille flottant au-dessus de l’horizon: mais des doigts écartés montrent une main ouverte comme une vaste con que. Plus tard, l’année suivante, dans un hôtel de la Cordillère des Andes, l’idée revient, prenant une forme différente; ce n’est plus une con que, mais un écran, une silhouette. C’est la valeur silhouette qui se développera au cours des années. Petit à petit, la main ouverte apparaît comme possible dans de grandes compositions architecturales.⁴⁵⁶

Esta gran composición arquitectónica a la que se refiere, se convierte en una realidad en Chandigarh.

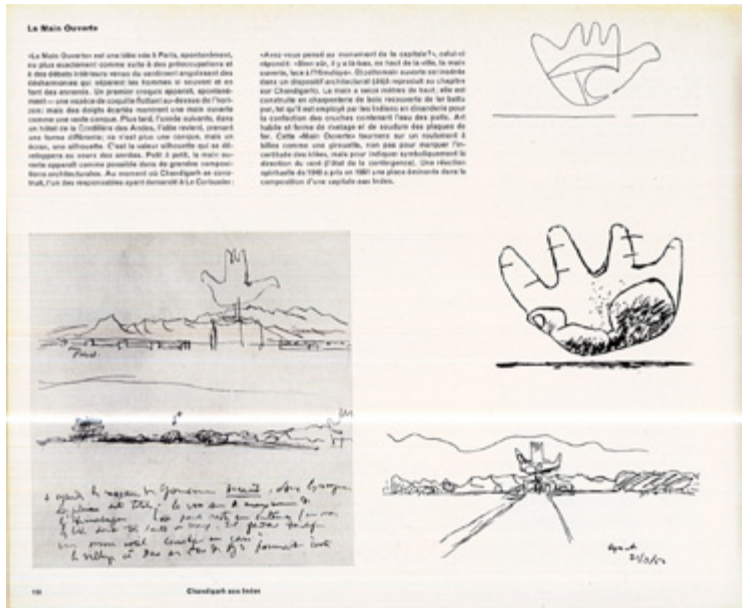
Au moment où Chandigarh se construit, l’un des responsables ayant demandé à Le Corbusier:

« Avez-vous pensé au monument de la capital? », celui-ci répondit: « Bien sûr, il y a là-bas, en haut de la ville, la main ouverte, face à l’Himalaya ». Et cette main ouverte est insérée dans un dispositif architectural (déjà reproduit au chapitre sur Chandigarh) La main à seize mètres de haut ; elle est construite en charpenterie de bois recouverte de fer battu pur, tel qu’il est employé par les Indiens en dinanderie pour la confection des cruches contenant l’eau des puits. Art habile et ferme de rivetage et de soudure des plaques de fer. Cette « Main Ouverte » tournera sur un roulement à billes comme une girouette, non pas pour marquer l’incertitude des idées, mais pour indiquer symboliquement la direction du vent (l’état de la contingence). Une réaction spirituelle de 1948 a pris

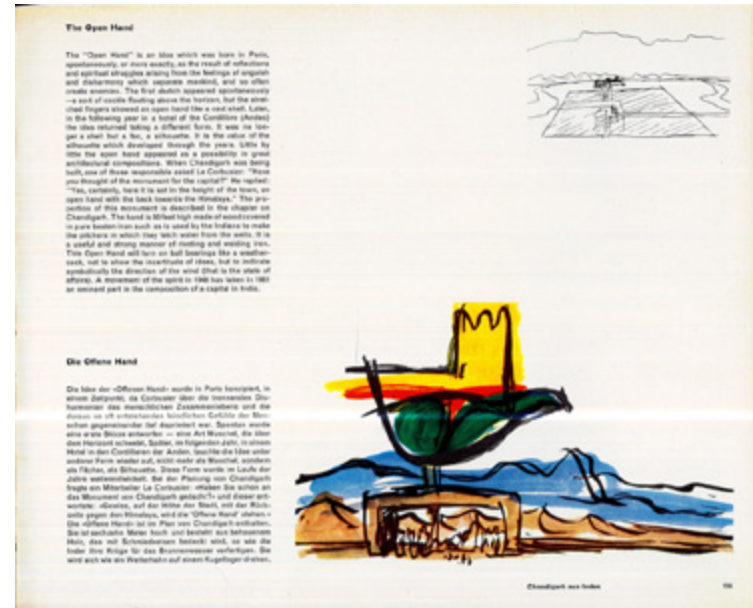


468.

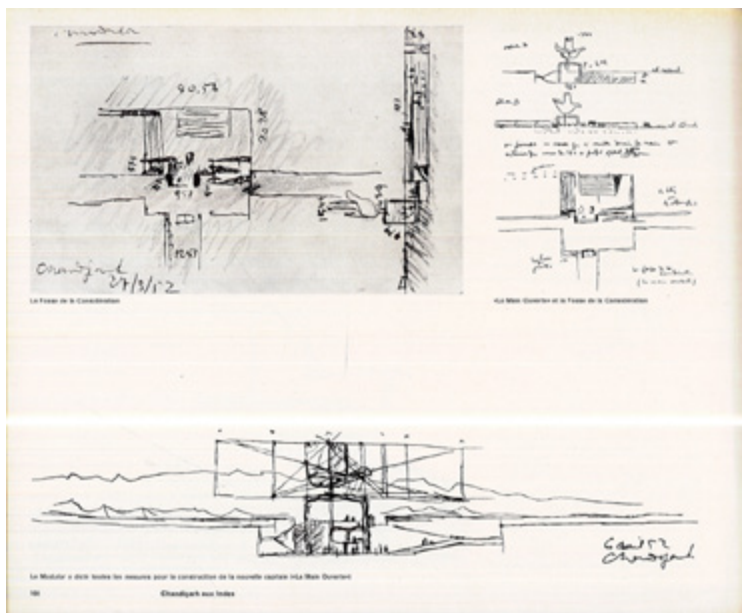
468. 1948-49, *Femme et main* (Ver: Le Corbusier Secret, fig. 133)



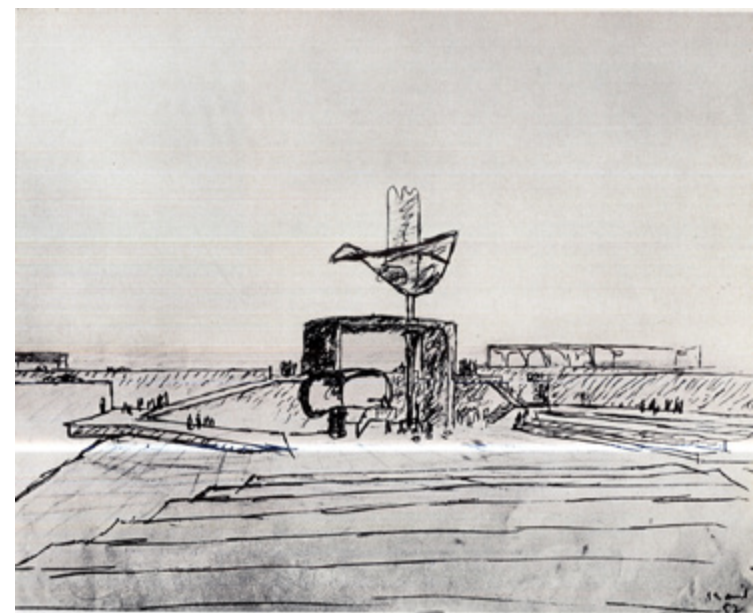
469.



470.



471.



472.

- 469. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 158
- 470. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 159
- 471. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 160
- 526 472. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 161

en 1951 une place éminente dans la composition d'une capitale aux Indes.⁴⁵⁷

El monumento de Chandigarh:

En la página 158 del vol. 5 de la *Œuvre complète*, en el capítulo de la « *La Main Ouverte* », presenta 4 dibujos (figs. 469-472) de los esquemas preparatorios para el monumento en Chandigarh. En dos de ellos dibuja solamente la figura de la mano, sin ningún referente arquitectónico, solo una línea de horizonte sobre la cual parece que flotara. El esquema que se encuentra en la parte superior de la página, dibuja una mano derecha y es el que más se asemeja a la figura final. En el dibujo inferior, dibuja una izquierda: ésta parece ser aquella a la que se refiere en el texto como primera aproximación o primer boceto, ya que formalmente parece más una concha suspendida.

En las (fig.468) es posible observar algunas aproximaciones de la mano abierta en forma de concha, flotando sobre la línea de horizonte. En un dibujo a color, fechado el 5 de noviembre de 1948 (fig. 466), un grupo de personajes reunidos en primer plano, observan una gran mano que se encuentra a lo lejos, suspendida sobre el horizonte. En el siguiente dibujo (fig. 467), sin fecha, pero que por las características se podría pensar que pertenece al mismo periodo que el anterior, Le Corbusier repite gran parte de los elementos de la composición del dibujo de 1948, pero cambia otros. En esta imagen dibuja una vez más, la mano abierta suspendida sobre una línea de horizonte, y bajo esta línea, el grupo de personajes.

El cambio entre las dos imágenes es que en el primer dibujo, la escena parece estar presentada en un paisaje abierto, y en el segundo, la escena ocurre dentro de una especie de círculo que la enmarca. La línea de horizonte en la segunda, no parece hacer parte de un paisaje: es una división entre lo que sucede arriba y lo de abajo. La parte de arriba la evidencia con una mancha azul, como si hiciera referencia al cielo. En la parte inferior, por la posición en la que presenta el grupo de personajes y los referentes de color, es como una reinterpretación análoga a la forma de la mano de la parte superior: hay cuatro personajes sentados como referentes a los cuatro dedos verticales y un quinto, recostado horizontalmente de espalda al observador, el cual cierra el círculo. Este último personaje, parece ser la referencia a la parte baja de la palma de la mano y del dedo pulgar. Esta composición no es tan evidente en el dibujo de 1948.

En la tercera imagen (fig. 468), dibujada en carboncillo y sin fechar, pre-

457 Ibid., p. 158.

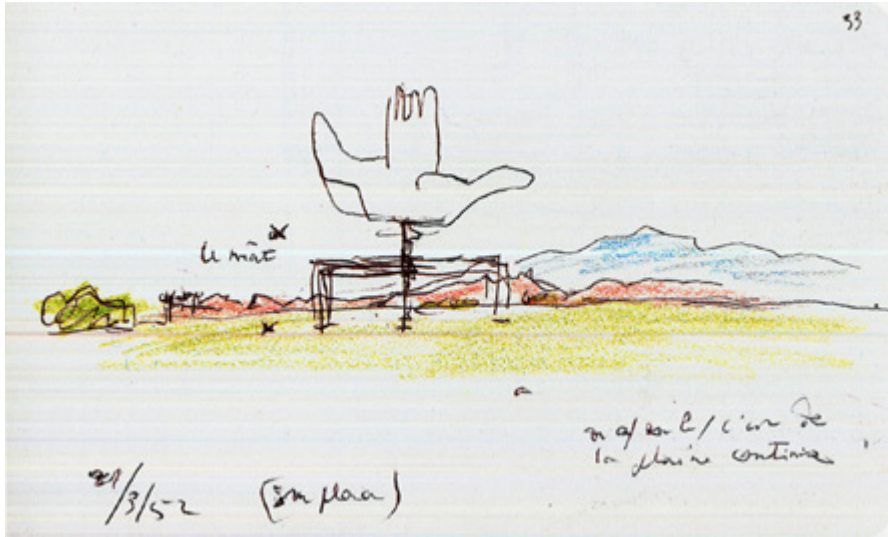
senta tres tipos de manos: una en la parte superior, en la que solo es posible reconocer el dedo pulgar, y los demás parecen estar introducidos en una cavidad. La segunda, tienen forma de concha y sostiene en su palma, la figura de *La Licorne*. La tercera, es un esquema en forma de concha, igual al de los dibujos anteriores.

Según las imágenes presentadas en el vol. 5 de la *Œuvre complète* y los tres dibujos complementarios, indican que el esquema de la *mano abierta* lo empieza a trabajar alrededor de 1948.

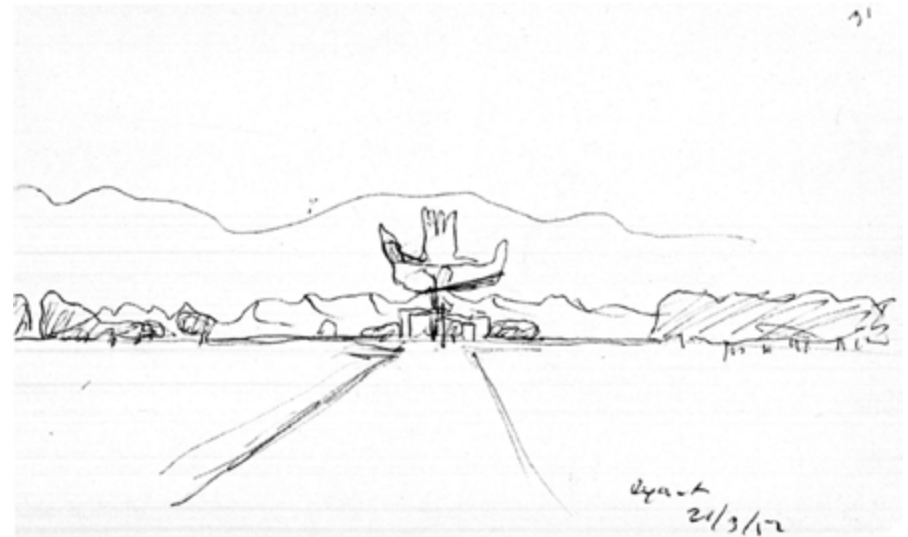
En los otros dos dibujos de la página 158 de la *Œuvre complète* (fig. 467), hace referencia formal al proyecto arquitectónico y a su relación con el paisaje e implantación. Una de las características principales de la cual hace énfasis en el texto es que utiliza como telón de fondo las montañas del Himalaya. En la imagen, la palma de la *mano abierta* se abre hacia la ciudad y la parte posterior hacia las montañas. En su valor formal, parece ser una reinterpretación análoga de la silueta de las montañas. En los dos esquemas, Le Corbusier evidencia la presencia de la horizontal sobre la cual se posa la estructura del monumento. El dibujo de la izquierda muestra la mano sobre un pedestal cúbico, acompañado sobre sus dos lados, por el esquema de dos edificios horizontales. En esta imagen manifiesta la supremacía del gran signo sobre el paisaje y sobre la arquitectura que compone el proyecto de ciudad. En el siguiente dibujo, ubicado en la parte inferior derecha de la página, presenta una gran vía que conduce al gran monumento en el fondo, y una vez más, evidencia la supremacía de la escala de este monumento sobre el horizonte y la ciudad.

En la página 159 de la *Œuvre complète*, presenta un dibujo a color del monumento (fig. 470); la planicie y la base sobre la cual se construirá el monumento, la evidencia con color marrón. La parte superior de las montañas del Himalaya, en la parte posterior del monumento, las identifica en color azul y el cielo en blanco. La *mano abierta* la delinea en negro. La parte inferior que abarca las líneas de la palma y el dedo pulgar, las pinta en color verde. En la parte central de la palma, traza una mancha horizontal roja, y la parte referente a los cuatro dedos superiores, la pinta en color amarillo. En esta imagen evidencia la presencia de la horizontal en distintas franjas de color, y así mismo, la presencia de una fuerte vertical con la forma en que el monumento se impone ante el paisaje, el elemento tabular sobre el que se sostienen la mano y la posición de los dedos superiores.

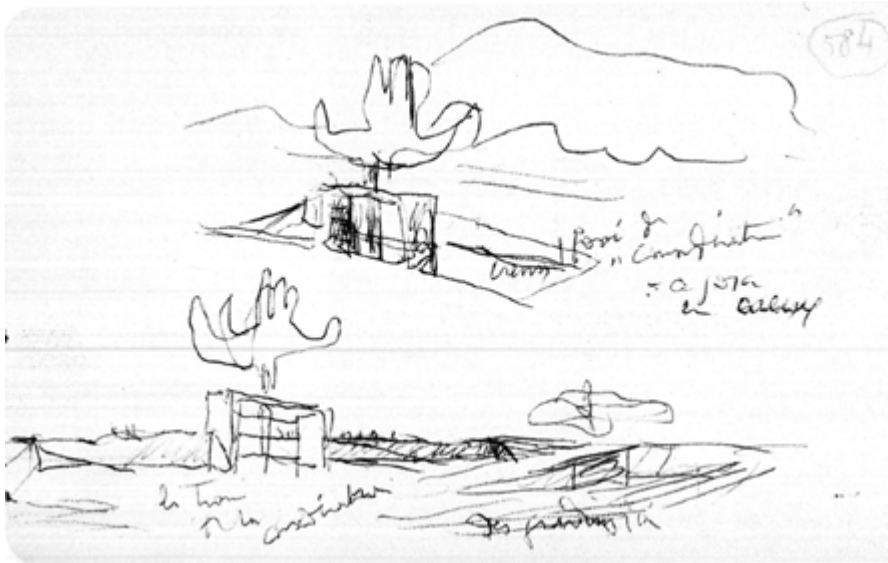
Sobre el trabajo a color de la *mano abierta* y su composición, existen una serie de estudios complementarios realizados entre 1948 y posiblemente 1954 (figs. 478 y 481). En algunos de ellos, presentados en este documento, es posible observar que reafirma una paleta de colores con los que define la estructura **527**



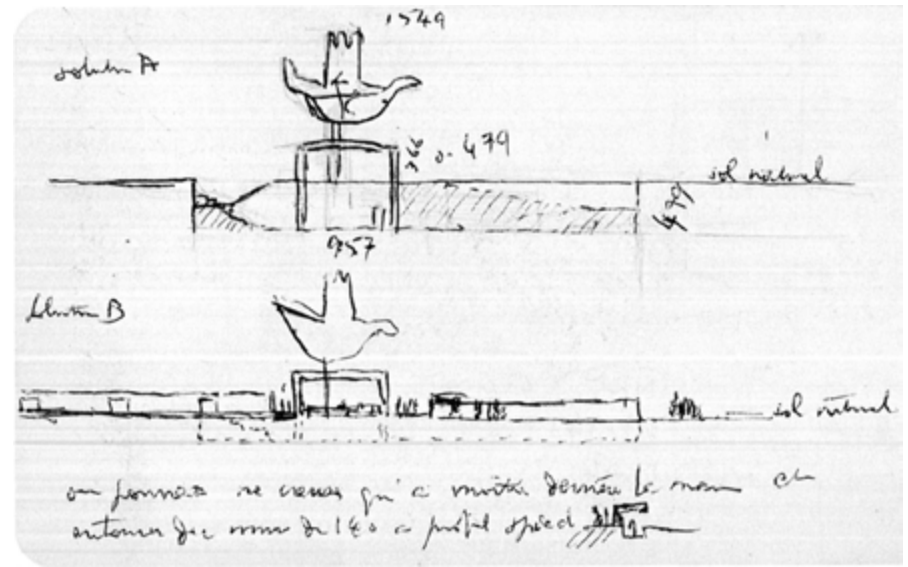
473.



474.



475.



476.

473. 1952, Carnet Indes F24 (fig. 726)

474. 1952, Carnet Indes F24 (fig. 724)

475. 1952, Carnet Indes F24 (fig. 725)

528 476. 1952, Carnet Indes F24 (fig. 732)

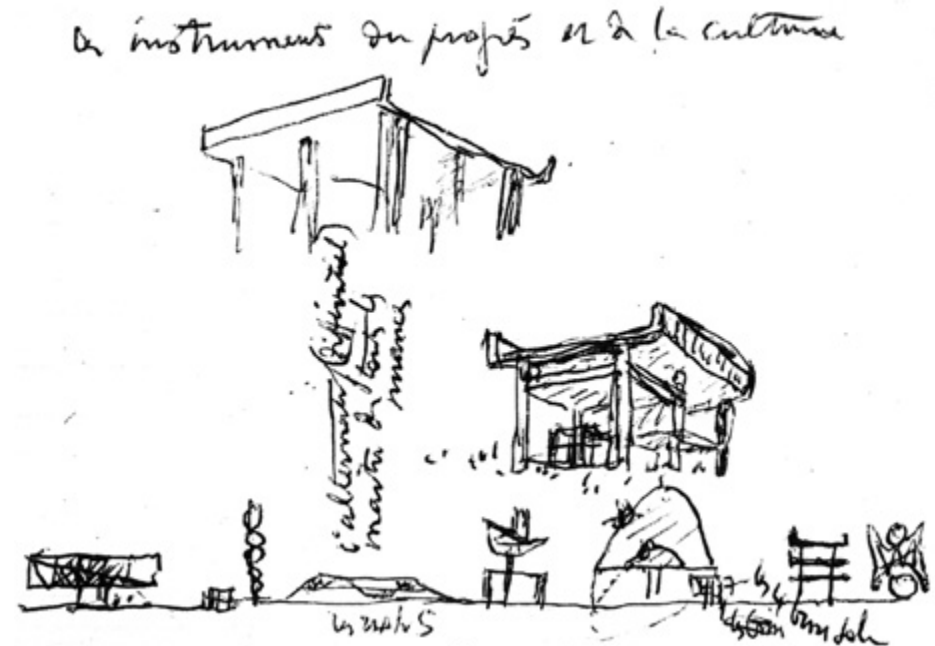
de la imagen iconográfica. La parte inferior de la palma y el dedo pulgar, están representados en verde; la parte central que evidencia el centro de la palma, en rojo y los dedos de la parte superior, en amarillo. En las cuatro imágenes aparece la referencia al paisaje y las montañas en la parte posterior. En los dos dibujos superiores, el de color fechado « Chandigarh 48-51 » y el otro « 5 aout 54 », dibuja la totalidad del monumento y la referencia a la escala humana, con tres personajes debajo de la base del monumento. En los dos dibujos inferiores, el de color, fechado « 30 aout 54 » y el segundo en blanco y negro, fechado el « 9 sept 54 », ubica la referencia de la escala humana, esta vez sobre la mano.

En las imágenes de la página 160 de la *Œuvre complète* (fig. 471), muestra algunos esquemas en planta y en alzado del proyecto arquitectónico total del monumento, su implantación en el terreno y la composición espacial. En el dibujo de la página 161 (fig. 472), realiza una perspectiva de la plaza de acceso, de la cual se desprende una gran rampa de acceso al monumento, sobre el costado izquierdo de la plaza y una serie de gradas del lado derecho. En este esquema es posible observar que el pedestal sobre el que se alza la *mano abierta* es un gran arco cúbico, como una gran puerta a la ciudad, y el pilar sobre el que se sostiene, no está centrado con relación a la base, sino desplazado hace el costado derecho.

En los dos dibujos esquemáticos de la página 160, muestra en uno, una axonometría de la composición espacial de la plaza y el monumento; y en el otro, un alzado más detallado del monumento, en el que escribe: « *La main – Ouverte pour recevoir et pour donner* ».

Sobre este proyecto, también realiza otra serie de dibujos preparatorios en su carnet de viaje *Indes F24 1952*, en los que estudia el proyecto en términos formales y la implantación en el terreno (figs. 473-476).⁴⁵⁸ En todos estos dibujos evidencia desde el inicio, la búsqueda de la supremacía del monumento sobre el paisaje. En los cuatro esquemas dibuja el monumento desde distintos puntos de vista, y en uno de ellos, vuelve a utilizar el color para representar las franjas horizontales que componen el paisaje y la primera idea de hacer que parezca que esa gran mano flota sobre el horizonte.

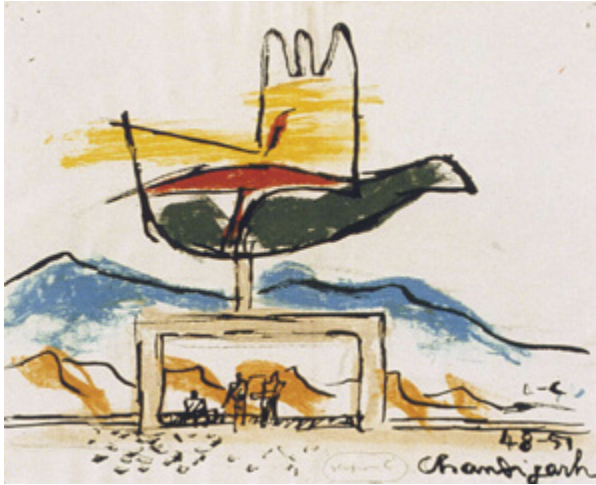
En el carnet *Indes F26 1952*, agrupa en una página (fig. 477)⁴⁵⁹ todos aquellos signos que representan su arquitectura. En la parte superior de este



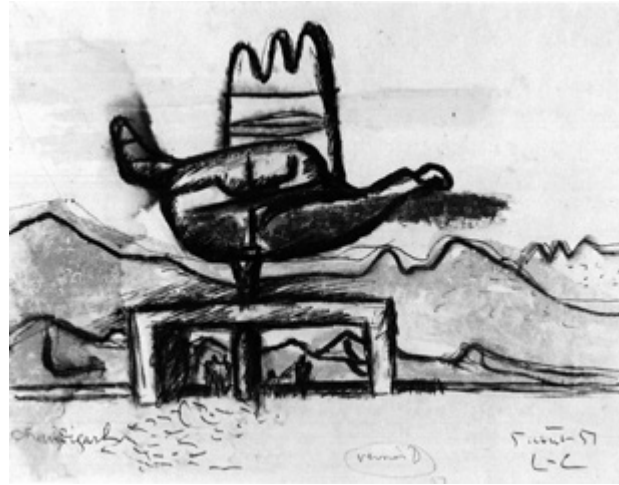
477.

458 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952 », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 724, 725, 726, 732.

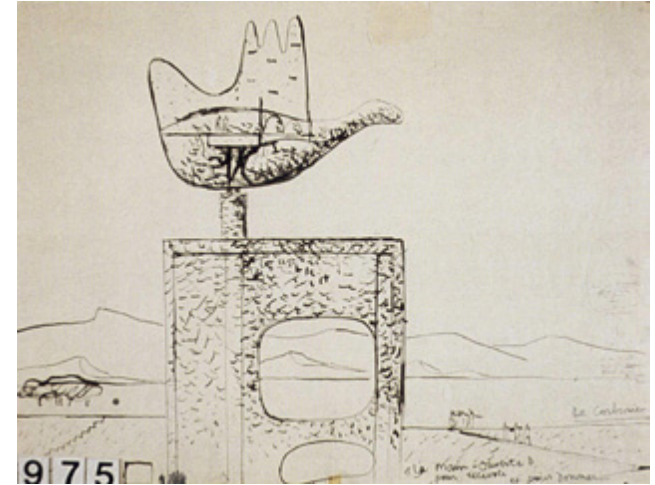
459 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F26 1952 », en *Ibid.*, fig. 859.



478.



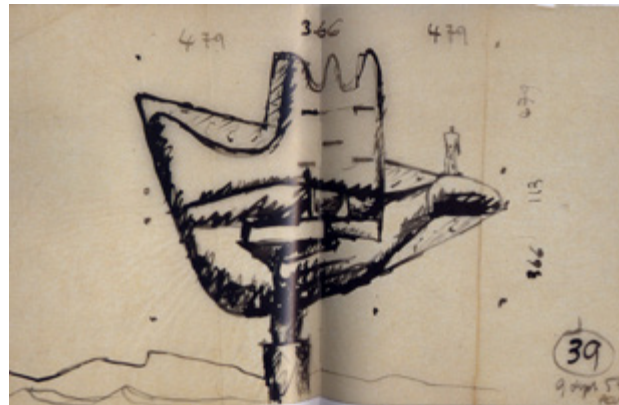
479.



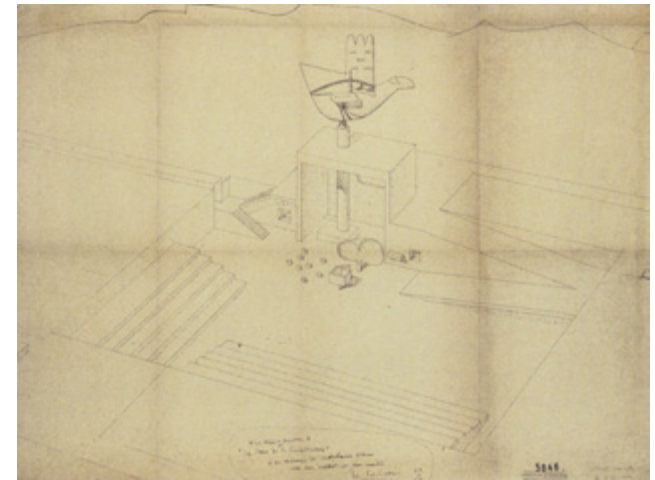
480.



481.



482.



483.

478. 1948-51, *La Main ouverte* (FLC 2346)

479. 1951, *Chandigarh* (Ver: *Le Corbusier Secret*, fig. 134)

480. 1954, *La Main ouverte* (FLC 3975)

481. 1954, *La Main ouverte* (FLC 2339)

482. 1954, *La Main ouverte* (FLC 5838)

530 483. 1954, *La Main ouverte* (FLC 5846)

conjunto de signos escribe: « *les instruments du progrès et de la culture* ». ⁴⁶⁰
 Este esquema refirma las ideas planteadas en el capítulo de « *Les Signes* » en el vol. 5 de la *Œuvre complète*, en el que dice:

Un soir sur la pelouse du Rest-House de Chandigarh où Jane Drew, Pierre Jeanneret, Max Fry et Le Corbusier on leur pied à terre, Jane Drew prit la parole et dit: « le Corbusier, vous vous devez d'installer au cœur même du Capitole les signes par lesquelles vous êtes arrivé à exprimer d'une part l'urbanisme, et d'autre part votre pensée philosophique ; ces signes méritent d'être connus, ils sont la clef de la création de Chandigarh ». De là est venue la conception de la grande esplanade qui relie le Parlement à la Haute Cour sur près de 400 mètres de long. C'est là que s'installeront les signes en question : la figuration du Modulor, spirale harmonique, l'alternance de la journée solaire de 24 heures, le jeu des deux solstices, la tour des quatre horizons, la main ouverte, etc., etc... Ces signes dont les dimensions peuvent être grandes (vingt mètres de haut ou trente mètres de long), seront exécutables en béton coulé ou préfabriqué et revêtu de couleur ou de dorure, selon les cas, en bois revêtu de fer pur ou de feuilles de cuivre, etc. ⁴⁶¹

En el apartado « 7. *Importance de la main* », del tomo 1 del libro *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Jornod cita un apartado de un texto de Le Corbusier titulado « *Tout arrive à la mer* », publicado en 1954 en la *Revue de l'Institut de l'Avenir Humain*, en el que escribe sobre el valor del signo, y sobre el proceso de concreción:

Depuis six années ce signe m'occupe, me préoccupe, prend une forme chaque jour plus concrète, passe du subconscient dans le conscient, du conscient dans le matériel et dans la force du signe reconnaît son droit d'existence, découvre au carrefour des routes, ah chassé-croisé de l'existence un lieu où ce signe pourrait s'élever. Et pourquoi s'élèverait-il là ? Pour affirmer que toutes choses devant être bien disponibles : les idées, les inventions, une « Main Ouverte » peut les recevoir, une « Main Ouverte » peut en distribuer les effets. Echange sans limite, sans terme et ouvert non seulement aux matérialités de l'existence mais aussi aux fêtes de l'esprit. ⁴⁶²

En este texto define este signo como el punto de encuentro donde convergen todos los caminos: la mano abierta representa el lugar donde las ideas y las invenciones están disponibles. Ella entrega, recibe y luego volver a entregar.

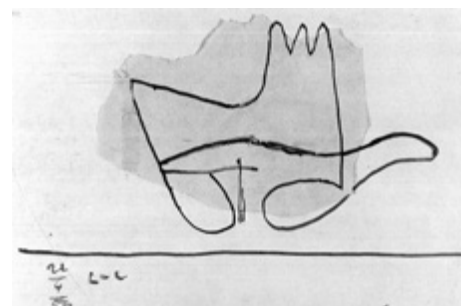
460 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F26 1952 », en Ibid, fig. 859.

461 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

462 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p. 257.



484.



485.



486.

484. 1963, *La Main ouverte* (FLC 13)

485. 1956, *La Main* (Le Corbusier Secret 165)

486. *La Main ouverte* (Ver: *Le Corbusier: Pittore, Scultore, Designer*, p. 94)



487.



488.

Le Corbusier define esta acción como un acto que no solo proviene de un problema material: es un acto de construcción del espíritu que al converger en un signo representativo, establece una idea universal.⁴⁶³

Esta idea la materializa gráficamente y arquitectónicamente en el edificio que por excelencia, representa el valor de la memoria y testimonio: el *monumento*. En el texto de *Mise au point*, escrito por Le Corbusier en julio de 1965, el año de su muerte y publicado un año después, en 1966,⁴⁶⁴ sintetiza el valor de este signo implícito en el monumento, como el que recoge y representa una vida y una etapa recorrida; así mismo lo define como el que representa su tiempo, como respuesta a un contexto histórico, humano y espiritual por el que atraviesa la humanidad: él se refiere al periodo de la Guerra Fría.

463 En la tercera parte del libro *El presente eterno: los comienzos del arte*, de Sigfried Giedion, titulada "La simbolización", dedica un capítulo entero al estudio del tema de las manos como referente gráfico y simbólico en culturas dispares a lo largo de la historia. Este capítulo, titulado "Las manos como símbolos mágicos", realiza un recorrido sobre las distintas formas de representar la mano a lo largo de la historia y un análisis de sus variados valores simbólicos. Este recorrido lo termina con un apartado titulado "El símbolo de la mano hoy", en el que presenta cuatro aproximaciones sobre el tema, de cuatro personajes distintos; tres de ellos son artistas fundamentales e influyentes en la vida de Le Corbusier: Ozenfant, Léger y Picasso. El cuarto ejemplo es ejemplo del concepto y la imagen icnográfica de la *mano abierta* de Le Corbusier para el monumento de Chandigarh, sobre el que afirma: "Como monumento dominante de Chandigarh, capital recién fundada de Punjab Oriental (India), Le Corbusier escogió una mano colosal montada sobre un alto fuste de madera: una mano enorme recubierta de láminas de metal, que a quince metros de altura girase lentamente con el viento. Su emplazamiento debía estar entre el Tribunal Supremo de Justicia y el Palacio del Gobernador: delante de ella la capital, detrás el Himalaya.

En el proyecto final de Le Corbusier, tres dedos juntos apunten el cielo que domina esa vasta extensión. El pulgar y el meñique y están separados lo más posible, enlazados por una curva a modo de collado entre montañas. El propio Le Corbusier dio al monumento el nombre de la mano abierta: "La mano abierta para dar, la mano abierta para recibir, debería ser elegida como manifestación simbólica", ha dicho.

El sello babilónico temprano mostraba una mano gigantesca, probablemente alzada en el patio un templo. Era una mano izquierda. Pero desde la época romana sea considerado a la mano izquierda, maléfica ("siniestra"), y ha predominado la derecha. Siguiendo esta tradición, era natural que Le Corbusier, arquitecto occidental, eligiera una mano derecha. De los muchos bocetos que hizo para el monumento, sólo uno (el que aquí reproducimos) mostraba una mano izquierda.

Por lo que respecta a su forma, sin embargo, la mano se ha hecho abstracta. Volviendo la mirada a la prehistoria se sienten las posibilidades latentes que duermen en los signos enigmáticos de Santiaán. ¿Habremos de reconocer en la obra moderna una súbita llamada de un simbolismo primordial totalmente desconocido para el Corbusier? ¿Será una prueba del anhelo de reintegrar el símbolo a su lugar legítimo en nuestras vidas? Lo más probable es que no se trate completamente de lo uno ni el otro, sino de una combinación de ambas cosas." Ver: GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, vol I, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003, pp. 154-157. El texto original: GIEDION, Sigfried, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Pantheon Books, New York 1962.

464 LE CORBUSIER, *Mise au point*, Éditions Forces Vives, Paris 1966.

487. 1927, *La Guitare et le mannequin* (FLC 211)

532 488. 1929, *Verres et bouteilles sur une nappe* (FLC 213)

Cette Main Ouverte, signe de paix et de réconciliation, doit se dresser à Chandigarh. Ce signe qui me préoccupe depuis de nombreuses années en mon subconscient doit exister pour porter un témoignage d'harmonie. Il faut annuler les travaux de guerre, la guerre froide doit cesser de faire vivre les hommes. Il faut inventer, décréter les travaux de paix. L'argent n'est qu'un moyen. Il y a Dieu et le Diable, les forces en présence. Le Diable est de trop. Le monde de 1965 doit se mettre en paix. Il est encore temps de choisir, équipons plutôt que d'armer. Ce signe de la Main Ouverte pour recevoir les richesses créées, pour distribuer aux peuples du monde, doit être le signe de notre époque. Avant de nous retrouver un jour ; plus tard, dans les zones célestes parmi les étoiles du Bon Dieu, je serais heureux de voir à Chandigarh, devant l'Himalaya qui s'élève droit sur l'horizon, cette Main Ouverte qui marque pour le Père Corbu un fait, une étape parcourue. A vous, André Malraux, à vous, mes collaborateurs, à vous, mes amis, je demande de m'aider à réaliser ce signe de la Main Ouverte dans le ciel de Chandigarh, cité voulue par Nehru, disciple de Gandhi.⁴⁶⁵

Obra pictórica

En términos pictóricos, no es la primera vez que aparece el tema de la mano en la pintura de Le Corbusier. Desde que introduce por primera vez la figura humana y los objetos a reacción poética en 1927,⁴⁶⁶ las manos serán uno de los temas más recurrentes en su pintura, a través de distintas aproximaciones. Le Corbusier las pinta abiertas, entrecruzadas, aquellas que acarician, tocan, juegan, trabajan y dentro de este proceso, poco a poco llega al concepto de la *mano abierta*. Este se gesta dentro del proceso de sus investigaciones pictóricas, hasta llegar al instante en el que él mismo menciona que la composición del signo, nace de forma espontánea en París.

Para reconstruir la genealogía de esta imagen, es necesario identificar como transforma el tema de la mano singular hasta consolidar el concepto y el signo de la *mano abierta*. Esta reconstrucción de la genealogía está centrada en las representaciones y transformaciones del objeto, no como parte integral de la figura humana; aunque esto no excluye que en algunos casos haga parte una. Este análisis también excluye las otras representaciones de manos, ya que no es una reconstrucción del tema en general en su obra, sino de la *mano abierta*.

1. La mano como objeto de composición

465 Ibid., p. 15.

466 Sobre el tema ver: JORNOD, Naima et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, cit.



489.



490.



491.



492.

489. 1927, *Siphon et gants* (FLC 210)

490. 1928, *Nature morte au phare* (FLC 263)

491. 1928, *Nature morte au siphon* (FLC 212)

492. 1930, *Cafetière et pot* (FLC 242)



493.



494.

A partir de 1927, en los temas de las pinturas puristas de Le Corbusier, empiezan a aparecer algunos elementos que no pertenecen a los *objetos-tipo*. En sus composiciones comienza a introducir elementos que pertenecen a la naturaleza y a la figura humana, y uno de ellos es la mano. Entre 1927 y 1930, realiza una serie de pinturas en las que combina temas de su pintura purista y a su vez, en cada una de ellas introduce una mano abierta, como si fuese un objeto más de la composición. En este grupo de pinturas, la pinta con la palma mirando de frente al observado. En *Guitare et mannequin*, 1927 (fig. 487),⁴⁶⁷ presenta la mano en el centro del cuadro, entre guitarras, un torso de un maniquí femenino y otra serie de objetos. La pinta en un color carne, y en su aspecto formal, exalta las protuberancias de los dedos y la parte baja de la de la palma, donde nace el dedo pulgar. En *Siphon et gants*, 1927 (fig. 489)⁴⁶⁸ ubica la misma mano en la parte superior derecha del cuadro, con las mismas características de la pintura anterior. En *Nature morte au siphon*, 1928 (fig. 491),⁴⁶⁹ repite la composición anterior, pero con una paleta distinta. En la de 1927 utiliza colores tierra y en la de 1928 una composición de colores rojos y azules intensos. La mano la mantiene en color carne-ocre.

En *Nature morte au phare*, 1928 (fig. 490),⁴⁷⁰ pinta un puesto de mesa con cubiertos (tenedor, cuchara y cuchillo), un plato hondo y una especie de copa. Al lado de la copa ubica una especie de mano suelta, como si fuese un recipiente más de los objetos de la mesa. En *Verres et bouteilles sur une nappe*, 1928 (fig. 488)⁴⁷¹ y *Cafetière et pot*, 1930 (fig. 492),⁴⁷² la pinta en posición de una cocha o recipiente, con la palma mirando hacia arriba. En los dos cuadros la ubica en la parte inferior central del cuadro, en una combinación de tonos rojos y amarillos. Es como si fuese la misma mano. En la pintura de 1928, la localiza sobre una mesa, rodeada de distintos objetos, y el la de 1930, ésta parece flotar, al igual que dos teteras que la rodean.

En 1929, realiza otras dos pinturas verticales (fig. 493-494), en las que presenta una especie de maquinaria determinada principalmente, por una especie de botella. En *Composition avec la lune ou Nature morte avec lune reflétée*, 1929 (fig. 493),⁴⁷³ la mano está ubicada en primer plano, sobre el área izquierda del cuadro. En esta obra adquiere un importante tamaño ya que parece como

-
- 467 FLC 211
 - 468 FLC 210
 - 469 FLC 212
 - 470 FLC 263
 - 471 FLC 213
 - 472 FLC 242
 - 473 FLC 146

493. 1929, *Composition avec la lune* (FLC 146)

534 494. 1929, *Composition avec une poire* (FLC 147)

si fuese inflada o hinchada, al estar conectada a una especie de manguera o tripa anudada. En *Composition avec une poire*, 1929 (fig. 494),⁴⁷⁴ aparece otra vez de frente al espectador, pero en este caso, con una parte detrás de la botella transparente, ubicada en el centro de la obra. La parte de la mano que se encuentra detrás de la transparencia del vidrio de la botella, esta presentada en un tono violeta oscuro y la otra, que no tiene ninguna interferencia visual, en un tono carne ocre, igual a las de las primeras pinturas referenciadas. Lo que es claro en esta secuencia de pinturas es, que las protuberancias de la mano, se hacen cada vez más evidentes.

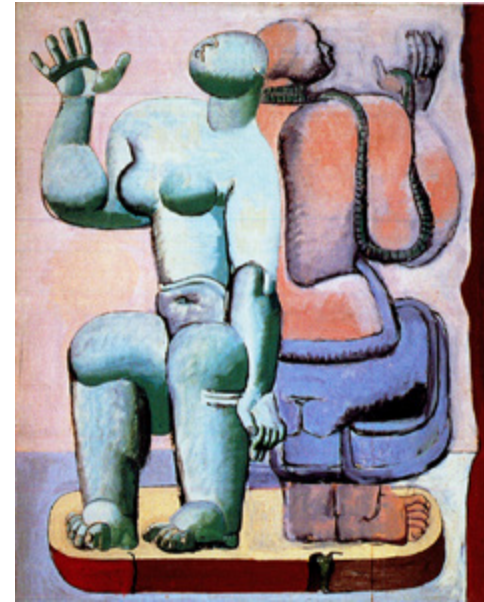
En la obra *Sculpture et nu*, 1929 (fig. 503),⁴⁷⁵ presenta una vez más la mano apoyada sobre una superficie horizontal, pero en este caso, con la palma completamente abierta hacia arriba. En esta pintura introduce una figura humana en la parte posterior derecha del cuadro, exactamente detrás de la posición de la mano, pero los dos elementos no están ligados: la mano sigue siendo presentada como un elemento suelto e independiente de la figura humana.

2. La mano abierta como parte de la figura humana

En la siguiente serie de pinturas (figs. 495-496) que contienen como tema central la figura humana, Le Corbusier enfatiza el tema de la mano abierta, con la palma de frente al observador, en distintas escenas.

Algunos de los primeros ejemplos se encuentran en dos pinturas: *Les Deux Lutteuses (vert et rose)*, 1927-1928 (fig. 495)⁴⁷⁶ y *Les Deux Lutteuses au disque rouge*, 1927-1928 (fig. 496).⁴⁷⁷ En estas dos obras presenta dos figuras: una de frente y otra de espaldas, vistas desde un ángulo de 45°. La figura de frente, levanta su brazo derecho con la palma de la mano de frente al observador.

En 1931, en las obras *Femme grise, homme rouge et os* (fig. 497)⁴⁷⁸ y *Femme grise, homme rouge et os devant une porte* (fig. 498),⁴⁷⁹ pinta dos figuras abrazadas de pie: una mira hacia el frente y otra la abraza, de espalda al observador. La pareja de la primera pintura se encuentra inscrita en un fondo negro; en la segunda, la mancha negra se transforma en una puerta abierta, en



495.



496.

495. 1927-28, *Les Deux Lutteuses (vert et rose)* (FLC 87)

496. 1927-28, *Les Deux Lutteuses au disque rouge* (FLC 88)

474 FLC 147

475 FLC 342

476 FLC 87

477 FLC 88

478 FLC 98

479 FLC 8



497.



498.



499.



500.

497. 1931, *Femme noire, homme rouge et os* (FLC 98)

498. 1931, *Femme grise, homme rouge et os devant une porte* (FLC 8)

499. 1931, *Personnages devant une porte et main* (FLC 97)

500. 1931, *Homme rouge et femme devant une porte* (FLC 34)

el fondo del espacio. En el centro de estas dos obras ubica una de las manos del personaje que mira hacia el frente, con la palma hacia el observador. ¿Por qué utilizar este elemento como punto focal central de estas obras?

En el mismo año, 1931, realiza otras dos obras en las que genera el mismo efecto de atención. En *Personnages devant une porte et main*, 1931 (fig. 499)⁴⁸⁰ y *Homme rouge et femme devant une porte*, 1931 (fig. 500),⁴⁸¹ retoma el tema de las pinturas anteriores. El título de la primera, ya define un indicio en la importancia de los elementos: personajes, puerta y la mano, y en la segunda, aunque no presenta el término de la mano en el título, igualmente en la obra está presente, de forma más contundente que en la anterior. En estas dos obras, la puerta y las figuras humanas, se funden las unas con las otras, lo que hace que sea más compleja la identificación de los elementos y los personajes. Sin embargo, la mano de frente es tal vez, el único elemento claramente reconocible en la composición. En la primera pintura, la mano es blanca y sus partes están delineadas en negro; en la segunda, duplica su tamaño, representándola fuera de escala, con relación a los personajes. ¿No recuerda esto, el agigantamiento de las manos y los pies de las obras de Miguel Ángel?

En este grupo de obras es evidente que busca, que el observador reconozca este elemento por encima de los demás: en el lenguaje que utiliza, la mano está ceñida a las características físicas de la realidad, mientras que las otras figuras están insinuadas en una fusión de formas y colores.

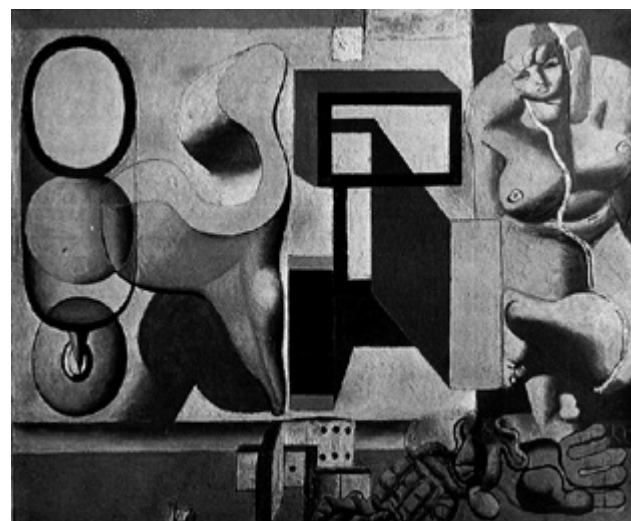
En 1930 realiza una obra crucial para el tema que compete a la imagen iconográfica de la *mano abierta*, a la que titula *Les Lignes de la main* (fig. 501),⁴⁸² y unos años más tarde otra a la que titula *La Main et la boîte d'allumettes*, 1932 (fig. 502).⁴⁸³ Estas dos pinturas presentan una composición muy similar. Son pocos los de talles que cambia de una a la otra. El principal cambio se da en la mano. En las dos obras la pinta abierta, en primer plano y centrada sobre una superficie horizontal. En la pintura de 1930, haciendo alusión al título, presenta la palma en un color violeta-marrón con las líneas demarcadas en blanco. Las líneas no se ciñen completamente a la realidad. Hay una serie de figuras adicionales que se conforman a partir del realce de las líneas básicas de la palma. En la mano de la pintura de 1932, las líneas desaparecen y presenta la palma plana, en color rojo.



501.



502.



503.

501. 1930, *Les Lignes de la main* (FLC 246)

502. 1932, *La Main et la bîte d'allumettes* (FLC 35)

503. 1929, *Sculpture et nu* (FLC 342)

480 FLC 97

481 FLC 34

482 FLC 246

483 FLC 35



504.



505.

Jornod describe la pintura de 1930 y cita algunas palabras de Le Corbusier con relación al significado de la mano:

Dans ce sujet qui reprend en partie les éléments du tableau précédent, la peintre adjoint une main ouverte, enrichie de ses lignes. Al l'extrême droite, une surface noire, bordée de rouge, dans laquelle une feuille de chêne vient casser l'uniformité de l'aplat sombre, représente un tableau de classe d'établissement scolaire ou encore une ouverture vers l'inconnu. A gauche, l'écorce ou copeau de bois est posé sur des cubes, les stratifications de ses couches rejoignent de l'homme, tout comme les strates du bois renseignent sur l'âge de l'arbre. Tout en bas, à l'extrême gauche, deux dés dont la disposition se cale sur la construction en H, située plus haut. (...) La main, représentative du « faire », est un des organes essentiels pour Le Corbusier. La main grave, dessine, peint, construit, sculpte. Avec la main, l'artiste écrit, pense : « Je faisais passer de ma main dans ma tête » et « Parfois, c'est ma main qui va avant mon esprit ». Cette main peut remplacer la pensée : « Quand je dessine, et bien le dessin est fait avant que je l'ai pensé. C'est contraire à toutes les théories que nous avons pu émettre autrefois quand nous étions plus jeunes, on disait qu'aucune chose ne peut être dessinée si elle n'a été pensée. Mais vous avez une bête commande à votre main qui pense et vous avez une masse instinctive puissante, un être vivant qui n'est pas que dans le cerveau ». Cette main vivante, aux nombreuses lignes, détermine la sueur, le labeur, l'évolution et la trajectoire de l'homme, selon l'explication donnée par Le Corbusier, à propos de l'analyse de signes et symboles de la tapisserie Haute Cour de Chandigarh : « 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 fort bien être révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main ».⁴⁸⁴

Según estas palabras que cita Jornod, Le Corbusier hace referencia a dos estados de la mano. El primero, es el elemento como tal, como representación del ser singular; aquella que pertenece a un individuo. El segundo es la mano activa que trabaja, dibuja, escribe; es decir, la mano como prolongación de la mente. Estos dos estados son precisamente, las dos últimas casillas del iconostasio que estructura el Poema. En esta casilla de *Offre*, se refiere al primer estado: la mano como tal, la que recibe, y en la casilla del *Outil*, es la activa que trabaja conjuntamente con un instrumento para crear.⁴⁸⁵

484 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., pp. 494-495.

485 Giedion inicia, el capítulo de "Las manos como símbolos mágicos", de su libro *El presente eterno: los comienzos del arte* con las siguientes palabras: "En las culturas más dispares de

504. 1933, Etude pour Femmes devant une porte (ver Jornod, fig. 369)

538 505. 1933, Femmes devant une porte (FLC 39)

La mano en sí, es poseedora de verdades a revelar. La palma está definida por una serie líneas, de trazos, que contienen una personalidad inscrita. Las líneas de la palma expresan la singularidad del ser. Cada mano es única y singular: es la “huella digital” del espíritu. Como afirma Le Corbusier, las líneas de la palma, sus formas, su silueta y sus músculos, contienen los rasgos de la personalidad del artista y pueden revelar, como un tratado preciso, las cosas más secretas, más subjetivas y más inasibles del ser. No en vano, en el primer esquema del iconostasio que presenta a Tériade, hace referencia a que una señora que se encuentra en la reunión, la cual le pide a Le Corbusier ver su mano, al observar las líneas, expresa un concepto sobre su espíritu: *droiture*.⁴⁸⁶

A diferencia de la mano abierta para recibir, la mano activa, la representada en *Outil-G3*, es la mano creadora. Es la mano que actúa bajo el comando de un acto intuitivo, el cual expresa las subjetividades más altas. Para Le Corbusier, el trazo está primero que el acto razonado. Es como si la cabeza se trasladara a los dedos, en el momento de crear. No en vano afirma que cuando dibuja y diseña, el acto del trazo es previo a su pensamiento, lo cual se opone a la tradición, en la que primero ha de estar el acto de razonar y después el de expresar esa idea en el papel. El acto creativo hace parte de la acción del trazo. Él piensa y crea con el carbón y el papel, ya que la libertad de la cabeza está en la acción de la mano.

En la fotografía (fig. 507) hace evidente las dos manifestaciones posibles de la mano: la abierta que se está gestando en la pintura, y la que trabaja, con la cual traza las líneas de su creación.

En los cuatro siguientes ejemplos de pinturas (fig. 504-506), es posible observar una forma distinta de presentar la mano. En estas imágenes las pinta

las cuatro partes del mundo aparecen manos provistas de significado simbólico. Lo más que tienen en común es su afinidad humana: rara vez puede apreciarse otra vinculación directa entre ellas.

La mano –el miembro del cuerpo humano que llega más lejos- da forma a esas cosas que confieren al hombre un poder muy superior a su fuerza innata: herramientas, armas, todos aquellos artefactos, en fin, que distinguen su vida de la mera experiencia animal. Parece casi obvio que la representación de la mano, el miembro capaz de mayor destreza formativa, exprese simultáneamente fuerza especial y significación mágica.

En culturas más recientes, los significados atribuidos a la mano experimentaron una amplia diferenciación: primero en Egipto y Sumer y después en la India, bajo la influencia del hinduismo, cada posición de la mano en la danza y la escultura adquirió una significación particular. De los movimientos de las manos nació un lenguaje ritual por señas derivado de la secuencia de sus significados simbólicos.” Sobre el tema ver: GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, vol I, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003, pp. 122-157.

486 Sobre el tema ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185) y el capítulo 4 d esta tesis.



506.



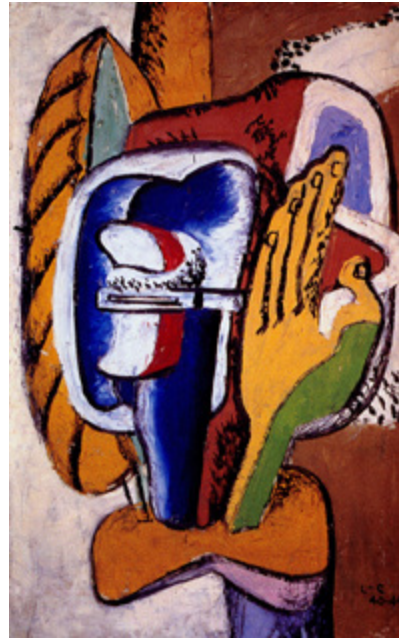
507.

506. 1930, *Personage en noir et gris* (FLC 40)

507. 1935, Le Corbusier pintando la mano en una de sus obras. (Ver Jornod, fig. 388)



508.



509.

con la palma hacia arriba, como una superficie que sostiene. En *Femmes devant porte*, 1933 (fig. 505)⁴⁸⁷ y el dibujo preparatorio que presenta Jornod junto a esta obra (fig. 504),⁴⁸⁸ presenta dos mujeres: una sentada de frente al espectador y otra acostada sobre sus piernas. La mujer que se encuentra sentada, alza su brazo derecho a 90° de su cuerpo, con su palma hacia arriba como si estuviese sosteniendo algo. En *Personnages en noir et gris*, 1933 (fig. 506),⁴⁸⁹ presenta otra vez, dos figuras, ahora en movimiento: parecen atentas a algo que sucede detrás de la ventana, con fondo negro, que se encuentra sobre el lado izquierdo del cuadro. La figura en primer plano está acostada boca arriba, con su cuerpo y cabeza contorsionada, mirando hacia la ventana. El otro personaje se encuentra de pie, en segundo plano. Uno de sus brazos abraza a la mujer en primer plano por la cintura. Su cuerpo mira de frente a la ventana como si algo sucediese al otro lado. En esta pintura, presenta una vez más, el brazo derecho de la mujer en primer plano, levantado con la mano abierta en posición de concha, como en el ejemplo anterior.

La última serie del proceso se puede observar en tres ejemplos que pertenecen a los años cuarenta y cincuenta: *Composition avec main*, 1943 (fig. 508),⁴⁹⁰ *Composition Ozon et main*, 1944 (fig. 509)⁴⁹¹ y *La Main*, 1954 (fig. 510).⁴⁹² En *Composition avec main* (1943) y *Composition Ozon et main* (1944) presenta una mano abierta al lado de una de sus posibles esculturas de la serie de *Ozon*. En la primera pintura, el esquema escultórico de *Ozon* está ubicada en el eje central de la obra, sobre un pedestal. Sobre este mismo pedestal localiza una mano abierta sobre el costado izquierdo del objeto. Su palma mira hacia la forma escultórica, como si quisiese evidenciar la relación recíproca entre la mano que crea y la forma escultórica. Sobre esta obra Jornod dice:

Devant, le peintre renforce le personnage en faisant intervenir une main ouverte, tendue vers le ciel. Emblème vital pour l'artiste, la main symbolise l'outil intelligent des bâtisseurs, des sculpteurs et des peintres. Un monument dédié à La main ouverte sera érigé à Chandigarh, selon les plans de Le Corbusier, après sa mort.

Malgré la rudesse du dessin, le fond bleu ciel à gauche, offre une échappatoire à ce personnage cauchemardesque allumé de rouge. Le sujet du tableau,

487 FLC 39

488 Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., fig. 369, p. 560.

489 FLC 40

490 FLC 444

491 FLC 69

492 FLC 178

508. 1943, *Composition avec main* (FLC 444)

540 509. 1944, *Composition Ozon et main* (FLC 69)

réalisé dans une palette à prédominance de brun, se présente sur un socle, à l'identique d'une sculpture. Dans ce tableau, l'artiste matérialise un être, décrit comme tabou, médiumnique, issu du subconscient, lui permettant de tendre vers l'indicible et d'aborder le fait plastique en prise directe avec l'espace.⁴⁹³

En la obra de 1944, *Composition Ozon et main* (fig. 509),⁴⁹⁴ la mano está ubicada también sobre el pedestal, pero al otro costado de la escultura. Ésta se encuentra sobre el lado derecho y ahora su palma mira hacia el observador. En la pintura de 1943, manifiesta la relación y el vínculo entre la obra y la mano que la crea; ahora en esta segunda pintura, la mano de frente al espectador parece genera otro tipo de diálogo y manifestación. Esta parece demostrar que el trabajo ya ha sido completado, y esa mano es quien se la entrega al observador: es la mano que da. Sobre esta obra Jornod dice:

L'introduction de la main dans la composition annonce le début d'une série d'études sur cet organe, dessins qui aboutiront à la réalisation de sculptures comme *Les Mains* et, plus particulièrement, celle du monument *La Main ouverte*, à Chandigarh.⁴⁹⁵

En la tercera obra de este grupo, *La Main*, 1954 (fig. 510),⁴⁹⁶ centra la totalidad del tema de la composición, en una mano abierta con su palma de frente al observador. Le Corbusier la delinea en color negro. Tiene sus dedos rectos y erguidos hacia arriba, lo cual permite ver la totalidad de las líneas que la componen. Ella se encuentra ubicada sobre un fondo consolidado por tres colores: en la parte superior, sobre el lado izquierdo, pinta una franja vertical en color violeta y sobre el otro costado, una franja vertical en color beige. En la parte inferior de la palma, casi a nivel de la muñeca, ubica una especie de concha en posición horizontal, en color naranja-ocre y debajo, una franja horizontal de color rojo intenso, la cual atraviesa la totalidad de la obra. En esta pintura se pueden identificar tres indicios previos a la imagen definitiva de la *Main ouverte*: en primer lugar, el interés por la mano como objeto único de la obra; en segundo lugar, la importancia de la expresión de las líneas que la conforman y lo que estas líneas tienen por decir; y en tercer lugar, la relación gráfica y simbólica entre la palma y una concha; no en vano en los primeros esquemas, él se refiere a esa relación casi instintiva que se genera entre la forma de la palma y la concha,

493 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., pp. 730-731.

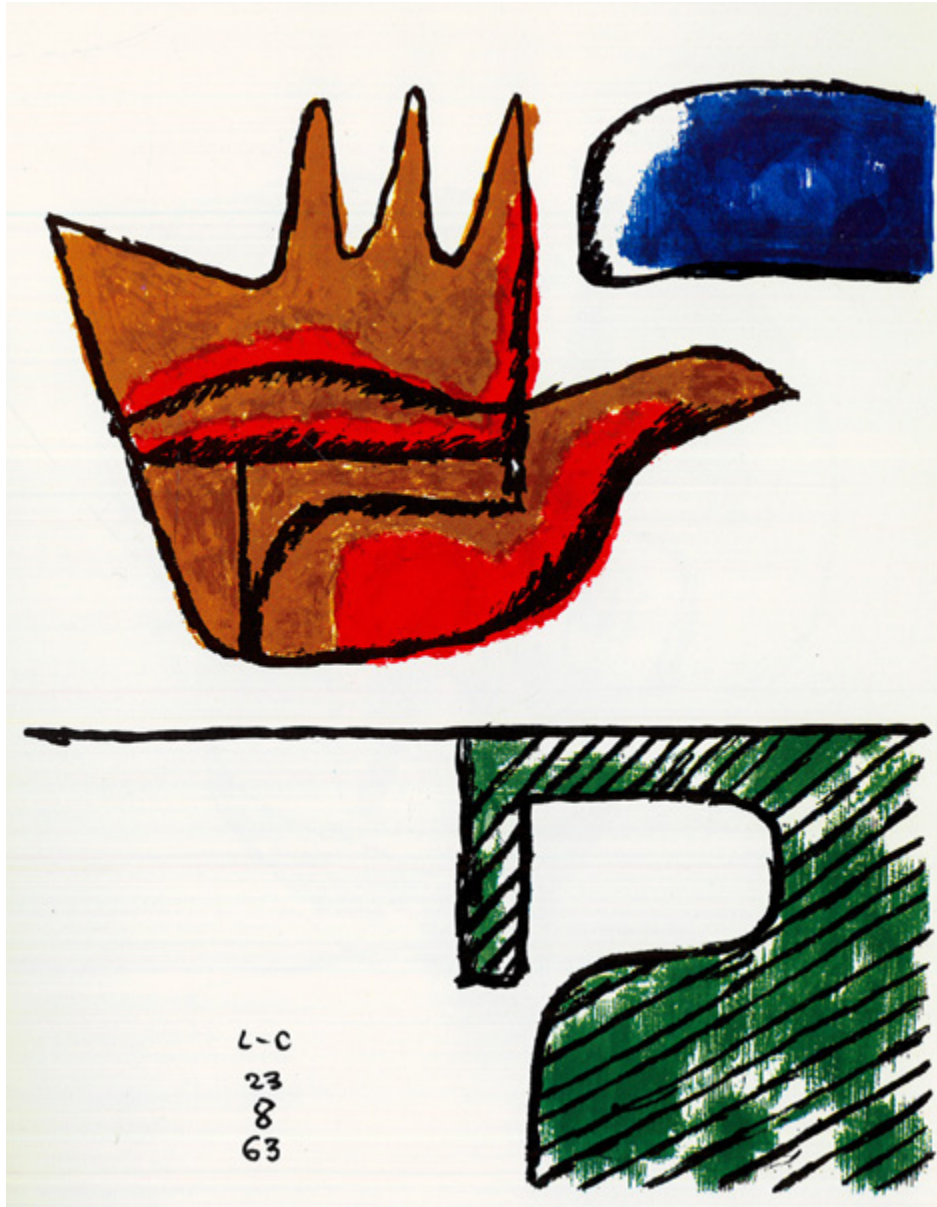
494 FLC 69

495 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 766.

496 FLC 178



510.



511.

para definir la imagen de la *mano abierta*. Sobre esta obra Jornod infiere que, la investigación plástica sobre el proyecto en Chandigarh, tiene posiblemente su origen, en esta pintura:

Les recherches plastiques sur le projet de la *Main ouverte* à Chandigarh semblent à l'origine de ce petit tableau. Dans un courrier du 15 août 1954, Le Corbusier annonce à son frère avoir passé dix jours à la mise au point définitive de la *Main Ouverte*. Si cet emblème occupe une place importante dans son œuvre, il n'est traité en tant que sujet unique que dans ce tableau. Sa représentation réaliste montre toute l'étendue des moyens d'expression mis en œuvre par l'artiste vis-à-vis de cet organe qui caresse, qui prend, qui appelle, signifiant le savoir-faire, le don et le recevoir. Dans les mois qui suivront, Le Corbusier réalisera une cinquantaine de dessins et aquarelles relatifs au monument de Chandigarh.

Dans ce tableau, selon une technique propre à la gravure, le dessin est comme surajouté aux aplats de couleurs. Le peintre trace, de façon claire, les lignes de vie, d'intelligence, de chance et d'amour. A la base de la paume, il introduit, dans le sens horizontal, un coquillage, dont la spirale simule celle du Modulor. Un mariage de couleurs symboliques constitue l'arrière-plan de la composition. La base rouge sang, source de vie, d'amour, indique, d'après le peintre, la force et l'action ; le jaune devient signe de lumière, le blanc et bleu, en haut de la toile, annoncent la sérénité.

Le Corbusier a chanté la main dans *Le Poème de l'Angle Droit*, il l'a sublimée dans plusieurs textes et l'a érigée en mythe dans le monument de la Main ouverte, dressé à Chandigarh, face à l'Himalaya.⁴⁹⁷

En términos pictóricos, la imagen iconográfica de la *mano abierta* que presenta en el Poema, no repite ninguna de las vistas anteriormente en sus pinturas: es, más bien, una evolución de ellas. En el Poema define un signo ya depurado y precisado, y es el mismo signo que construye como monumento simbólico en Chandigarh. En su obra tardía posterior al Poema, y una vez el signo y la imagen iconográfica ya ha sido definida con todo su significado, Le Corbusier continua trabajando el concepto de la *Main ouverte* en pinturas, litografías y esculturas, en colores, materiales y composiciones variadas, (figs. 484-486 y 511).⁴⁹⁸

497 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., pp. 900-901.

498 Sobre el tema del significado de la mano abierta para Le Corbusier y el Poema, Jornod dice: « à Chandigarh, idée qui lui tenait à cœur. L'artiste, dans cette dernière configuration, lui donne une dimension architecturale, spatiale, symbolisant le donné, le recevoir, le savoir-faire, le prendre aussi, s'offrant comme un signe d'espoir, d'entente entre les hommes. Dans *Le Poème de l'Angle Droit*, Le Corbusier a mis exergue toute l'importance qu'il attache à la main, cette main qui marque la cadence, signifie le mouvement, cette main qui humanise la nature et les objets, et qui sait tirer

Para concluir este apartado de la *Main ouverte*, André Wogenscky, en su libro *Le Corbusier's Hands*, de una forma emotiva por su experiencia de trabajo por varios años al lado de Le Corbusier, logra expresar y sintetizar, en el capítulo "*Open Hand*",⁴⁹⁹ el sentido del *dar y recibir*, y el valor simbólico implícito en este signo profundo creado por Le Corbusier:

One of Le Corbusier's strengths was to know how to receive and to take. He looked, he touched, he noticed. He wanted to take and make his own. He took off with his backpack, went across Europe and around the Mediterranean. From his youth to the end of his life he filled numerous sketchbooks with drawings, observations, and ideas he wanted to keep. He stored up all he could. He yearned to see, to know, and to assimilate.

"I have received handfuls."⁵⁰⁰

"But when, in which one of our lives, do we finally become beings that open themselves up to receive?"⁵⁰¹

The hand was open to receive. He had undoubtedly understood in his youth that it was necessary to be someone who never ceases to receive in order to become perhaps, and only very rarely, someone capable of offering.

"Open to receive, open also to let anyone come and take from it."⁵⁰²

"It is man who gives and man who receives. It is a mortal hand that offers it to us and a mortal hand that accepts."⁵⁰³

His whole life was a big open hand. At times he closed it up around the secret of his being. And was there not as well in the *Open Hand* he designed for Chandigarh a secret, a call, a cry towards what cannot be grasped, a cry that nobody hears?

"Do not think that I am sending a request, Angel, and even if I did, you would not come. For my invocation is always full of refusal. Against such a strong current, you cannot go. My call resembles a tightened arm, and its hand, which opens itself up and reaches high to grab, remains open in front of you, as a defen-

se and a warning. O you, Ungraspable, wide open."⁵⁰⁴

profit d'une tache heureuse. Plus bel outil du créateur, la main est aussi capable d'indépendance, comporte en soi une perfection apte à enrichir la pensée d'une multitude d'informations. ». Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p. 257.

499 WOGENSCKY, André, *Le Corbusier's Hands*, MIT Press, English translation by M. Millà Bernad, Cambridge Mass., and London 2004, p. 23.

500 Wogenscky toma esta cita de Michel Montaigne, *Essais* (book 1, Chapter 26).

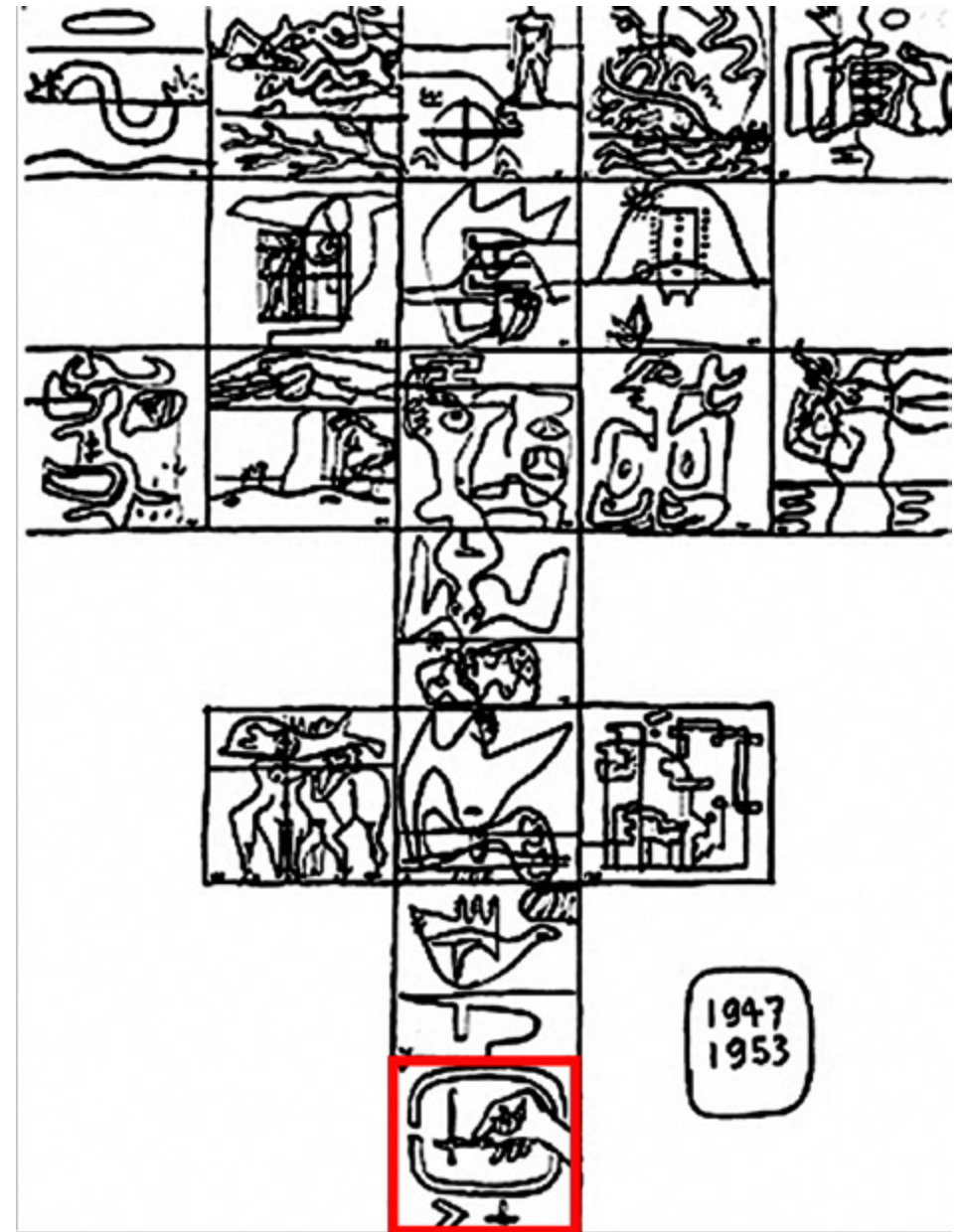
501 Wogenscky toma esta cita de Rainer Maria Rilke, *The Sonnets to Orpheus* (2:5).

502 Wogenscky toma esta cita de Le Corbusier, *Poème de l'Angle Droit*.

503 Wogenscky toma esta cita de Michel Montaigne, *Apologie de Raimond Sebond* (book 2, Chapter 12).

504 Wogenscky toma esta cita de Rainer Maria Rilke, *Seventh Duino Elegy*.

5.7 SÉPTIMA FILA: El signo como síntesis de una elección

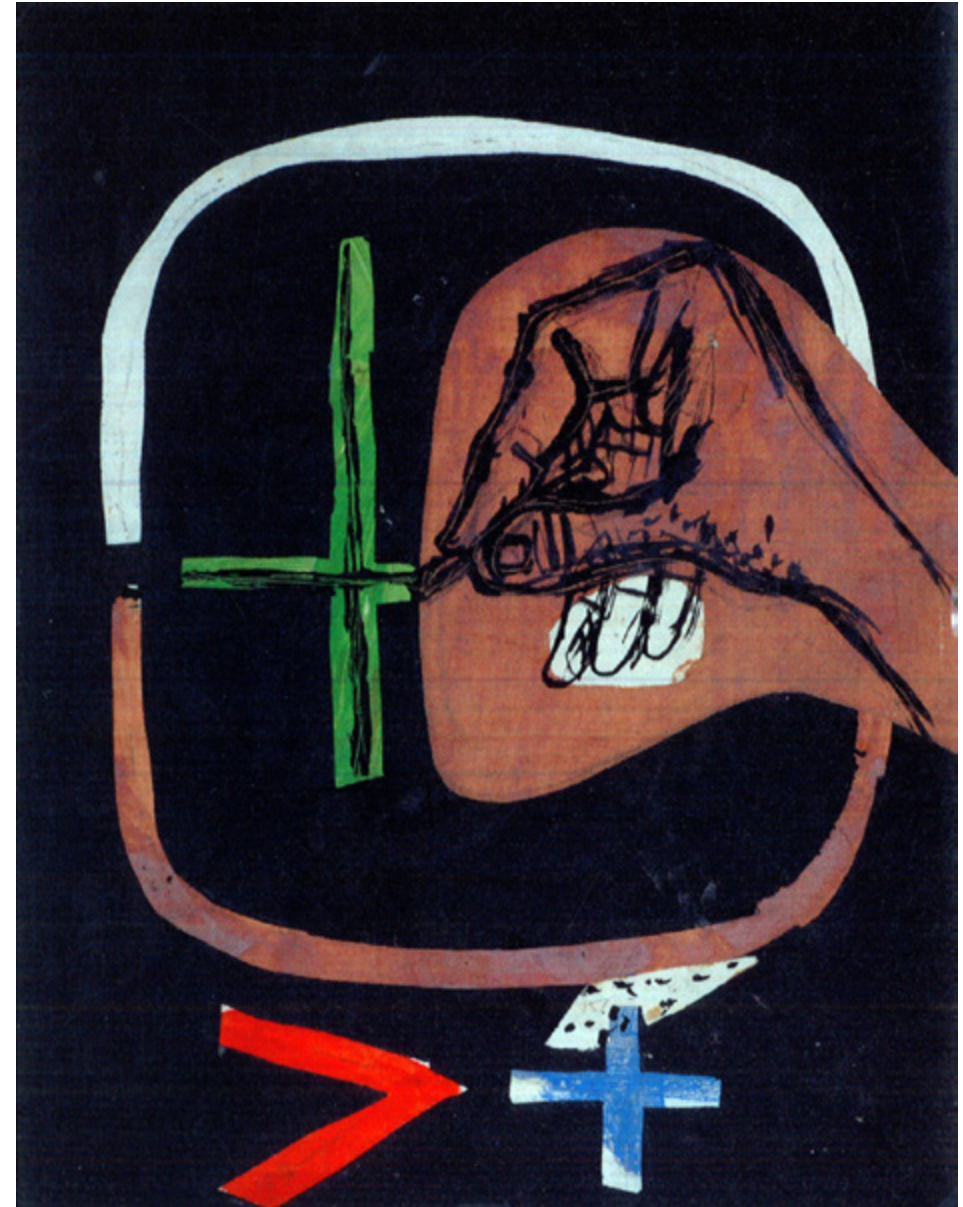




513.



514.



515.

513. Primera imagen -quinta fila, *Carnet Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

514. Primera imagen -sexta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

515. Maqueta definitiva para la litografía G3-Outil de *Le Poème de l'angle droit*, p. 151 .

5.7.1 G3- Primera imagen: El signo como manifestación de la esencia de la obra

5.7.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953⁵⁰⁵

En la maqueta para la litografía definitiva (fig. 515), no hay cambios en la idea de la imagen que busca representar desde los primeros esquemas; sin embargo, adiciona algunos elementos y define los colores.

Sobre un fondo negro, una mano derecha en un tono color piel, traza con un carbón una línea horizontal sobre una vertical, conformando una cruz de cuatro ángulos rectos, en color verde, en el centro de la imagen. Tanto la cruz, como la acción de la mano, están inscritas entre dos arcos que las circundan y las evidencian. El arco superior es resaltado en color blanco y el inferior, en el mismo color de la mano. Bajo la imagen, Le Corbusier adhiere el signo del ángulo recto, consolidado por dos signos: uno, es el signo matemático de *ángulo* (>) en color rojo, con el vértice abierto hacia la derecha del observador y dos, el signo *más* (+), en color azul, como representación de la relación perpendicular de dos líneas, que en el punto de cruce conforman cuatro ángulos de 90°.

5.7.1.2 Genealogía de la construcción de la imagen

La construcción de la imagen iconográfica para esta casilla proviene de varios tipos de reflexión: el primero, procede de la construcción de la imagen a través de la palabra, cuando se refiere al texto de *Eupalinos ou L'Architecture* de Paul Valery, en el que menciona que lo primero que él haría es trazar una cruz: la misma acción que plantea en el texto de *Outil* del Poema. La segunda relación se puede establecer desde las fotografías intencionadas que publica en algunos de sus libros, principalmente dos en *La Ville Radieuse* (1935). Y en tercer lugar, desde algunas manifestaciones en la pintura y en los esquemas preparatorios.

505 Maqueta definitiva para la litografía G3-Outil del *Le Poème de l'angle droit*, p. 151. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *“Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto”* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

Desde la palabra:

El tema del primer punto, el de la construcción de la imagen desde la palabra a partir del texto de Valery, ya se ha profundizado anteriormente, principalmente en el capítulo 3, por lo cual no se hará más énfasis en este tema.

Desde la fotografía:

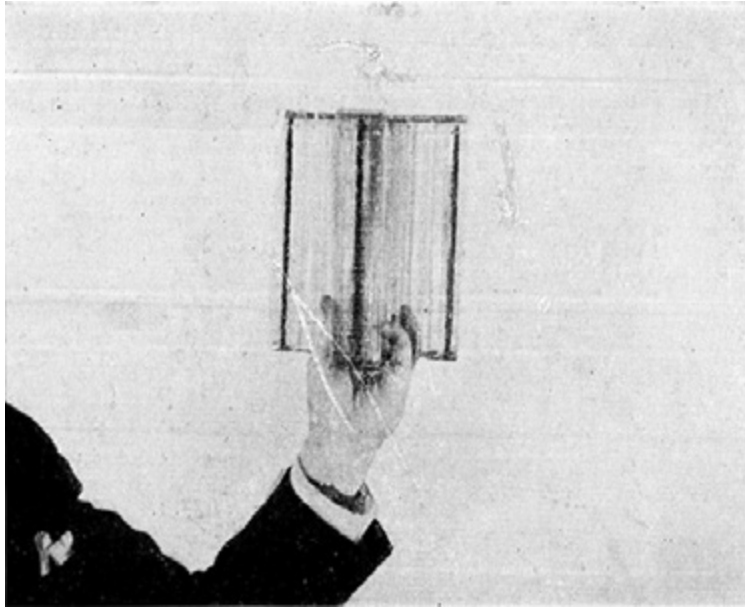
En la Cuarta Parte de *La Ville Radieuse* (1935), titulada igual que el libro: « 4ª Partie: La “Ville Radieuse” », Le Corbusier publica dos fotografías figurativamente explícitas sobre la relación entre una mano y una cruz; sin embargo, en estos dos casos la cruz no es un signo, sino un proyecto arquitectónico. La primera fotografía aparece en la página 132 del libro, en el capítulo « *Descartes est-il Américain?* » y la segunda, en la página 135, en el capítulo titulado « *Une nouvelle ville remplace une ancienne ville* ».

En la imagen de la página 132 (fig. 516), una mano izquierda que pertenece a un personaje (Le Corbusier), que viste un traje negro y el cual queda fuera del encuadre de la foto, sostiene en el centro de la imagen el alzado del modelo de uno de los rascacielos cruciformes que propone para el proyecto de la *ciudad de tres millones de habitantes* (1922).⁵⁰⁶ La mano sostiene la idea de un prototipo arquitectónico, no resuelto del todo como proyecto, más sí como modelo para ser aplicado en distintas situaciones. En la fotografía parece que hubiese dibujado el alzado sobre la mano, ya que los límites están resaltados con una línea gruesa negra, y el centro del objeto presenta cierta transparencia al dejar entrever los dedos que la sostienen. En esta fotografía presenta el resultado de sus reflexiones, en términos de proyecto, como un posible instrumento para ser aplicado; pero la relación no es solo con el objeto como proyecto arquitectónico. La relación entre la mano y la cruz se hace explícita también formalmente, como lo hace en la imagen iconográfica para *Outil*, debido a que la planta del prototipo del rascacielos es exactamente, una cruz de cuatro lados iguales, a modo de cruz griega. Por esta razón, define el nombre del instrumento con las siguientes palabras que escribe debajo de la fotografía: « *Le gratte-ciel cartésien : de l'acier, du verre* »⁵⁰⁷

Sobre el aspecto formal cruciforme dice:

506 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète de 1910-1929*, W. Boesiger et O. Stonorov et Les Éditions d'Architecture, Erlenbach-Zurich 1948 (cinquième Édition), pp . 34-39.

507 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 132.



516.



517.

516. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 132.

548 517. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 135.

Ces gratte-ciel sont en forme de crois (1) pour éviter les cours : *il n'y a jamais de cour*.

Cette forme offre un développement maximum de surface de façade, donc de vitrage, donc de lumière. Les locaux n'ont pas plus de 7 mètres de profondeur mesurés depuis la surface entièrement vitrée des façades : donc, pas de locaux sombres.

Le gratte-ciel cruciforme présente la résistance maxima à la poussée du vent. (2)⁵⁰⁸

En la parte inferior de la página complementa:

En ces dernières années, j'ai fait évoluer la forme du gratte-ciel en crois vers une forme plus vivante, de même sécurité statique : une forme dictée par l'ensoleillement (Genève – Rive droit ; Anvers ; Barcelona). Dorénavant, il n'y a plus de bureaux situés au Nord. Et cette forme est infiniment plus vivante.

J'ai donné toutes indications sur le gratte-ciel cruciforme, sur sa construction, son plan, ses effets urbanistiques, son apport dans la beauté de la ville dans « URBANISME » 1925, et « PRÉCISIONS ». Je ne reviens donc plus là-dessus.⁵⁰⁹

Según estas palabras plantea este prototipo basado en una forma estudiada y depurada, bajo una lógica que responde a las necesidades de la ciudad moderna y del individuo (máxima optimización del espacio y la luz). Este prototipo define el sentido de instrumento comprendido como el proyecto arquitectónico, el cual puede acoplarse en su desarrollo, a las necesidades de cada lugar donde sea utilizado. Hacer referencia a este primer modelo que surge directamente de la forma cruciforme, correspondiente al signo, demuestra cómo en sus primeras propuestas en los años veinte, parte de un problema formal en el que el ángulo recto es comprendido como un problema geométrico ortogonal. Luego con el tiempo, a medida que su carrera se desarrolla y sus investigaciones arquitectónicas y urbanas adquieren más profundidad, esta relación formal del signo del ángulo recto pasa, poco a poco, a un problema conceptual, de relaciones de complemento, las cuales superan la forma, y esto es precisamente, a lo que se refiere en el Poema.⁵¹⁰

En la página contigua de la revista ubica una imagen comparativa, de unas catedrales góticas, los rascacielos cruciformes y debajo, una imagen del

508 Ibidem.

509 Ibidem.

510 Es importante recordar que la idea real del instrumento al que Le Corbusier se refiere en *Outil*, no es un problema formal, sino de relaciones de complemento y equilibrio como se ha visto en el desarrollo de cada uno de los capítulos y recuadros que componen el Poema.

skyline de Nueva York. En el texto afirma que, frente a los rascacielos de ciudades como Nueva York o Chicago, él propone un rascacielos cartesiano, consolidado por una imagen clara, limpia y elegante que « *luisant dans le ciel d'Ile-de-France* », ⁵¹¹ y afirma sobre su propuesta:

Au lieu d'un hérisson et d'une image dantesque, nous proposons un corps organisé, serein, fort, aéré, en ordre. D'en bas, ce peut être sublime. D'avion (nous allons apprendre à voir les villes d'en haut), ce sera un *signe de l'esprit*. Ce sera la ville des temps nouveaux : autre échelle. J'insiste sur cette notion d'ordre opposée au lyrisme disgracieux et caricatural « des prêcheurs de vie » pour qui la *vie*, c'est l'accident. Pour moi, la *vie* c'est la réussite, non la ratée. C'est la maîtrise, non l'avortement. C'est la fécondité (splendeur totale de la conception claire) et non la stérilité (le borbier où vous nous avez plongés, amateurs inconsidérés de la misère des grandes villes). ⁵¹²

En este caso el rascacielos corresponde, formalmente y como idea, a una herramienta para modificar la imagen y la calidad de vida en la ciudad moderna. Esta idea la complementa con la fotografía en la que establece la segunda relación de la mano con la cruz.

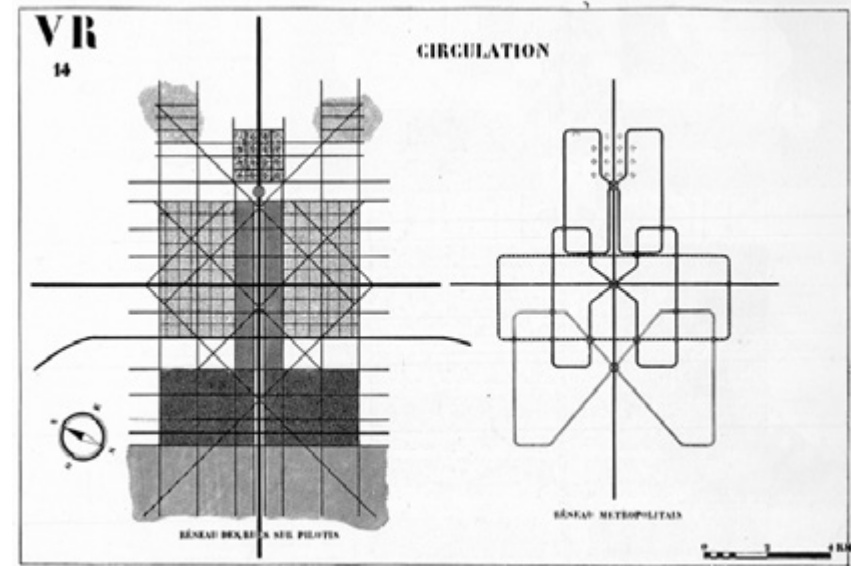
Esta fotografía (fig. 517) la presenta en la página 135, al inicio del siguiente capítulo, titulado « *Une nouvelle ville remplace une ancienne ville* ». Es una fotografía de una parte de la maqueta para el proyecto de la *Ciudad de tres millones de habitantes*, tomada a vista de vuelo de pájaro. El tema de la fotografía es una mano, que desde arriba, señala una plaza rodeada por los rascacielos cruciformes. El movimiento de la mano establece el trazado cartesiano de la ciudad, con sus componentes. La plaza que señala en el centro, parece indicar el punto fundacional, y a partir de este espacio se consolidan los trazados de las vías, los sectores y las zonificaciones de la ciudad.

Si en la primera imagen presenta el *instrumento* a partir del prototipo arquitectónico, en esta segunda, lo aplica en un modelo de proyecto de ciudad: un proyecto que igualmente constituye un instrumento, en este caso, para la sociedad. La mano es presentada como signo representativo del acto creativo y del creador: el Arquitecto. Con la mano piensa, proyecta, entrega, explica, y sus ideas quedan signadas, en este caso, en el proyecto arquitectónico y en el de ciudad.

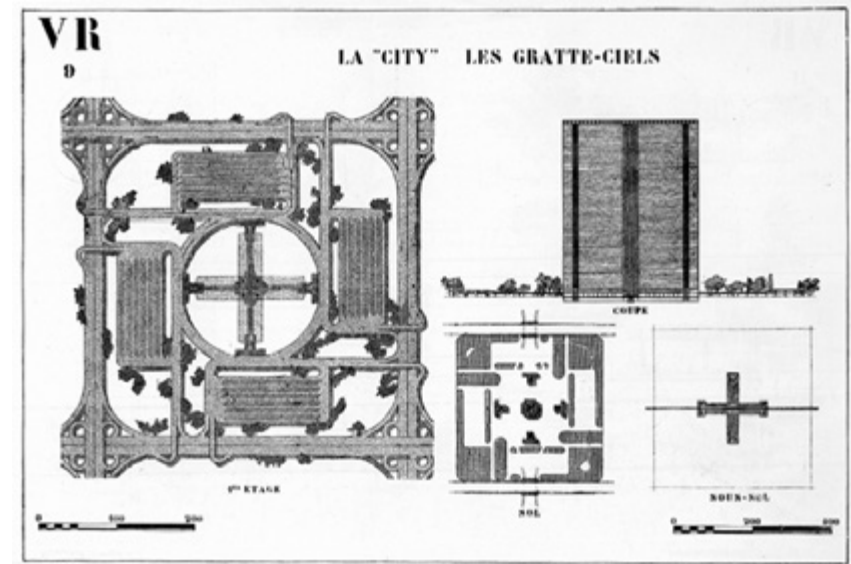
En otro tipo de fotografías, como las que se puede observar en las (figs.

511 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 2.

512 *Ibid.*, pp. 133-134.



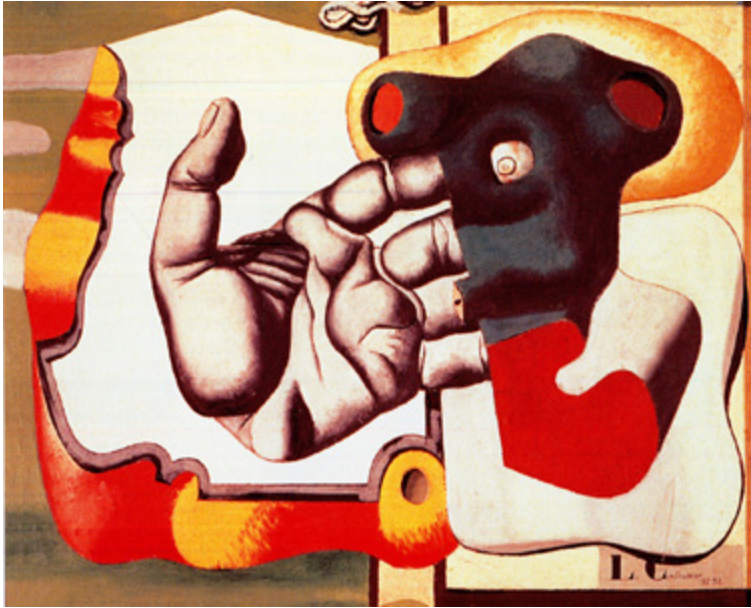
518.



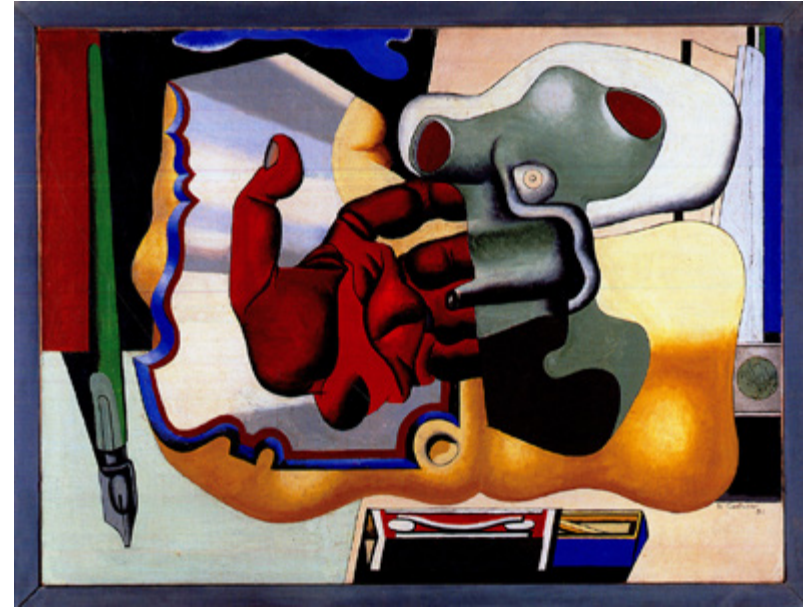
519.

518. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 169.

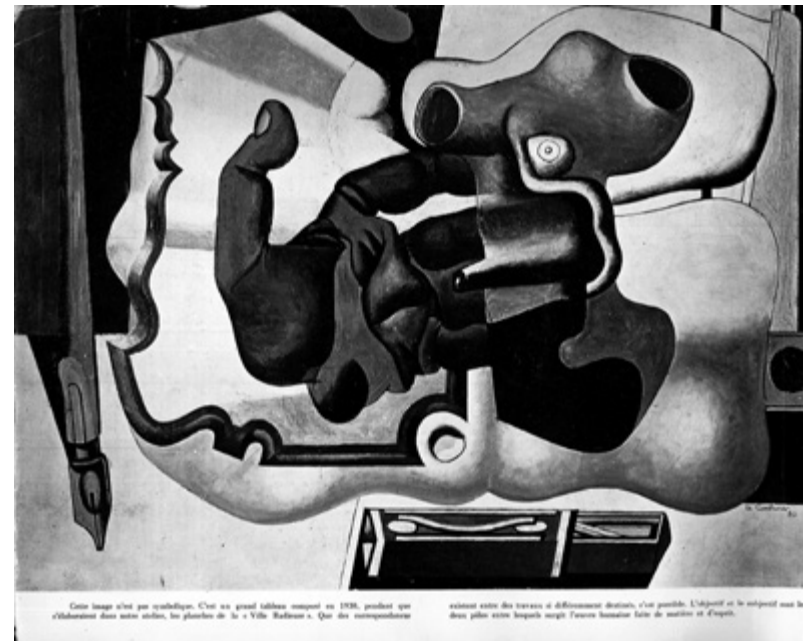
519. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 165.



520.



521.



522.

520. 1932, *La Main et le silex vert* (FLC 101)

521. 1930, *La Main et le silex* ou *La Main rouge* (FLC 345)

550 522. 1935, *La Ville Radiieuse*

Cette image n'est pas synthétique. C'est un grand tableau composé en 1930, pendant que s'édifiaient dans notre capitale, les planches de la « Ville Radiante ». Qui des contemporains seraient satisfaits des travaux et différenciation dessinés, c'est possible. L'objectif est le sujet et le sujet est dans deux pages entre lesquels se agit l'œuvre humaine faite de matière et d'esprit.

524, 525, 526, 528), es posible identificar la mano en acción, pero ahora desligada de una relación directa con el signo (+), figurativamente explícito. En estas fotografías presenta la mano o las manos en el acto creativo; el ángulo recto es comprendido como concepto y síntesis, y no como un problema puramente formal.

Desde la pintura:

En este contexto es importante referenciar una pintura de 1930 que publica en la página 2 de *La Ville Radieuse* (1935), titulada *La Main et le silex* (figs. 521-522).⁵¹³ En ella presenta cuatro elementos: una plumilla de mango verde, una mano abierta roja, un sílex y una cajetilla de cerillas. La composición del cuadro está determinada por dos ejes de ordenación cruciformes, los cuales establecen en el fondo, cuatro áreas con distintas características cada una. Sobre el área izquierda se encuentran dos elementos: la plumilla y la mano roja; y sobre el área derecha, el sílex y las cerillas.

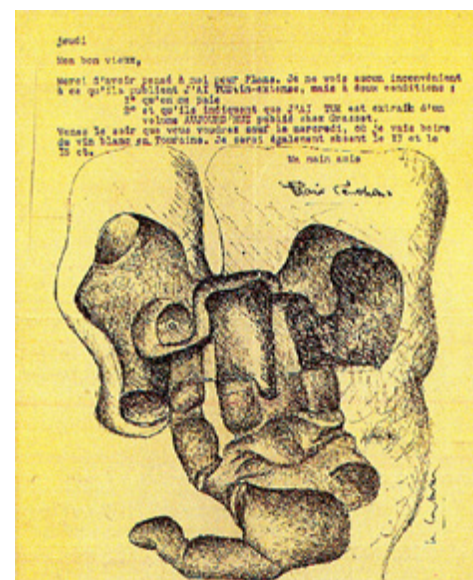
La plumilla está localizada sobre el límite izquierdo del cuadro, con la punta apoyada sobre una superficie plana de color gris, ubicada en el cuadrante inferior izquierdo del cuadro. La plumilla parece estar ligeramente levantada, como si estuviese en acción, ya que el objeto proyecta sobre la superficie una sombra posterior, generada por una fuente lumínica frontal. Al lado derecho de la plumilla, presenta la mano izquierda roja con la palma de frente al espectador y parte de sus dedos introducidos en las cavidades de un sílex. La mano está ubicada frente a un fondo compuesto por un paisaje abierto, enmarcado por una especie de ventana ubicada sobre el cuadrante izquierdo superior del cuadro. Es un paisaje en el que se vislumbra a lo lejos, una línea de horizonte definida por una superficie terrestre, y en el fondo, la presencia de unas montañas difuminadas. El paisaje está compuesto por un cielo azul diurno con algunas nubes. Desde la ventana se proyectan dos sombras hacia el exterior: una en la parte superior como si hubiese una especie de voladizo o *brise-soleil* y la otra, la que este voladizo proyecta sobre el suelo.

En estos dos cuadrantes define dos tipos de espacios: en el cuadrante inferior izquierdo, el de la plumilla verde, es la superficie plana, como la base. En el cuadrante superior, el de la mano, establece la transparencia en la que se vislumbra el espacio abierto, el de la naturaleza y el de la presencia del cielo.

Sobre el área derecha del cuadro establece también dos espacios. En



523.



523. 1930, Etude pour *La Main et le silex* (Ver Jornod fig. 279)

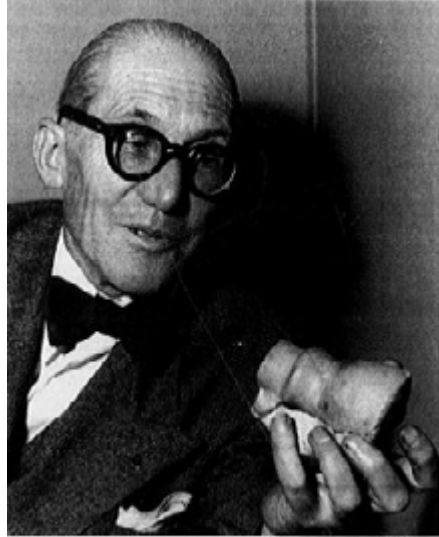
524.

524. Dessin à la plume sur une lettre de Blaise Cendrars. (Ver Jornod, fig. 280)

513 FLC 345. Esta pintura también es conocida como *La main rouge*.



525.



526.

525. 1935, Le Corbusier pintando la mano en una de sus obras. (Ver Jornod, fig. 388)

526. Foto de L. Hervé. Le Corbusier sostiene en sus manos un hueso. (Ver Jornod, fig. 306a)

el cuadrante superior se encuentra el sílex contrapuesto al espacio de la mano abierta. La palma de la mano abierta representa lo cóncavo, lo profundo, lo que recibe o lo que da; mientras que las formas del sílex representan lo convexo, en la superficie visible, pero con cavidades. El objeto se encuentra ubicado frente a un espacio cerrado, determinado por la superficie posterior. Lo importante de esta relación entre los elementos del área izquierda -lo abierto y lo cóncavo-, los del lado derecho -lo cerrado y lo convexo-, es que los dos trabajan juntos, y el uno se fusiona con el otro: la mano introduce sus dedos en las cavidades del sílex, y las formas sinuosas del sílex se introducen en el espacio de la ventana: pareciera que en este esquema retoma la imagen de las manos entrelazadas que realiza para la casilla A5 de *Millieu*, en la que se determina el equilibrio y trabajo entre opuestos complementarios.

En el cuadrante inferior presenta una cajetilla de cerillas abierta, listas para ser utilizadas. El espacio en que las ubica está determinado por una superficie plana al igual que el de la plumilla, pero en un color distinto: el de la plumilla es en un color gris frío y el de la cerillas es un color, también claro, pero cálido: más hacia la paleta de un naranja pastel. Pero ¿qué se puede establecer de esta pintura con relación al capítulo de *Outil* y de la construcción de la imagen iconográfica? ¿Cuál es la relación con la construcción de la imagen y de la idea?

Son varias las relaciones que se generan en esta pintura, tanto en términos compositivos, como en el significado profundo:

La primera relación está establecida por la definición de cuatro cuadrantes: dos arriba y dos abajo. Para determinar los cuatro cuadrantes se necesita la base compositiva de una cruz; dos ejes de ordenación que dividen los cuatro espacios, pero que así mismo determinan un punto central de encuentro: el punto de cruce de los dos ejes opuestos.

Cada cuadrante contiene una herramienta esencial de trabajo para el hombre: dos primitivas, brindadas por la naturaleza, y dos como el resultado de la razón. Las dos ubicadas en los cuadrantes superiores pertenecen al hombre primitivo: la mano y el sílex. La mano es la herramienta primera de supervivencia del hombre, pero esta mano necesita de una herramienta fundamental para esta supervivencia: el sílex como elemento fundamental primitivo para producir el fuego. Las dos herramientas de los cuadrantes inferiores son: la plumilla y la cerilla. Cada una es una evolución razonada de las dos herramientas primitivas superiores. La plumilla representa dos acciones esenciales: una, es la expresión del pensamientos; permite hacer transmisible el conocimiento a través de la escritura o la imagen (signo, símbolo o dibujo); y en segundo lugar, permite hacer transmisible el acto creativo, ya que es la herramienta vinculante entre la razón,

el corazón y la mano.⁵¹⁴

La cerilla es la evolución de la producción del fuego. El fuego como elemento que congrega y reúne. Es el punto de encuentro de lo social, de la familia. La arquitectura y la ciudad son el resultado del punto de encuentro de la evolución entre estas herramientas: creación de la razón, en busca del sentido de preservar la vida y la sociedad. El fuego reúne, pero así mismo irradia: fuerzas que congregan pero así mismo relaciones que se expanden.

En este cuadro, Le Corbusier reúne aquello que proviene del mundo de la razón y del mundo natural o el mundo material. La obra es el resultado de esta conjunción. No en vano, cuando publica esta pintura al inicio de un libro como *La Ville Radieuse* (1935), en el que además, la publica en blanco y negro y no en color, lo que interesa es la relación de elementos y acciones que están sintetizadas en esta obra. Por esta razón bajo la pintura escribe:

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'œuvre humaine faite de matière et d'esprit.⁵¹⁵

El tema de la mano y el sílex lo desarrolla en otra pintura titulada *La Main*

514 En 1965 Le Corbusier publica un texto en el que define el dibujo como resultado de la acción de la mano con su herramienta (carbón plumilla, lápiz, etc...) es un medio para conocer, para crear, para expresar un pensamiento: lo define como un lenguaje que no requiere de más explicación que la pura imagen: « Dessiner, C'est d'abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir. Dessiner c'est apprendre à voir, à voir naître, croître, s'épanouir, mourir les choses et les gens. Il faut dessiner pour pousser à l'intérieur ce qui a été vu et demeurera alors inscrit pour la vie dans notre mémoire.

Dessiner, c'est aussi inventer et créer. Le phénomène inventif ne surviendra qu'après l'observation. Le crayon découvre, puis entre dans l'action pour vous conduire bien au-delà de ce que vous avez sous les yeux. La biologie intervient alors nécessairement car toute la vie est biologie. Il faut pénétrer au cœur même des choses par recherche et l'exploration.

Le dessin est un langage, une science, un moyen de transmission de pensée. Le dessin, en perpétuant l'image d'un objet, peut devenir un document contenant tous les éléments nécessaires pour pouvoir évoquer l'objet dessiné, celui-ci ayant disparu.

Le dessin permet de transmettre intégralement la pensée sans le concours d'explications écrites ou verbales. Il aide la pensée à se cristalliser, à prendre corps. A se développer. Pour l'artiste, le dessin est la seule possibilité de se livrer sans contrainte aux recherches du goût, aux expressions de la beauté et de l'émotion. 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. » Ver : LE CORBUSIER, *Dessines, Forces-vives*, Paris, 1965

515 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 132.



527.

527. 1960, Le Corbusier: *L'atelier de la recherche patiente*, p. 200



528.

et le silex vert de 1932 (fig. 520)⁵¹⁶ y en dos dibujos (fig. 523-524). En estas tres imágenes solo desarrolla la relación entre la mano y el sílex; las cerillas y la plumilla no aparecen en ninguna de estas tres obras, lo cual solo establece la relación entre la mano y la herramienta de la naturaleza, pero no la construcción compleja que construye en la que publica en *La Ville Radieuse* (1935).⁵¹⁷

516 FLC 101. Jornod escribe sobre esta pintura: « D'un point de vue plus rapproché, cette variante du n° 111 présente plus d'intensité grâce à l'application de couleurs vives. Le livre, à droite, sur lequel repose le silex, renforce l'importance de la symbolique de sujet.

La main, posée sur la figure pentagonale de la forme du cristal (n° 117 et 126), substitue vraisemblablement celle de Le Corbusier, si l'on considère le cristal comme son portrait. Sur le côté gauche du pentagone, on remarque la forme d'un pouce avec, à sa base, l'éminence thénar et hypothénar plus à droite, rouge strié de jaune. Cette deuxième main centrale, remplace la partie gauche de la roche du n° 111, et renforce cet organe. Sur le bout de l'index, sortant plus précisément du silex, nous retrouvons la forme de l'œil, vu dans la première version. Un deuxième œil, en forme d'amande, se trouve à la base de l'annulaire (fig. 307). L'œil, représenté sur ces deux doigts, ne figure certainement pas sans raison. Pour Le Corbusier, la main est intelligente, dotée d'une connaissance indépendante, comme munie de sa propre vision ; elle est forgée par l'Histoire de l'homme, tout comme les silex ou les galets sont les témoins de l'évolution historique de la Terre. Ce témoignage est rendu par cet œil qui symbolise l'œil du Temps, l'œil de l'Histoire – Histoire évoquée par la présence du livre épais sur lequel se trouve le silex.

Les silex, galet, os, racine ont acquis, aux yeux de l'artiste, une importance capitale, et sont devenus source majeure de son inspiration plastique et architecturale : « Ces fragments d'éléments naturels, de 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 (...) exprimant des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc., non seulement ont des qualités plastiques, mais aussi un extraordinaire potentiel poétique ».

Cette main qui pénètre dans le silex et l'entrecroise comme deux mains qui se saluent, métamorphose par ce fait la roche en une seconde main.

Main et silex se rejoignent dans le témoignage qu'évoque l'œil. L'intersection entre la main et le silex rappelle les propos de l'artiste dans *Le Poème de l'Angle Droit* : « J'ai pensé que deux mains et cette gauche impitoyablement solidaires et si nécessairement à concilier. Seule possibilité de survie offerte à la vie. »

En vis-à-vis du rhodoïd figurant deux mains entrecroisées, dans *Entre-Deux* (fig. 309), le peintre écrit : « Ah ! / transposition / ce dessin (par exemple) lourd / de destin / en un geste absolu / désigne la terre / L'étendue est sans limite / Solitude ». Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., pp. 520-523.

517 Jornod se refiere a la pintura que publica en la *Ville Radieuse*, con las siguientes palabras: « Les divers éléments de cette œuvre, de format horizontal, sont agencés autour de une main en position centrale couplée à un silex, objet peint également par Fernand Léger (fig. 278). D'un rouge bordeaux soutenu, la main est ouverte et la partie terminale des doigts pénètre dans le silex vert oxyde, comme ceux trouvés en eau marine (fig. 277). Sur le bout de l'index qui ressort de la roche un petit cercle est inscrit dans un second, comme s'il s'agissait de l'œil de la main. La main et le silex se situent au-dessus d'une forme découpée qui se rapproche de la configuration de la roche. Sur le dessin préparatoire (fig. 279), cette forme, divisée en deux, semble figurer, dans la partie gauche, la coupe sagittale de la roche qui laisse apparaître l'intérieur de silex, tandis que la partie droite représente sa structure externe. L'intérieur de ce silex, à la bordure ciselée, peint dans une gamme variant du blanc au gris bleuté, suggère par ses reflets une sorte de miroir. A l'extrême gauche, une plume et, sur le bord droit, une forme semi-cylindrique, à peine visible, évoquant un

El dibujo preparatorio:

En el dibujo preparatorio FLC F2 20-31, p.8 (fig. 528), dibuja a lápiz la mano derecha que traza una cruz con un carboncillo, al igual que en la litografía definitiva para *Outil*. Sin embargo, en este dibujo hay varios detalles adicionales que ayudan a aclarar el sentido del ángulo recto y la cruz. En la parte superior del dibujo, sobre la mano, dibuja una nube en color azul y en la parte inferior, realiza unos trazos horizontales en color amarillo, como referencia a la tierra. En la parte inferior central de la hoja, bajo estos trazos amarillos, dibuja tenuemente, una retícula conformada por dos columnas y tres filas, con una serie de imágenes intercaladas pertenecientes al iconostasio del Poema. En la primera fila y desplazado sobre la segunda columna, dibuja el hombre de pie, representante de la casilla *Milieu A3* del iconostasio del Poema. En la segunda fila, sobre la primera columna, dibuja el esquema del prototipo arquitectónico correspondiente a la imagen de la casilla *Esprit B3* del iconostasio. En la tercera fila y sobre la segunda columna, dibuja el esquema de formas cóncavas y convexas pertenecientes a los primeros esquemas para la imagen de *Chair C3*. En la cuarta fila y sobre la primera columna dibuja la figura de la mujer perteneciente a la casilla de *Caractère E3*.

Le Corbusier dibuja las figuras que hacen parte de la columna central del iconostasio; sin embargo, no están completas. Aunque el dibujo no está fechado, podría afirmarse que es realizado alrededor de 1948, ya que entre *C3* y *E3*, faltaría la imagen de *D3* perteneciente a *Fusion*, la cual es adherida al iconostasio en 1951.⁵¹⁸ Así mismo, en la parte inferior debería estar la imagen de la *mano abierta* perteneciente a *Ofrre F3*, pero tampoco la ha definido aún, en la tabla de imágenes.

morceau de bois creusé. En bas du couple main-silex, une boîte d'allumettes est présentée avec réalisme, contrairement aux représentations antérieures. Le Corbusier attache une telle importance à la boîte d'allumettes au point de la fixer sur le mur de son atelier, rue Nungesser et Coli, parmi d'autres dessins. A la question du « pourquoi de cet accrochage » posée par un journaliste, Le Corbusier répond : « C'est une petite dévotion que j'ai, c'est le vieux païen qui est en moi, ou l'homme primitif tout nu, qui se trouve avoir dans sa poche, si vous permettez, d'avoir dans sa poche une boîte d'allumettes, le feu est dans sa poche à disposition, dans un petit emballage pelliculaire de bois, on frotte et ça s'allume. J'ai toujours trouvé ça admirable. On peut presque s'asseoir sur une boîte d'allumettes, tant c'est solide, et personne ne s'étonne de ça, et pour un bâtisseur c'est une façon de choses » (Interview de Max Favalelli, « Le Soir on cambriole » RTF, 1960).

Cette main dans le silex illustre les réflexions de l'artiste sur la main qui aime, la main qui caresse, la main qui glisse, la main qui aime, la main amie. Il est intéressant de relever que le sujet de cette peinture a été dessiné au bas d'une lettre reçue de son ami Blaise Cendrars, signée « Ma main amie » (fig. 280). ». Nota: los números de las figuras a los que se refiere en este texto corresponden a los su libro. Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome I, 2005, op. cit., p. 496.

518 Ver el esquema preparatorio de 1951, FLC F2 20-33



529.

Le Palais-Royal.



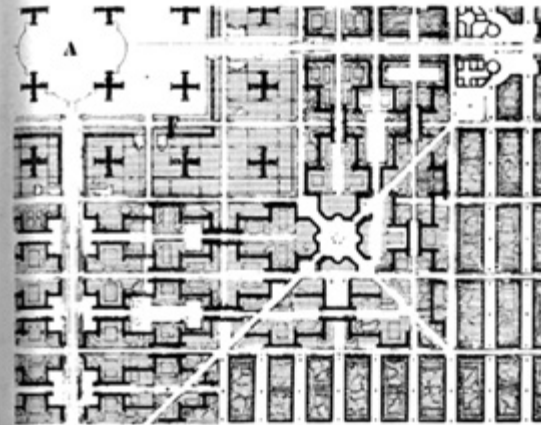
Tel peut être dominant le sol de la grande Ville. (v. page 73)



Les Tuileries.



Luxembourg (Palais-Royal).



Une ville contemporaine.

Le grattoir-ciel.

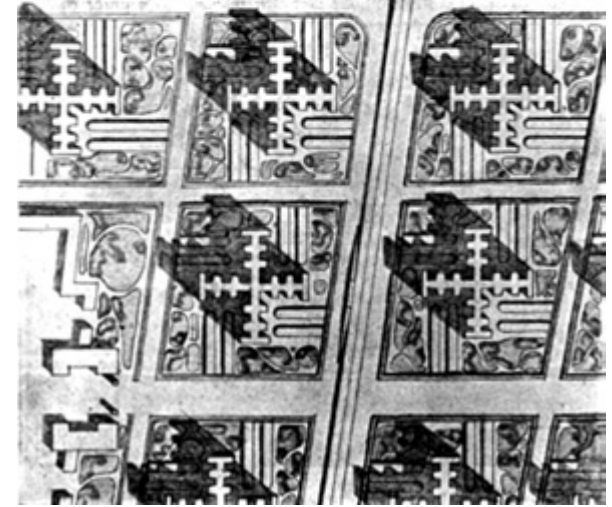
Les redents.

Les habitements fermés à étages.



Les Champs-Élysées, les Tuileries.

Ces trois plans : le quartier du Palais-Royal à Paris, celui des Tuileries et des Champs-Élysées, et au milieu, à même échelle, celui d'un fragment de la Cité Contemporaine, montrent la transformation radicale apportée dans les îlots construits (redents et habitements fermés) et par conséquent dans les surfaces plantées (la ville est couverte de verdure). On peut comparer aussi les intersections des rues et la largeur de celles-ci.



Sobre el lado derecho de la retícula escribe algunas anotaciones:

Et la main / tracera une crois / au ciel, l'angle droit / moyen pour lequel / les hommes pouvoir / ordonner / l'espace⁵¹⁹

En la parte de abajo, entre un círculo escribe:
A dessine pour / fond mon / = crois blanche⁵²⁰

Este dibujo evidencias dos temas esenciales: el primero es que la cruz está dibujada entre el cielo y la tierra, como un elemento vinculante entre los dos mundos: el mundo terrenal y lo divino. En el texto dice que la mano traza una cruz hacia el cielo y es aquí donde se conforma el ángulo recto. En segundo lugar, tanto en la imagen, como en el texto, define el signo del ángulo recto, como la herramienta fundamental que el hombre tiene para conseguir ordenar el espacio. Según las palabras en las anotaciones del dibujo, junto con el dibujo de la cruz entre el cielo y la tierra, y la retícula con las imágenes del Poema, Le Corbusier define “su cruz” y el signo. Para él, el signo está constituido por el acto de la mano y por el contenido de las ideas: es decir, la síntesis del contenido del iconostasio del Poema. Así mismo, en este dibujo define dos tipos de cruz: la del dibujo, que es una cruz griega con cuatro lados iguales y la otra cruz, es la de la totalidad del contenido: la que consolida la estructura del iconostasio, la cual, en términos formales, parece estar relacionada con la cruz de Lorena, la cruz patriarcal ortodoxa o la cruz papal; sin embargo, es la cruz de Lorena la que más representa el espíritu francés.

El iconostasio es una cruz definida por un eje vertical ordenador y varios cruces de ejes horizontales, los cuales, en este dibujo preparatorio, se ven representados en la retícula que dibuja en la parte inferior de este dibujo preparatorio. En la parte superior de la retícula, se encuentra el hombre y bajo él, la arquitectura. En los dos inferiores está lo femenino, representado en las formas de la naturaleza y en el carácter en una figura femenina. Espíritu y naturaleza se encuentran, así como razón y emoción, en una unidad indisoluble. El iconostasio representa el contenido y la manifestación tanto del acto creativo, como de la obra, y el signo la sintetiza. Por esta razón, el signo del ángulo recto de *Outil*, lo ubica en la parte inferior de su “cruz blanca” como se refiere a la cruz que conforma el iconostasio, en el texto de la parte inferior del dibujo: el signo (+), que sintetiza y lo contiene todo, es la base de toda la estructura mayor: de la Unidad.

519 FLC F2 20-31, p.8

520 FLC F2 20-31, p.8

Parte III

6. El Poema como un manifiesto de su arquitectura



5.
vit.
a i
m.

6.1 En busca de la Unidad

El Poema se puede comprender como la síntesis de la obra de Le Corbusier a través de las palabras y dibujos. Dicha comprensión se establece a partir de un procedimiento analítico sobre el proceso de investigación paciente y sobre la consolidación de su obra, fundamentado en la transmisibilidad de la experiencia. Experimentar, racionalizar, objetivar y luego proponer, es el método que estructura su trabajo. No en vano la creación del « *atelier de la recherche patiente* ». Es posible encontrar a lo largo de su obra, ya sea escrita, dibujada o construida, la referencia constante a los hechos presentados en el Poema.

El Poema establece una instrumentalidad operativa, para el hombre creador, expresada a través de una obra de arte. Esta puede ser, ante todo, comprendida como un proceder casi científico, de análisis del mundo, expresado y sintetizado en una creación humana, en este caso en un *livre de peintre*. El Poema, es la síntesis del pensamiento de acción racional, traducido y plasmado en la obra de arte, en busca de transmitir un conocimiento y producir emoción.

Si se analizan los textos que escriben en compañía con Ozenfant en *L'Esprit Nouveau* durante los años veinte o el planteamiento sobre el camino que debe tomar el arte en *Après le Cubisme* (1918), es posible comprender por qué, años más adelante, realiza un libro como *Le Poème de l'angle droit*. Desde el inicio de su carrera, existe la conciencia sobre cómo la naturaleza y sus leyes someten al pensamiento y a los sentidos, razón por la cual, la definen como « *le*

gisement de toutes les valeurs convables à notre entendement. »¹

El arte para Le Corbusier es un proceso constructivo, que parte del estudio analítico de los elementos que rodean al artista, con el objetivo de encontrar la esencia que genere emociones tanto universales como singulares: « *c'est en étudiant l'univers présent que cette association s'élèvera au-dessus des contingences grossières et fugitives et qu'elle exprimera une loi.* »² En su libro *Quand les Cathédrales Étaient Blanches* (1936) afirma:

La noción de “arte” entraña un conocimiento, una conciencia, la perpetua invención en el marco modesto de los valores presentes, la matemática de una ecuación ingeniosa, fecunda e infinitamente variada. El arte es, ante todo, constructivo, positivo, creador. Puerta abierta sobre lo desconocido, descubridor de lo nuevo, hacedor de lo nuevo, hacedor de la vida.³

El arte y la arquitectura son comprendidos como medios “constructivos,

1 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, op. cit., 1918, p. 25.

2 Ibid., p. 40.

3 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, cit., versión en Castellano, op. cit., pp. 201-202.

positivos y creadores” fundamentados en el trabajo con la historia y con la naturaleza. Esto es lo que le permite al hombre avanzar en la producción de nuevas propuestas, nuevas obras. El acto de creación para Le Corbusier, es un proceso de reinterpretación a partir del estudio analítico de lo existente, para ser traducido en un planteamiento de leyes de acción. Este proceder es lo que desarrolla en su Poema a partir de una estructura analítica, lógica y operativa.

El Poema está estructurado a partir de dos ejes de ordenación cruciforme, bajo el modelo de un iconostasio. Uno en sentido horizontal, señalado con números de 1 a 5 y el vertical, que de forma descendente, establece un orden a partir de las primeras 7 letras del alfabeto, cada una con un color y un concepto. ¿Qué se puede deducir de esto?

Conjunción de orden emocional y racional. Un poema, ante todo implica un orden. La precisión de los términos y su exacta disposición con un fin específico: lograr la emoción a través de la palabra. Un poema es matemática en el que no se puede alterar el orden de las palabras, ellas guardan un sentido, una cadencia, una métrica o lo que podría denominarse música.

Siete palabras (*milieu, esprit, chair, fusion caractère, offre, outil*) desencadenan siete acciones específicas en un inquebrantable orden. Cada una es una pieza de un sutil, pero a la vez, complejo sistema. El orden establecido sugiere hacer posible la transmisión de un saber. Cada uno de los conceptos que componen el Poema establecen categorías propias de un proceso racional, que tiene como objetivo lograr la emoción pura, a través de la obra. Es la deducción de leyes de acción para un proceso de creación.

Las siete categorías o conceptos que nombran cada parte del Poema corresponden a un planteamiento lógico y estructurado que puede ser definido en las siguientes acciones: Observar y Clasificar; Cuantificar y Cualificar; Componer; Equilibrar; Sintetizar; Transmitir y Registrar.

Los términos que constituyen el Poema son parte del repertorio que Le Corbusier (Jeanneret) ha utilizado a lo largo de su vida. Esto es un hecho significativo, en virtud que es posible encontrar un proceso análogo tanto en la recurrencia a ciertas palabras, como la recurrencia a proyectos y dibujos que él mismo ha elaborado en su atelier. Por lo tanto, dentro del complejo proceso que desarrolla en sus obras, las palabras que utiliza en sus textos constituyen puntos de referencia para textos posteriores, que a su vez, permiten la comprensión de proyectos o textos anteriores.

Ante todo, se disuelve la linealidad en su pensamiento. Las acciones no
562 están determinadas dentro de un proceso continuo, por el contrario, están dis-

puestas dentro de otro sistema. Las palabras y conceptos son reelaborados constantemente, sin perder su capacidad de significación. Es probable encontrar en textos de su juventud, términos que serán utilizados al final de su vida. Son términos que se alejan del sentido de la inmediatez y por el contrario, se desplazan hacia el campo de las ideas. La primera referencia directa son los dos términos que constituye el título de la obra: Poema y Angulo Recto.

Le Poème de l'angle droit, en su condición sintética, hace referencia a la manifestación de experiencias previas que como huellas, se hacen presentes en la memoria. Un proyecto es la manifestación de otros proyectos, en los que por decisiones proyectuales, conceptos, ideas o asociaciones subjetivas, se hacen presentes. En éste sentido se podría afirmar que Le Corbusier comprende que la arquitectura es el punto de encuentro entre la historia y la geografía. Sucesos y lugares se encuentran en un mismo punto, tiempo y espacio que a su vez, posibilitan acontecimientos por venir; ¿Sería posible entonces, comprender este punto de encuentro o cruce de dos ejes –tiempo y espacio, geografía e historia- como una representación del ángulo recto?

Esta investigación explora en aquellos procesos que caracterizan su obra, en los que indaga a través de diversas técnicas, en una misma idea. Véase el caso preciso de la pintura, en el que un mismo tema es reelaborado una y otra vez.

¿Qué significado tiene ésta acción? En primer lugar, que es tan importante comprender el proceso, como la culminación del “recorrido”. El propósito de su pintura, como lo expresa una y otra vez, es explorar e investigar con paciencia; es su lugar de trabajo: el « *atelier de la recherche patiente* ». ⁴ De estas afirmaciones, las preguntas que surgen y que busca responder esta tesis, son: ¿es posible comprender, la incidencia recíproca entre su arte y su arquitectura, en el proceso de realizar una obra cómo el Poema? Y en segundo lugar, si la pintura es un instrumento de investigación y no un fin, en su intensa búsqueda para producir la emoción a través de las formas arquitectónicas, ¿cómo es la incidencia de una obra-libro de pinturas-litografías en su arquitectura?

En el Poema, 19 litografías conforman una unidad y en concordancia con los textos manuscritos, una obra total. Así mismo, son 19 litografías que como imágenes, corresponden a series precedentes de dibujos y esquemas preparatorios, que a su vez, constituyen indicios e investigaciones de proyectos previos. Cada imagen es un rastro a seguir. Estas establecen relaciones transversales que brindan pautas para comprender el Poema y su obra en general.

4 Ver: REICHLIN, Bruno, “Jeanneret-Le Corbusier, Painter Architect”, in *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, op. cit., pp. 147-184.

Lo mismo sucede con los 7 conceptos bajo los cuales las organiza. Más allá de la identificación temática o formal, las preguntas que surgen tienen que ver con la selección de dichas imágenes.

Si un dibujo preparatorio es una exploración a través de procesos conscientes y a la vez inconscientes, al igual que la pintura, ¿se podría afirmar que este proceso de realización del Poema, en el que se encuentran dibujos preparatorios y pintura, es algo análogo a lo que hace con su arquitectura? y así mismo, ¿no sería análogo a su forma de ver arquitectura, en la medida en que un templo griego se hace presente en una vivienda, o en un templo religioso del siglo XX, o cuando la casa pompeyana es reelaborada como una villa suburbana?

En su *viaje de oriente* de 1911, Le Corbusier adquiere un repertorio formal y de contenidos, que luego cobran sentido en sus proyectos posteriores. Por lo tanto, a través de texto e imagen, dibujo y pintura como expresión de arquitectura, el Poema constituye una pieza fundamental en la comprensión de su obra. De esta forma, partir del principio que presupone en cada obra de Le Corbusier se hace presente su propia arquitectura y aquella que ha valorado, implica reconocer que el Poema puede ser un complejo “hilo de Ariadna” que permite indagar su obra, sus escritos, dibujos o proyectos. Esta investigación plantea dicho hilo y para ello, es necesario reconstruir el proceso de realización, a partir de indicios.

¿Dónde está la unidad en la obra de Le Corbusier? En su múltiple capacidad de expresar una idea, o mejor aún, la misma idea en diferentes formas. Ya sea a través de la pintura, la escultura, la arquitectura o sus escritos, la idea está referida siempre al mismo tema: la búsqueda de la unidad, el concepto de *Unité*, el cual define y consolida la obra como una máquina de producir emociones: una *machine à émouvoir*. Por lo tanto, si la anterior idea se puede expresar en términos de hipótesis: las manifestaciones plásticas son análogas a las arquitectónicas en tanto que todas hacen parte de un mismo proceso y conducen a un mismo fin: la *Unidad*. De lo anterior se infiere que, si es posible analizar el trabajo arquitectónico de Le Corbusier a partir de sus postulados lógicos y racionales, y su relación con el concepto de *unidad* en pos de producir *emoción*, el mismo procedimiento se puede plantear para el análisis de una obra como *Le Poème de l'Angle Droit*.

Por lo tanto, ¿sería posible determinar un proceso creativo en la obra de Le Corbusier para “desarmarla” y tras su estudio, volver a re-componerla?

Inducción, Análisis y Reconstrucción, constituyen los tres pasos de dicho proceso. Como dicen Jeanneret y Ozenfant, en su artículo « *Le Purisme* » (1921), *Nouveau*: “Una pintura es la asociación de elementos depurados, aso-

ciados, arquitecturados. Una pintura no debe ser un fragmento, una pintura es un todo.”⁵

No en vano, Le Corbusier basa y organiza la estructura del Poema en el modelo de un *Iconostasio*; un elemento unitario que en su esencia lleva implícita la arquitectura, la pintura y el significado. Por la importancia estructural de este elemento en la obra, se hace necesario indagar en el proceso de su construcción.

5 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Le Purisme », 1921, cit.

6.2 A-MILIEU: El acto de observar y clasificar la naturaleza

Pocos son los hombres dotados de la facultad de ver; y más escasos aún son los que poseen la capacidad de expresarse.

Baudelaire

El 4 de junio de 1960, Le Corbusier escribe para el prólogo de la reedición de su libro *Précisions* (1930-1960):

Nuestro problema es éste: Los hombres habitan la tierra. ¿Por qué? ¿Cómo? Otras personas podrán responderos. Mi deber, mi búsqueda, es intentar colocar a este hombre de hoy, fuera de la desgracia, es intentar colocar fuera de la catástrofe; situarlo en un medio feliz, en la alegría cotidiana, en la armonía.

Se tratará muy particularmente de restablecer la armonía entre el hombre y su medio. Una biología (es el hombre) y la naturaleza (es el medio), esa vasija inmensa que contiene el sol, la luna, las estrellas, lo desconocido impalpable, las ondas, la tierra redonda, con su eje inclinado sobre la eclíptica, provocador de las estaciones, la temperatura del cuerpo, el circuito sanguíneo, el circuito nervioso, el sistema respiratorio, el sistema digestivo, el día, la noche, la jornada solar de veinticuatro horas su alternación implacable, pero matizada, bienhechora, etc.⁶

La primera actividad propia del pensamiento es el acto de observar. El observar establece el marco de referencia para reconocer el medio, los elementos que lo componen y luego clasificarlos. En *Milieu* plantea el proceso de

re-conocer la naturaleza, estudiarla y analizarla, para identificar las constantes y los ciclos que se presentan en su continuo movimiento para luego, a través de un procedimiento razonado, generalizar su funcionamiento y establecer una ley. Esta acción se puede establecer como la conciencia del hombre moderno de trabajar con la naturaleza, en la búsqueda de universalizar lo singular. Es su sistematizar la comprensión de la naturaleza para darle un orden en el pensamiento y traducirla en una herramienta de trabajo, después de un proceso analítico.

Desde la publicación de *Après le Cubisme* (1918) y los textos de *L'Esprit Nouveau*, Jeanneret y Ozenfant manifiestan la importancia de la necesidad de analizar y comprender el universo que rodea al hombre y establecer su leyes. El primer paso para establecer una ley está dado por tres acciones: observar la naturaleza, analizarla y comprenderla. Ellos identifican que, si la naturaleza es bella en sí misma, ¿para qué copiarla si el hombre moderno tiene la capacidad de analizarla, comprenderla y luego traducir lo que identifican en una ley, para convertirla en algo útil para sus creaciones?⁷

Un grand art constructif partira nécessairement d'un choix analytique et nécessairement de matériaux choisis par nos sens humains ; mais c'est en étudiant

⁶ Apartado tomado del "Prefacio" de la reimpresión del libro *Précisions* (1930), escrito el 4 de junio de 1960 en París. Ver: LE CORBUSIER, *Precisiones: respecto a un estado actual de la Arquitectura y del Urbanismo*, traducido por J. Givanel, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999, p.7.

⁷ Ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, cit.

l'univers présent que cette association s'élèvera au-dessus des contingences grossières et fugitives et qu'elle exprimera une loi.

De l'œuvre doit se dégager une loi.

C'est la loi qui cause la plus haute délectation de l'esprit. Nous verrons plus bas que la sensation brute ne vaut que par les réactions qu'elle impose à l'esprit.⁸

La pregunta que surge a estas afirmaciones es: ¿Qué es una ley? Y ¿para qué sirve identificarlas? En *Après le Cubisme* (1918), Jeanneret y Ozenfant dedican todo el Capítulo III, al problema de las *leyes*, y en el definen:

Les lois vérifiées sont des constructions humaines qui coïncident avec l'ordre de la nature ; elles peuvent se représenter par des nombres, lesquels font des courbes schématiques solidaires entre elles et solidaires de la nature ; ce sont elles qui ont remplacé l'explication mystique de l'univers. Elles vont servir à rétablir l'art.⁹

Ellos reclaman una mirada analítica de la naturaleza, la cual se aproxima más a la de la ciencia, la cual busca centrarse en lo invariable y en las leyes; por esta razón plantean estas dos preguntas: ¿Qué hay de común entre el arte puro y la ciencia pura? Y ¿cómo el espíritu de la una puede servir a la otra?¹⁰

Leur instrument technique seul diffère, leur but est le même : le but de la science pure est l'expression des lois naturelles para la recherche des *constantes*.

Le but de l'art grave est aussi la recherche de l'*Invariant*.¹¹

Estas afirmaciones, por la época en que escriben estos textos, están referidas principalmente al problema del arte; sin embargo, al comprenderlas en el tiempo, hasta llegar al Poema, es posible afirmar que han sido aplicadas y prolongadas a la arquitectura desde sus primeras investigaciones y desde allí, a la resolución del espacio arquitectónico y urbano, y su relación con las actividades humanas que allí se desarrollan. A partir de esto podría afirmarse que los principios plásticos, con relación al estudio de la naturaleza en los años veinte, ahora son aplicados a la relación entre las *formas* y la *vida* (reflexiones de los años cuarenta y cincuenta).¹²

8 Ibid., pp. 39-40

9 Ibid., p. 41

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 No en vano el nombre de la revista que producen junto con Fernand Léger entre 1951-52, a la que titulan: *Formes et Vie*. Ver: LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, 1951-1952, cit.

Pero, en términos de la arquitectura, ¿cuál es la necesidad de observar y clasificar la naturaleza? Y ¿cuál es la relación de la acción de identificación de las leyes, con el primer apartado del Poema (*Milieu*)?

En los conceptos que plantean Jeanneret y Ozenfant, identifican que la naturaleza puede ser comprendida dentro de la precisión de una máquina. El problema de la naturaleza ya no está en la observación subjetiva del artista, asombrado ante los espectáculos que ella brinda, entendidos como hechos singulares; por el contrario, ahora el interés radica en identificar aquellas constantes que afectan directamente las actividades del hombre: las leyes implícitas e inmodificables, que constituyen la dictadura del universo.

Mais, soigneusement observée, ou gravement ressentie, la nature apparaît alors non comme une féerie sans plan, mais comme une machine. Les lois nous permettent de considérer que la nature agit à la manière d'une machine. Il sort de cette machine très compliquée un tissu très complexe, mais tissé sur trame géométrique. La géométrie physique et mathématique définissent les lois des forces qui sont comme des axes d'ordonnance.

Cette machine agit suivant des lois si rigoureuses que, malgré son infini complication, les plus rigoureuses mesures sont incapables de mettre en évidence la plus petite variation dans ses produits : INVARIABILITÉ.¹³

Si la máquina actúa siguiendo leyes rigurosas, y la naturaleza igualmente funciona bajo este sentido de invariabilidad, entonces está en el arquitecto y no sólo en el artista, comprender e identificar las leyes universales que afectan directamente la existencia, la subsistencia y las actividades esenciales del hombre, para convertirlas en sus herramientas directas de trabajo a la hora de crear una obra.

Por lo tanto, ¿qué es lo que reconoce tras la observación analítica de la naturaleza? y ¿Cómo sintéticamente la clasifica?

En esta primera fila del *iconostasio* y por lo tanto en el primer capítulo que abre el Poema, Le Corbusier identifica cinco leyes fundamentales, las cuales son reunidas bajo un concepto de *Milieu*.

Los cinco temas que desarrolla en *Milieu*, corresponden a cinco leyes de la naturaleza, identificadas como parte de su investigación paciente tanto en términos conceptuales, como gráficos. Las leyes quedan establecidas en el siguiente orden con relación a los temas del Poema:

A1- La ley de las 24 horas del ciclo solar.

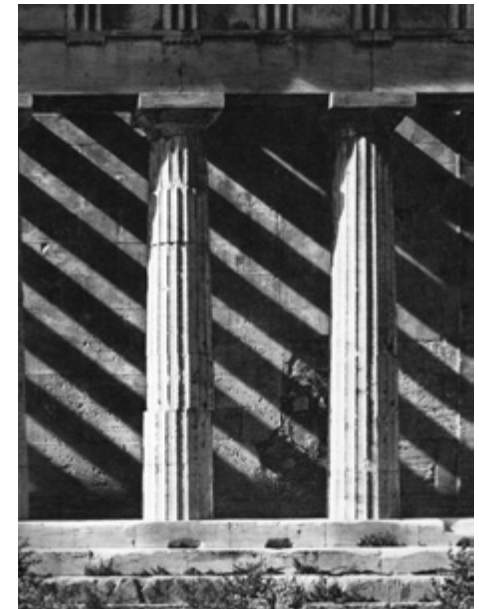
A2- La ley de los ciclos del agua.

A3- La ley de la gravedad.

A4- La ley del meandro

A5- La ley del equilibrio entre contrarios complementarios.

¹³ OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., pp. 41-42

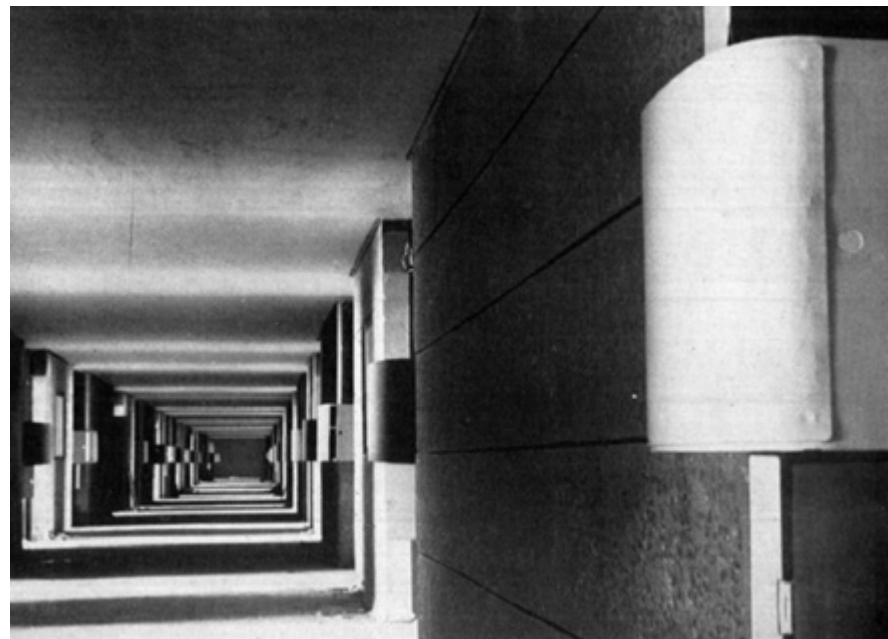
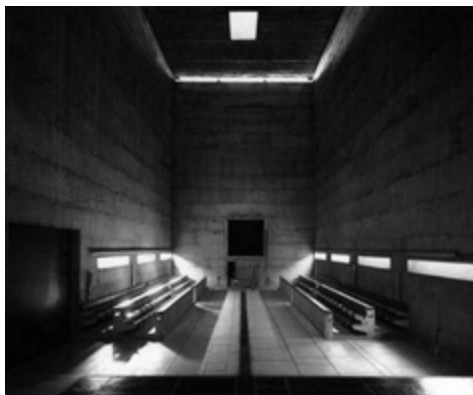
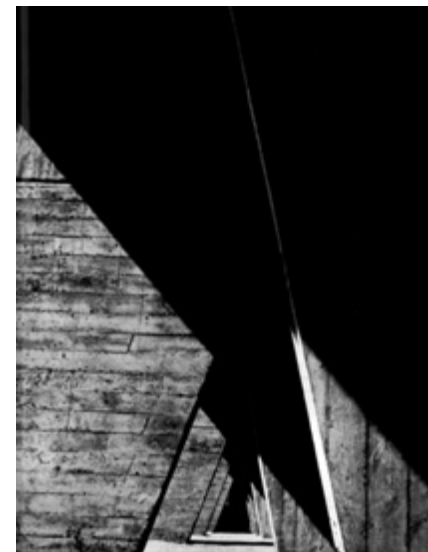


Categoría universal que se manifiesta en el diálogo y equilibrio entre contrarios complementarios y sus movimientos cíclicos: luz y sombra, día y noche, cielo y tierra, pesado y leve, divino y humano, lleno y vacío / La luz del sol como manifestación del elemento

A1 MILIEU

Le soleil maître de nos vies
indifférent loin.
Il est le visiteur –un seigneur-
il entre chez nous. ∞
se couchant bossoir dit-il
à ces moisissures (ô arbres)
à ces flaques que sont partout
(ô mers) et à nos rides
altières (Alpes Andes et nos
Himalaya). Et les lampes
sont allumées.
Ponctuelle machine tournante
depuis l’immémorial il fait
naître à chaque instant des
vingt-quatre heures gradation
la nuance l’imperceptible
presque leur fournissant
une mesure. Mais il rompt
a deux fois brutalement le
matin et le soir. ∞ Le continu
lui appartient tandis qu’il

nous impose l’alternatif –
la nit le jour – les deux temps
qui règlent notre destinée :
Un soleil se lève
un soleil se couche
un soleil se lève à nouveau



de la naturaleza esencial generador de vida / Manifestación universal de la luz que define y transforma la idea de espacio / Revelación de las formas a partir del diálogo entre luz y sombra. Conoslidación de ritmos determinados por contrastes entre luz y sombra: ritmos de vida,

ritmos formales, y ritmos visuales / Definición de las actividades humanas detremi-nadas por el día y la noche.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Cali, *L'Ordre Grec* y la fotografía del Panteón es tomada por Le Cobusier.



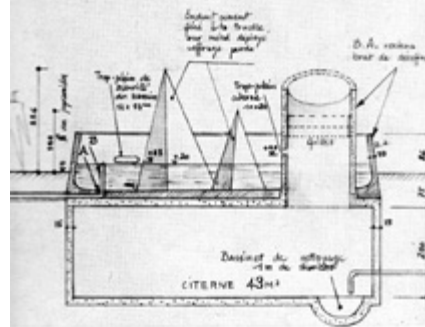
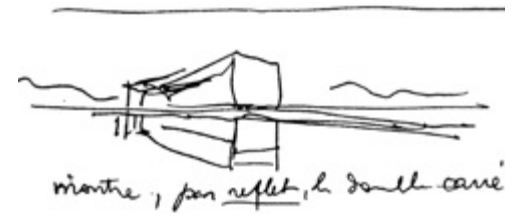
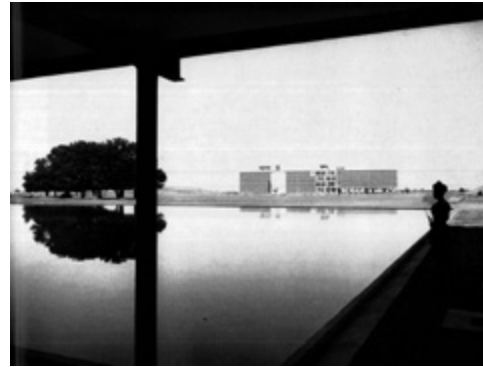
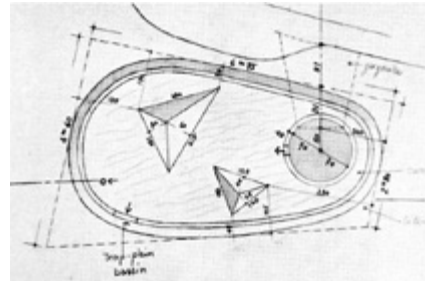
A2 MILIEU

Le niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
à la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeur. ∞ Et
l'horizontale limite la
contenance liquide.
Rais solaires brume triturée
condensation nuées nuages
poids variables l'un s'élève et
l'autre s'enfonce glissant
l'un sur l'autre frottés l'un
contre l'autre poussés
verticalement horizontalement.
∞ La Mobilité est emparée
de l'amorphe

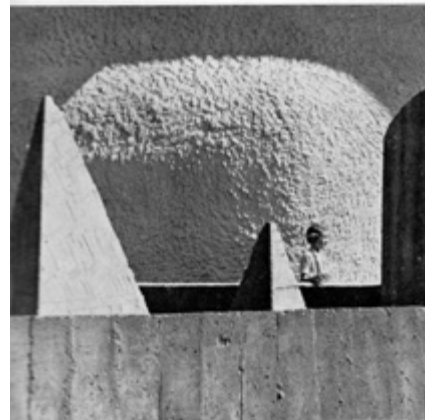
Et de l'Équateur bouillotte
planétaire les nuées envolées

puis parties groupées
enrégimentées dressés
rencontrées se sont heurtées ...
L'orage éclate.
Elles ont crevé l'eau
est tombée elle ruisselle
se rassemble s'écoule
s'étale

Categoría de vida / Origen y sentido de la vida a través del agua / Presencia del agua en sus diferentes manifestaciones: tierra y cielo, pesado y leve, horizontal y vertical, masa y condensación del agua / Manifestación de los movimientos de la ley del agua, regidos



Plan et coupe du bassin d'eau pluviale



por inalterables ciclos / Diálogo entre cielo y tierra a partir de las distintas manifestaciones del agua / Juegos visuales entre la arquitectura y el agua / La arquitectura como punto de encuentro entre los ciclos de la ley del agua / Diálogo entre entre

naturaleza y arquitectura, técnica y poética a partir del trabajo con la naturaleza.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.



VII



VII



IX



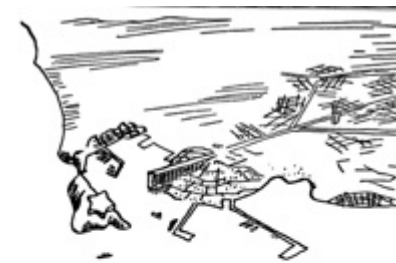
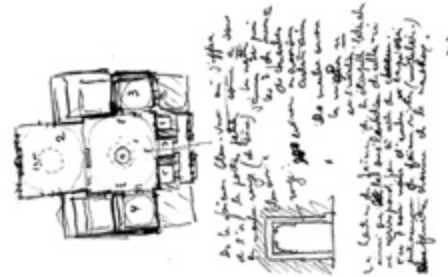
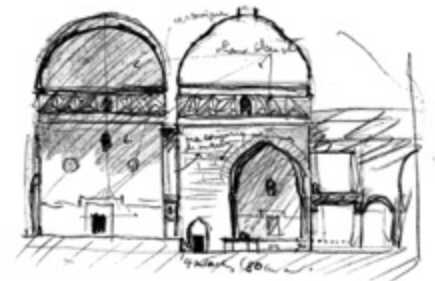
X



A3 MILIEU

L'univers de nos yeux repose
 sur le plateau bordé d'horizon
 La face tournée vers le ciel
 considérons l'espace inconcevable
 jusqu'ici insaisi.
 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
 des choses saisissables tu
 contractes avec la nature un
 pacte de solidarité : c'est l'angle droit
 Debout devant la mer verticale
 te voilà sur tes jambes.

Unión entre lo divino y lo terrestre / Posición única y vertical como expresión de la capacidad para crear / Ubicación del hombre y de la arquitectura en el espacio / El hombre actúa con la conciencia que observa, abstrae, comprende, modifica y produce a través



de su relación con lo natural a través de su mirada / Punto de convergencia entre historia y geografía / Pacto del hombre con la naturaleza / Ubicación ancestral del cruce de dos líneas perpendiculares como referencia de toma de posesión y ubicación en el espacio / Representación simbólica del acto fundacional.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.



A4 MILIEU

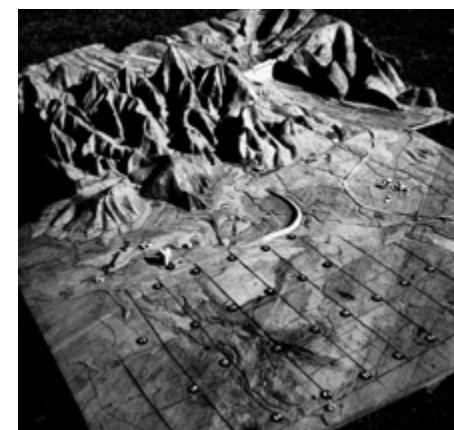
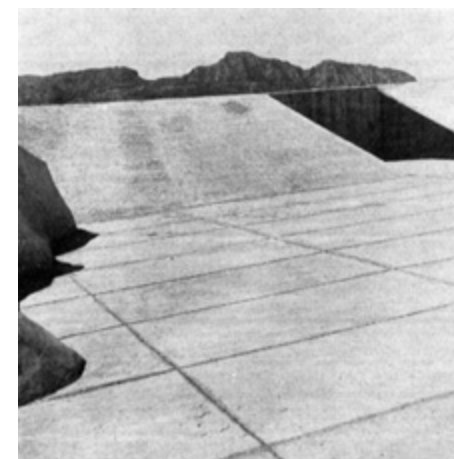
Entre bosses et dans fissures
glissant sur les durs et s'enfonçant
dans les mous le rampant le
vermiculant le sinuant le
reptant ont ébauché la
Propulsion première. ∞ Les vers
et les serpents les vers venus
du potentiel des charognes.
Les ruisseaux les rivières et
les fleuves en font autant.
D'avion on les voit grouiller
en famille dans les deltas et
les estuaires de l'Indus du
Magdalena ou des marges
californiennes ∞ L'idée elle
aussi tâtonne se cherche bute en tous
sens allant aux extrêmes poser
les bornes de la gauche et de la
droite. Elle touche l'une des rives
et puis l'autre. Elle s'y fixe ? Elle
a échoué ! La vérité n'est présente
qu'en quelque lieu du courant
toujours cherchant son lit. Un
obstacle dressé sur une rive



déclenche le grand cycle un
jour amorcé. Le méandre vivra
son aventure jusqu'à sa
conséquence l'absurde prenant
d'ailleurs son temps des millénaires
s'il le faut. L'inextricable
barrera la route l'insensé ! Mais
la vie exige passage force le barrage
des vicissitudes. Elle tranchera le
méandre percera ses boucles les
soudant la précisément où une
course dévergondée les avait
fait se toucher. Le courant file
droit à nouveau ! Et la savane
et la forêt vierge accumuleront
d'immémoriaux tronçons
croupissants

La loi du méandre est
agissante dans la pensée et
l'entreprise des hommes y fomentent
des avatars renaissants

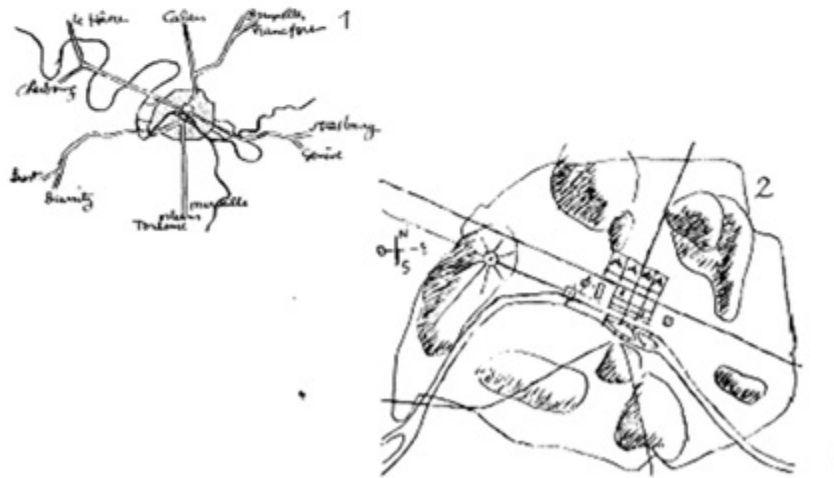
Mais la trajectoire jaillie
de l'esprit est projetée par
les clairvoyants par-delà
la confusion.



La mano del hombre modifica el paisaje, la obra lo somete a composición / Diálogo entre las formas de la razón manifiestas en la línea recta, con las formas de la naturaleza manifiestas en lo sinuoso / La naturaleza -horizontal- convergen con el arte como



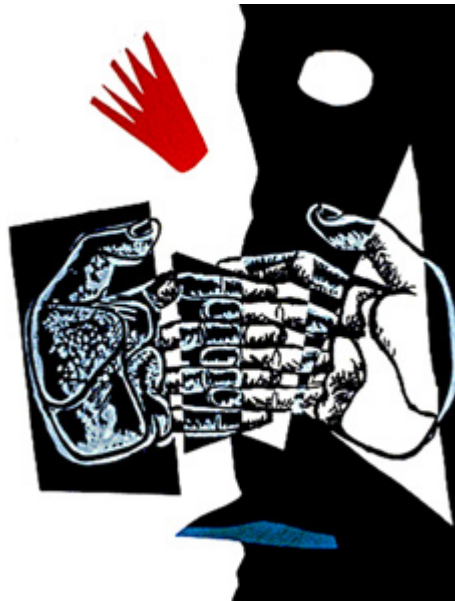
« PLAN 1937 DE PARIS ». Extrait de « La Maison des Hommes ». Mise au point géographique entre les collines de Paris. Ces deux dessins sont une conclusion, une affirmation.



manifestación vertical / La lección de las formas de la naturaleza como generadoras de vida y la rquitectura como formas de la razón: creación humana sobre la naturaleza / Diálogo entre territorio y ciudad, entre técnica y naturaleza, entre arquitectura y geografía / Razón y emoción se complementan.



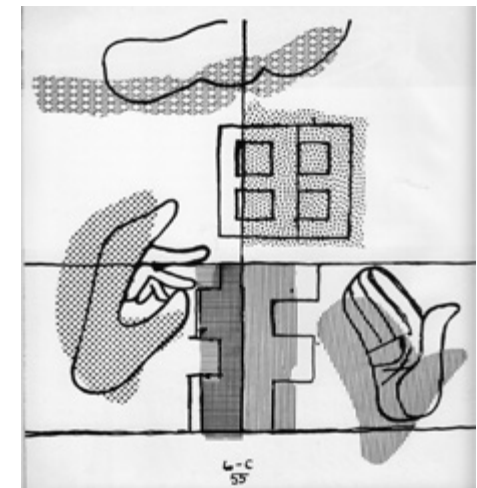
Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.

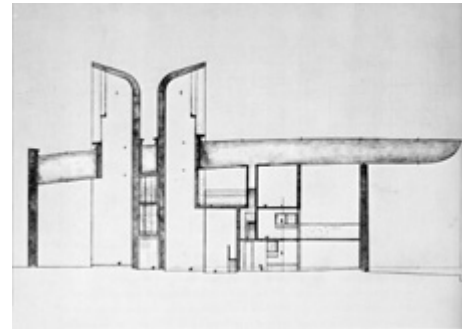
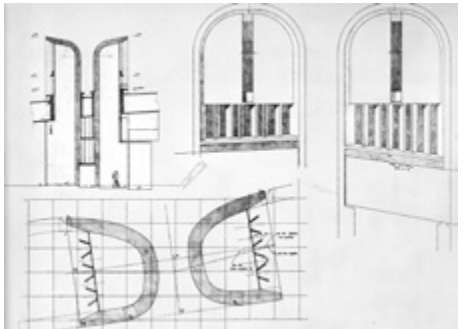
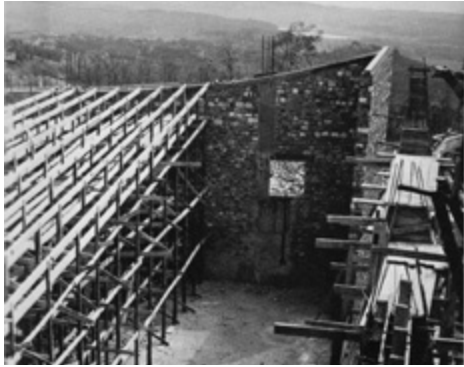


A5 MILIEU

Entre pôles règne la tension
 Des fluides s'opèrent les
 Liquidations de comptes des
 Contraires se propose un
 terme à haine des
 inconciliables mûrit l'union
 fruit de l'affrontement
 Le courant traverse et résout
 a traversé a résolu.
 J'ai pensé que deux mains
 et leurs doigts entrecroisés
 expriment cette droiture et
 cette gauche impitoyablement
 solidaires et si nécessairement
 à concilier.

Seule possibilité de survie
 offerte à la vie.





trabajo en equipo. Es una conciliación / Razón-naturaleza, arte-naturaleza y arquitectura-naturaleza pueden trabajar juntas / Técnica y arte, ingeniero y arquitecto, cálculo y emoción, número y percepción se encuentran en una sólo figura / El trabajo del ingeniero

y el arquitecto establecen un proceso operativo a partir del encadenamiento de sus actividades de acuerdo a los criterios que desde cada disciplina se establece.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.

6.3 B-ESPRIT: El acto de cuantificar y cualificar. La ley del número como base de las “creaciones del espíritu”

Esprit se basa en los mecanismos que el hombre ha creado para comprender el universo y trabajar sobre él; Le Corbusier identifica algunos fundamentales: el número y la proporción, la arquitectura y su relación con la naturaleza, y los avances de la técnica. El número representa la precisión, la ciencia, la técnica; la proporción, representa la belleza y las relaciones. La arquitectura, la conjunción de las dos cosas en una obra creada directamente para el hombre y por el hombre: su lugar de resguardo y protección, su casa en el universo.

Si se ha dicho en *Milieu* que el primer paso es observar y clasificar los elementos o partes de un todo, el siguiente es el de cuantificar para determinar las relaciones y proporciones que lo constituyen. En éste sentido la medida está dada a partir de la *ley del número*, pero es necesario precisar que son la *proporción* y la *técnica* las que se manifiestan como base para crear verdaderas obras, perdurables en el tiempo y como expresión de los alcances más altos de las técnicas de su época. En su libro *La Maison des hommes* (1942), Le Corbusier y Pierrefeu, dicen:

La loi des nombres est inscrite dans les œuvres naturelles.
L'homme, étant un produit de l'univers, porte en lui la marque des nombres.

L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui une pure création de son esprit : par les formes, il affect intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques ; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur ; c'est alors que nous ressentons la beauté.

Le Corbusier, *Vers une architecture* 1923.

Il les découvre, il les exprime, il les emploie pour gérer ses entreprises.¹⁴

En el capítulo tres del *Modulor I* (1950) define las matemáticas como « *l'edifice magistral imaginé par l'homme pour sa compréhension de l'univers* »¹⁵ y es allí, donde se encuentran las claves y la puerta para acceder a las grandes *creaciones del espíritu*:¹⁶

On y rencontre l'absolu et l'infini, le préhensible et l'insaisissable. Des murs s'y dressent devant lesquels on peut passer et repasser sans fruit ; une porte s'y trouve parfois ; on l'œuvre, on entre, on est en d'autres lieux, là où se trouvent les dieux, là où sont les clefs des grands systèmes. Ces portes sont celles des miracles. Passée l'une de ces portes, ce n'est plus l'homme qui opère : c'est l'univers que celui-ci touche ici en un point quelconque. Et devant lui se déroulent et rayonnent les tapis prodigieux des combinaisons sans limites. Il est au pays des nombres. Il peut être un homme bien modeste et être entré tout de même.

14 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 165.

15 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., p. 73.

16 Sobre el concepto de Creaciones del Espíritu ver: LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Architecture III : Pure création de l'esprit », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 16, Paris 1921, pp. 1903-1918. **579**

Laissez-le demeurer ravi devant tant de lumière si intensément répandue.¹⁷

A esta cita agrega unas palabras de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) sobre la música y la relación con las matemáticas, en la que dice:

« Ce n'est pas la musique qui est une partie des mathématiques, mais au contraire, les sciences qui sont une partie de la musique, car elles sont fondées sur les proportions et la résonance du corps sonore engendrent toutes les proportions. »

Esta última afirmación, insolente, de Rameau, ilumina nuestra investigación: la música domina, reina. A decir verdad la armonía. La armonía que reina sobre todas las cosas, ordenando las cosas alrededor de nosotros, es la aspiración espontánea, constante e inagotable del hombre animado por una fuerza: el dios, y cargado de una misión: realzar sobre la tierra el paraíso. El paraíso significaba *jardin* en las civilizaciones orientales; el jardín bajo los rayos del sol, como a su sombra, estaba repleto de hermosas flores y verduras variadas. El hombre no puede sino pensar y actuar *homme* (de las medidas que sirven a su cuerpo) e integrarse en el universo (un o varios ritmos que forman la respiración del mundo).

En este dúo, este duelo, esta entente, esta lucha, esta diferencia y esta indiferencia de destino de uno (el hombre) y del otro (el universo), las medidas que son accesibles a nuestra comprensión resurgen tanto al uno, tanto al otro de los términos.¹⁸

Un ejemplo perfecto de armonía entre la ley del número, las matemáticas, la belleza, la proporción y la expresión de una época es el Partenón. Es el modelo a seguir, como representación de los alcances máximos de belleza y del potencial de la técnica de su época. Una obra como esta contiene cada uno de los aspectos que representa este capítulo de *Esprit* en perfecta armonía. Es una obra que entra dentro de lo que él define como *creaciones del espíritu*. La pregunta que se hace a lo largo de su investigación es: ¿cómo lograr crear el "Partenón" del siglo XX? ¿Cómo lograr esa perfecta armonía que resuelva el problema de los hombres del mundo moderno?

En el no. 16 de la revista *L'Esprit Nouveau* (1921), Le Corbusier-Saugnier publica un artículo titulado « *Architecture III : Pure création de l'esprit* », ¹⁹ el cual hace también parte de la recopilación de artículos que elige para producir su primer manifiesto de arquitectura en 1923 titulado *Vers une architecture*. En

17 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., p. 73.

18 *Ibid.*, p. 76.

19 Sobre el concepto de Creaciones del Espíritu ver: LE CORBUSIER-SAUGNIER, « *Architecture III : Pure création de l'esprit* », 1921, op. cit., pp. 1903-1918.

este artículo define lo que para él es una pura *creación del espíritu*, y define el camino a seguir con respecto a lo que la arquitectura ha de generar:

On est devant un moment décisif. Dans la période présente où les arts tâtonnent et où, par exemple, la peinture trouvant petit à petit les formules d'une saine expression, heurte si violemment le spectateur, le Parthénon apporte des certitudes : l'émotion supérieure, d'ordre mathématique. L'art, c'est la poésie, c'est l'émotion des sens, la joie de l'esprit qui mesure et apprécie, la reconnaissance d'un principe axial qui affecte le fonds de notre être. L'art, c'est cette pure création de l'esprit qui nous montre, à certains sommets, le sommet des créations que l'homme est capable d'atteindre. Et l'homme ressent un grand bonheur à se sentir créer.²⁰

Una vez más parece que están planteadas las bases de lo que desarrolla e investiga a lo largo de su vida desde el texto de *Après le Cubisme* (1918). En este manifiesto sobre el arte, Ozenfant y Jeanneret identifican los problemas que se presentan en la ciudad y la arquitectura, debido a los cambios generados por la Revolución Industrial y al crecimiento desmedido de las ciudades.²¹ Pero igualmente plantean los alcances que los avances tecnológicos implican en la sociedad maquinista como resultado directo de la *ley del número*. Esta ley es la base de los avances de la técnica, la ciencia, la máquina, la industrialización, los materiales, la precisión, la prefabricación, entre otros tantos.

On ne reste pas insensible devant l'intelligence qui régit certaines machines, devant la proportion de leurs organes rigoureusement conditionnés par les calculs, devant la précision d'exécution de leurs éléments, devant la beauté probe de leurs matières, devant la sécurité de leurs mouvements ; il y a là comme une projection des lois naturelles. Les halls qui les abritent sont des vaisseaux d'une limpidité sans phrases. Les bâtiments d'usines avec leur grande ordonnance expressive présentent leurs masses sereines ; l'ordre règne parce que rien n'est laissé à la fantaisie.²²

Una vez identificados los pros y los contras, los problemas y las herramientas de trabajo con las cuales plantear soluciones acorde con la época, Le Corbusier inicia el largo camino de investigación en su vida. En este proceso se dedica a buscar posibles soluciones a estos problemas y sus posibles aplicaciones en los cambios que se generan a lo largo del siglo XX, en los distintos

20 Ibid., pp. 1917-1918.

21 Sobre el tema ver el texto de Benevolo y la ciudad industrial del siglo XIX..

22 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., p. 28.

campos: el arte, la arquitectura, la ciudad, las teorías y las herramientas de trabajo.

Ozenfant y Jeanneret identifican que uno de los cambios esenciales en la vida moderna, es principalmente la necesidad de poner orden; es un periodo en el que los principios empíricos son remplazados ahora por principios científicos, verificables y cuantificables. Se genera un espíritu basado en análisis científicos, en la necesidad de organización y de clasificación, para poder actuar.

En révolutionnant le travail, la machine sème les germes de grandes transformations sociales ; en imposant à l'esprit des conditions différentes, elle lui prépare une orientation nouvelle.

Autrefois, chaque homme créant son œuvre de toutes pièces s'y attachait et l'aimait comme sa créature ; il aimait son travail. Aujourd'hui, il faut le reconnaître, le travail en série imposé par la machine voile plus ou moins à l'ouvrier l'aboutissement de ses efforts. Pourtant, grâce au programme rigoureux de l'usine moderne, les produits fabriqués sont d'une telle perfection qu'ils donnent aux équipes ouvrières une fierté collective. L'ouvrier qui n'a exécuté qu'une pièce détachée saisit alors l'intérêt de son labeur ; les machines couvrant le sol des usines lui font percevoir la puissance, la clarté et le redent solidaire d'une œuvre de perfection à laquelle son simple esprit n'aurait osé aspirer. Cette fierté collective remplace l'antique esprit de l'artisan en l'élevant à des idées plus générales. Cette transformation nous paraît un progrès ; elle est l'un des facteurs importants de la vie moderne.

L'évolution actuelle du travail conduit par l'utile à la synthèse et à l'ordre.

On l'a définie « taylorisme », et cela dans un sens péjoratif. A vrai dire, il n'était question d'autre chose que d'exploiter intelligemment les découvertes scientifiques.

L'instinct, le tâtonnement, l'empirisme sont remplacés par les principes scientifiques de l'analyse, par l'organisation et la classification.²³

Pero ¿de qué forma el número afecta y condiciona las cualidades en los cambios que se presentan en la ciudad, la arquitectura o la vivienda? Los cambios producto de la Revolución Industrial traen como principio que la economía corresponde a las leyes del número. El crecimiento de las ciudades en el siglo XIX y las dinámicas que allí se desarrollan hacen que se conviertan más en un objeto capitalista. Estas serán el lugar del choque de clases, en el que las condiciones inhumanas se hacen más evidentes en el centro de las ciudades, propiciando el desplazamiento hacia la periferia.²⁴ La arquitectura igualmente,

23 Ibid., p. 26.

24 Sobre el tema ver: CHOAY, Françoise, *El Urbanismo. Utopías y Realidades*, Ed. Lumen, 581

según las palabras de Ozenfant y Jeanneret, después de cien años pierde el sentido de su misión: « elle n'est plus qu'un art décoratif de bas étage. »²⁵ Esto conlleva a que desde la arquitectura, se asuma una posición hacia la sociedad con un *espíritu* nuevo:

Elle ne nous propose plus que des décorations futiles qui souilleraient l'organisme des édifices, si cet organisme existait encore. Mais la situation de l'architecture est plus grave ; destinée à faire d'une maison un organe viable répondant à des fins utiles avant tout, ennoblissant par la suite et seulement si la convenance s'y prête, elle a totalement perdu le sens de cette mission ; de par la vertu d'une scolastique sénile, elle se contente aujourd'hui d'enguirlander les palais ou les plus strictes « boîtes à loyer » d'une flasque excretions puisée dans des manuels.²⁶

L'architecture serai morte (car l'Ecole l'a tuée) si par un détour heureux, elle n'avait retrouvé sa voie : l'architecture n'es pas morte, car les ingénieurs, les constructeurs, ont repris avec une ampleur rassurante sa destinée grave.²⁷

Les banlieues des villes dans un chaos au travers duquel il faut savoir discerner, il faut savoir discerner, nous montrent des usines où la pureté des principes qui ont présidé à leur construction réalise une harmonie certaine qui nous paraît s'approcher de la beauté. Le béton armé, dernière technique constructive, permet pour la première fois la réalisation rigoureuse du calcul ; el Nombre, qui est la base de toute beauté, peut trouver désormais son expression.²⁸

En el capítulo de *Esprit* del Poema, ubicado en la segunda fila del iconostasio, Le Corbusier presenta en tres recuadros, tres herramientas síntesis de su investigación con relación a los temas correspondientes a las creaciones del espíritu, como resultado de un proceso propio de la razón, y fundamentado en la comprensión de las posibilidades de la *ley del número*. El primero, es la *proporción*. Esta herramienta que plantea está basada en la comprensión de las medidas del cuerpo humano, como base fundamental para construir relaciones armónicas entre el hombre y el espacio que habita, así como entre el hombre y las obras de su propia creación. Esta aplicación se encuentra en lo que él define como el *Modulo*, entendido como la representación de la síntesis del equilibrio entre el número y las relaciones proporcionales basadas en las medidas del cuerpo humano. El segundo recuadro contiene, lo que en principio denominará

Barcelona, 1983.

25 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., p. 27.

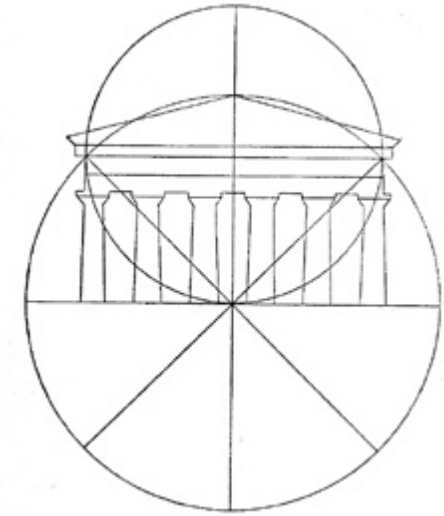
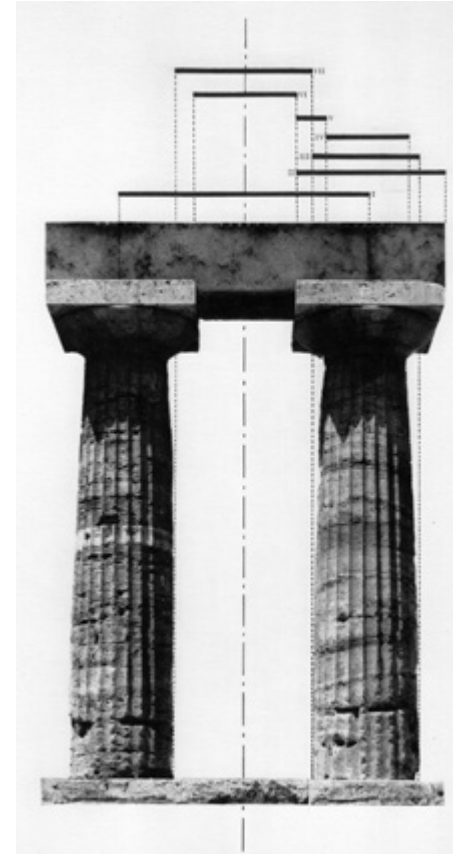
26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Ibid., pp. 27-28.

como la *Maison des hommes*.²⁹ Estos es igualmente, el resultado de años continuos de investigación sobre el modelo ideal de lo que debe ser la vivienda para el hombre moderno. En este modelo sintetiza los avances de la técnica con el trabajo con la naturaleza. El tercer recuadro es el resultado del riguroso estudio del edificio y su relación con la incidencia de las variaciones rítmicas propias de la luz natural, a partir de los cambios de las estaciones y del día a la noche. La búsqueda de una relación de armonía entre el proyecto, la incidencia cuantificada de sol y las necesidades de la vivienda, encuentran resultado en la propuesta del *brise-soleil*; un elemento arquitectónico que trabaja como mediador y cuantificador entre la naturaleza y el espacio arquitectónico.

29 La casa del hombre o *maison des hommes* será sintetizado en el modelo de lo que denominará como la *unité d'habitation*. La primera que construye es en Marsella, en la misma época en que se encuentra trabajando en el desarrollo del Poema. Sobre el tema de la *unité d'habitation* ver : LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, cit.; LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.; PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, cit.

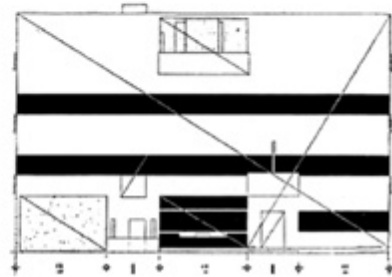
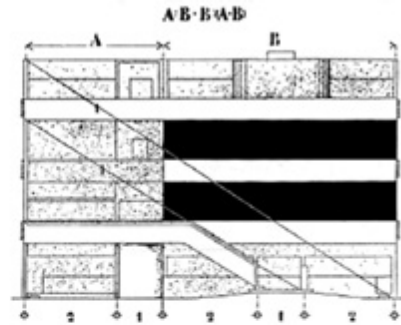


A2 ESPRIT

A mettre au bout doigts
 Et encore dans des têtes un
 Outil agile capable de grossir
 La moisson de l'invention
 Débarrassant la route d'épines
 Et faisant le ménage donnera
 Liberté à votre liberté.
 Flammèche dérobée au trépid
 qu'alimentent les dieux pour
 assurer 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 ... »

Sa valeur est en
 ceci : le corps humain
 choisi comme support
 admissible des nombres ...
 ... Voilà la proportion !
 la proportion qui met
 de l'ordre dans nos
 rapports avec
 L'alentour.
 Pourquoi pas ?
 Peu nous chaut
 en cette matière
 l'avis de la baleine
 de l'aigle des roches
 ou celui de l'abeille.

Reinterpretación de los antropocéntricos modelos clásicos a la luz de la condición moderna / El Modulor establece la relación de proporción entre las medidas del cuerpo humano y la arquitectura / El número, el cálculo son la razón del orden y la armonía, entre la



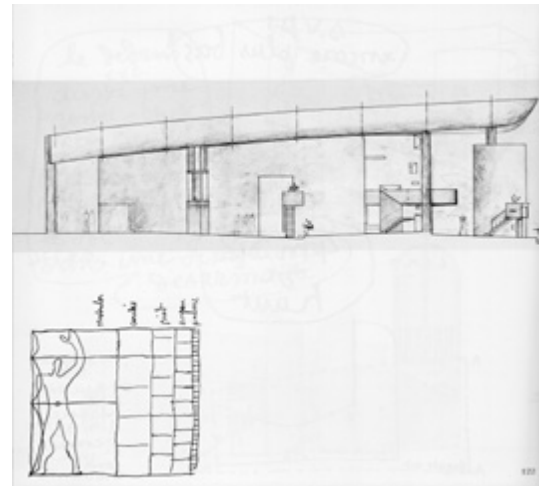
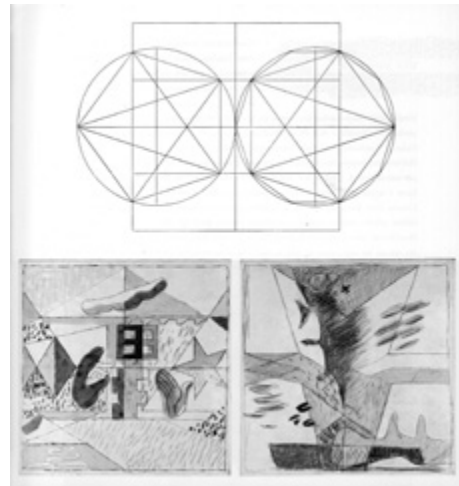
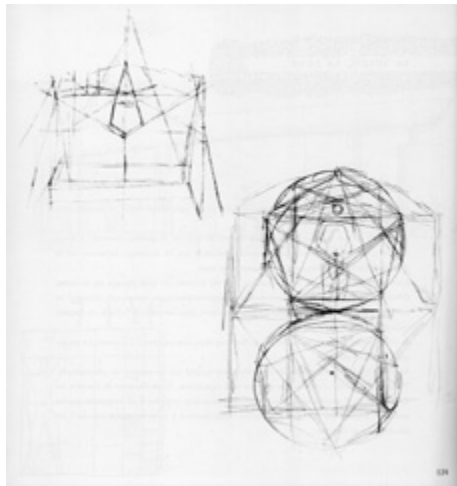
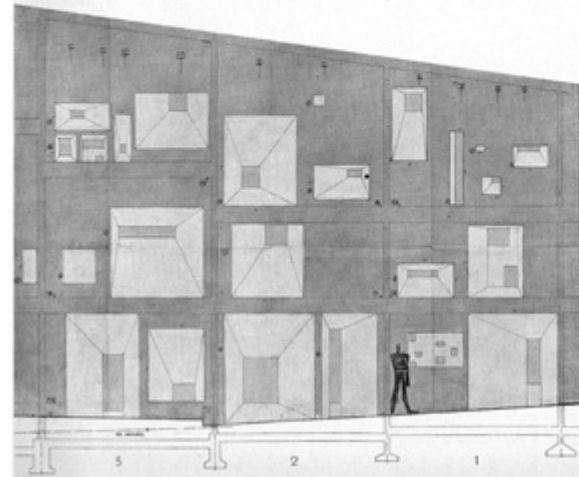
La façade sud en état de construction



La façade sud



Vue intérieure d'une partie de la façade sud en construction



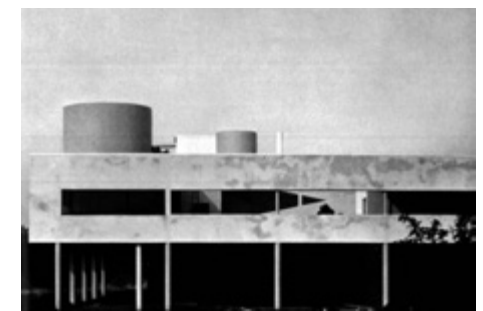
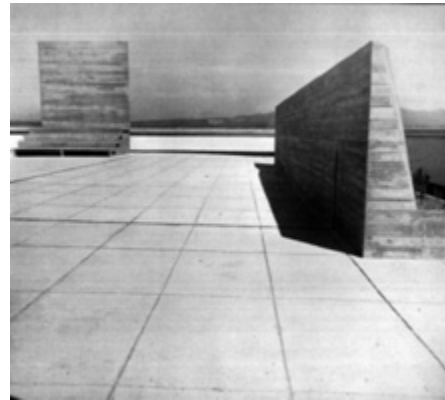
parte y el todo / Número y proporción son la forma de relacionarse con el universo. Son la ley a ejercer en cualquier creación humana / Diálogo entre la precisión del número y la belleza de la proporción / Arquitectura a la medida del hombre.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.



A3 ESPRIT

Déarrassée 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
 ouvert aux quatre horizons
 elle prête sa toiture
 a la fréquentation des nuages
 ou de l'azur ou des étoiles
 Avisée regardez la Chouette
 venue d'elle-même ici
 se poser
 sans qu'on l'ait appelée.



en su solución formal como espacial / La ley del cálculo garantiza la solución de medida a las necesidades básicas: luz solar, aire, relación con la naturaleza, confort y comodidad / La arquitectura evidencia la presencia de la naturaleza.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* 587

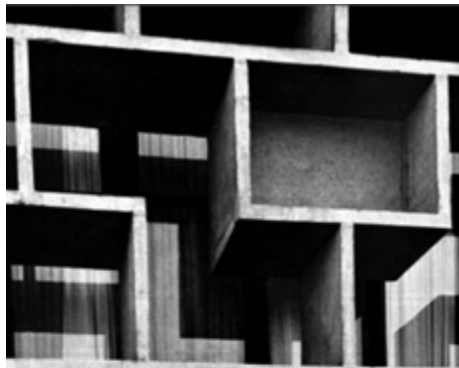


A4 ESPRIT

Comme sont unis par l'exactitude
 Les nègres de Harlem
 ne se touchant pas mais
 a des distances en chaque
 seconde différentes
 De même
 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
 s'apprête sous ce titre :
 « La Maison Fille du Soleil »
 Et Vignole - en fin - est foutu !
 Merci !
 Victoire !

Estudio y cuantificación de la luz y su capacidad para cualificar y transformar el espacio. Comprensión de la afectación del movimiento del sol durante el día y el año, y su efecto sobre el proyecto arquitectónico / Relación entre la tierra y el sol, y entre la arquitectura



y la luz natural / Control y manejo de la luz natural a partir de un preciso sistema de elementos arquitectónicos / Diálogo entre materia y luz / Composición rítmica entre el efecto de luz y sombra a través del desarrollo de elementos arquitectónicos / Arquitectura

y música establecen un vínculo determinado por la relación entre elementos arquitectónicos y la luz natural.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* y la fotografía del Coliseo es tomada por Le Corbusier

6.4 C-CHAIR: El acto de componer. El mundo a través de los sentidos y las emociones

Después de un proceso de cuantificación, se reconoce la disposición de los elementos a partir de relaciones de complemento, en otra palabra: Componer. Esta acción proviene, por un lado, de un proceder racional que se manifiesta al disponer los elementos como si se tratase de una fórmula, y por otro señalar, que también interviene la parte emocional que activa el proceso compositivo.

En el texto « *Sur la Plastique* » escrito por Ozenfant y Jeanneret, y publicado en el no. 1 de *L'Esprit Nouveau* en 1920, ya señalan que:

L'émotion créatrice pressent l'œuvre ; elle provoque le choix des éléments ainsi que le rythme transmetteur de cette émotion : ensuite, coordination, composition. L'émotion, ainsi, est incrustée dans les fondements de l'œuvre qui est désormais plastique.³⁰

Partir de la emoción y luego de un proceso de investigación volver a ella, podría ser uno de los fundamentos de la obra de Le Corbusier. Uno de los elementos que caracteriza su obra es la tensión entre dos conceptos, sin que el uno excluya o subordine al otro. Pensar que la emoción esté incluida en un proceso creativo, no excluye que también exista un acto racional. Al indicar

30 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Sur la Plastique », 1920, op. cit., p. 42.

L'architecture, je l'ai dans mon coeur, placée au point le plus tendu de ma sensibilité. Je ne crois en fin de compte qu'à la beauté, qui est la vraie source de joie.

L'art, produit de l'équation « raison-passion », ets, pour moi, le lieu du bonheur humain.

Le Corbusier, *Précisions* 1930.

que la emoción es aquello que desde el interior presiente la obra, es importante aclarar que no se trata del sentimiento; son dos cosas distintas que en un punto se entrecruzan: el sentimiento hace parte de la emoción.

En el artículo de « *L'Angle droit* », de Ozenfant y Jeanneret, y publicado en el no. 18 de *L'Esprit Nouveau* (1923), uno de los temas que componen el artículo es la emoción y la relación de este concepto con la obra de arte. En el texto dice:

Une œuvre émeut, par le chemin de notre vue et l'émotion des sens intéressés ; elle déclenche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients) et par des détours indéfinissables, trace dans le flou de nos sensations et de nos émotions des allées ordonnées, faisant ressentir à notre cœur les mêmes joies que donne à notre intellect la législation mécanique de l'univers. Par ces associations automatiques, notre inconscient est mis lui-même en état de délectation consciente.³¹

A partir de finales de los años veinte, tanto por razones ideológicas como por circunstancias dentro de su vida personal, desarrolla un nuevo interés den-

31 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « L'Angle droit », 1923, cit.

tro de sus estudios como pintor. La mujer, con su cuerpo y figura, influencia su nuevo período pictórico y en algunos casos, hasta sus planteamientos urbanos y arquitectónicos. A partir de este momento, las naturalezas muertas de su período purista son remplazadas en todas sus pinturas por los elementos orgánicos, formas femeninas y en general, diferentes elementos de la naturaleza. Como dice en su libro *New World of Space* (1948):

Beginning in 1928, I threw open a window on the human figure. You saw it entering into composition with these objects evoking poetic reactions, these rocks and flints, shells and splinters of wood, butcher's bones and roots of trees.³²

(...) Early themes (ten years of painting): Bottles, glasses, and plates. With such bareness and poverty of subject matter you have to scrape your brains rather thoroughly to create a plastic symphony capable of renewal. Spheres, cones and cylinders: Cézanne announced it. With this fundamental means and these limited themes, and with color which puts life into everything, emotion may spring from canvas.³³

A partir de los años treinta también presenta un cambio formal en la estética de su arquitectura. La ortogonalidad y la racionalidad geométrica purista dejan de ser el motor de sus planteamientos arquitectónicos. Las formas orgánicas y los elementos de la naturaleza son los que actúan como los generadores de las nuevas ideas y formas, al igual que se da con las curvas femeninas y el tema de la sexualidad en sus pinturas.

Le Corbusier se aproxima a la definición del ritmo de forma similar al trabajo del músico que comprende, que la esencia de la música no sólo se encuentra en la nota, sino en el espacio que hay entre nota y nota. Establecer el ritmo es componer. Componer es establecer relaciones entre los objetos con los cuales se trabaja. Al referir el término *Chair*, la noción de relaciones entre los seres y los objetos, no sólo se fundamenta en su presencia, sino en la disposición o relación que se establezca entre ellos.

Si se retoman algunas de las palabras del artículo de « *Sur la Plastique* » (1920), en las que dice que: « *Pour être plastique, un rythme doit être une équation, équilibre, tel en statique, le polygone des forces qui se ferme. C'est là la composition. Elle est basée sur des nombres, des canons. Il n'est pas possible d'associer plastiquement des formes sans canon, c'est-à-dire sans lien régula-*

32 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 16-18.

33 Ibid., p. 134.

teur, qu'on le fasse intuitivement ou sciemment », ³⁴ es posible encontrar que, la fortaleza de esta afirmación no sólo reside en estructurar inseguros esbozos plásticos. Se trata del saber disponer los mismos objetos pero de tal manera que generen emoción, lo cual es asimilable a las relaciones que se establecen entre los seres humanos. De allí la importancia asignada a la presencia de la figura humana y especialmente la de la mujer.

En *Chair* presenta cinco imágenes en las que precisa varias categorías: la primera es lo animal, la bestia, lo masculino; la segunda, la figura de la mujer, lo femenino, las formas. La primera, es la representación de una relación más de referencia universal; es la expresión de la capacidad de establecer vínculos entre las diversas culturas; es el diálogo recíproco en el que las leyes del lenguaje se disuelven ante la percepción de la emoción pura. La primera categoría se encuentra en las dos primeras imágenes de la fila: la primera representa la manifestación de la condición humana, en la que a lo largo de la historia, las culturas se han apoyado, aliado, y como parte del cíclico proceso histórico, se presentan enfrentamientos, luchas, guerras y sacrificios, representados en la fuerza, la máscara o lo monstruoso. La segunda imagen, representa el sentido erótico y sexual percibido desde el mundo masculino, como reacción ante su mundo opuesto-complementario: lo femenino.

La segunda categoría se encuentra en las tres imágenes siguientes y los textos que las acompañan, en los que manifiesta los principios femeninos y la influencia de estos en su vida, obra y forma de percibir al mundo sensible y emocional. Es la aparición de la mujer, el amor, la sexualidad, las formas, la materia, tanto en su pintura como en su arquitectura. La secuencia presenta un orden definido por la comprensión del mundo a través de los sentidos, cuya máxima manifestación es el cuerpo de la mujer. ¿No es *Gea* ³⁵ reconocida a través de la mano? Luego, reciprocidad entre razón y emoción para dar paso a la búsqueda del complemento o equilibrio. Y como último proceso plantea la liberación del ser.

Al observar las imágenes del poema C2 y C3 es posible reconocer la línea, que a modo de *leit-motiv*, establece el orden para leerlas. En la tercera (C3), la línea horizontal establece la tensión entre el mundo racional, lineal de formas

abstractas, ubicado en la parte superior, y el sinuoso mundo habitado por líneas continuas e infinitas, que expresan el cuerpo de la mujer, comprendido como síntesis de la naturaleza, de lo cóncavo y lo convexo que convergen en una sola presencia. Sugerente afirmación que consigna la manifestación del tacto, de la ternura, de las caricias, en otras palabras, la celebración del rito de la iniciación de la vida; es la vivencia y experiencia a través de los sentidos. Es la razón como mediadora de la emoción.

En la C2 de forma explícita, señala la relación entre la verticalidad de lo masculino y la horizontalidad de lo femenino, amparada por la mano abierta. Es la imagen simbólica de una nueva religión, de una interpretación y manifestación de una cruz, no cristiana, ni de un dios. Es una cruz que exalta la vida, en contra de la cruz que representa el martirio como preludio a la muerte. Es la noción de complemento y de equilibrio como aquella instancia en la que las fuerzas o vectores del signo contrario, más no opuesto, se encuentran y multiplican su razón de ser para reencontrarse a sí mismos. Hombre y Mujer disuelven la conjunción en pos de la unidad creadora.

Es la liberación de los opuestos, arriba se encuentra en el abajo, lo vertical en la horizontal, lo leve en lo pesado, el afuera en el adentro, lo humano en lo divino, la naturaleza femenina en lo masculino. La referencia a la presencia de la naturaleza en su obra se hace una sola. Es reconocer la emoción de la naturaleza en la obra arquitectónica.

34 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Sur la Plastique », 1920, op. cit., p. 42.

35 “Gea en la definición clásica de Tierra es el “asiento inmovible de todas las cosas” Entre los primitivos pobladores de Grecia, Gea fue objeto de culto. Se adoraba por su fuerza reproductora, y por esto se consideraba como el origen de todas las cosas. Idea de fecundidad se cristaliza en varios mitos. Última morada de los muertos y a la vez germinación de la semilla.” AA.VV., *Diccionario de la Mitología Clásica*, Alianza Editorial, Madrid 1980, p. 268.



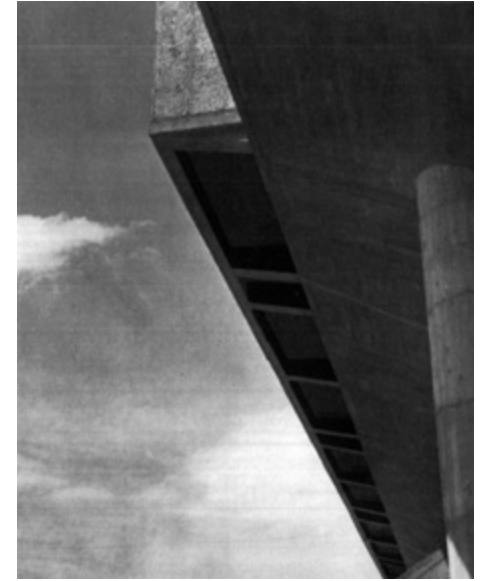
C1 CHAIR

Armé des dispositifs animé
des dispositions pour déceler
saisir défoncer lécher tous
sensé éveillés voici la chasse.
Armé jusqu'aux dents
mufle et naseaux œil et
corne poil hérissé
s'en van-t-en guerre
Belzébuth.
Qui est donc en définitive
Belzébuth ?

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

Le bœuf – de galet et de racine
Devint Taureau.
Pour doter de flair sa force
Le voici chien éveillé.
Ainsi après huit années
se fixe le souvenir de « Pinceau »
le dénommé tel, mon chien.
Il était devenu méchant
sans le savoir et je dus le
tuer.





Representación de relaciones de referencia universal / Expresión de la capacidad de establecer vínculos entre las diversas culturas. Diálogo recíproco en el que las leyes del lenguaje se disuelven ante la percepción

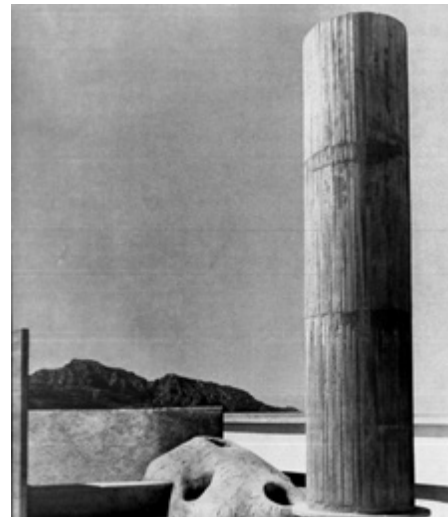
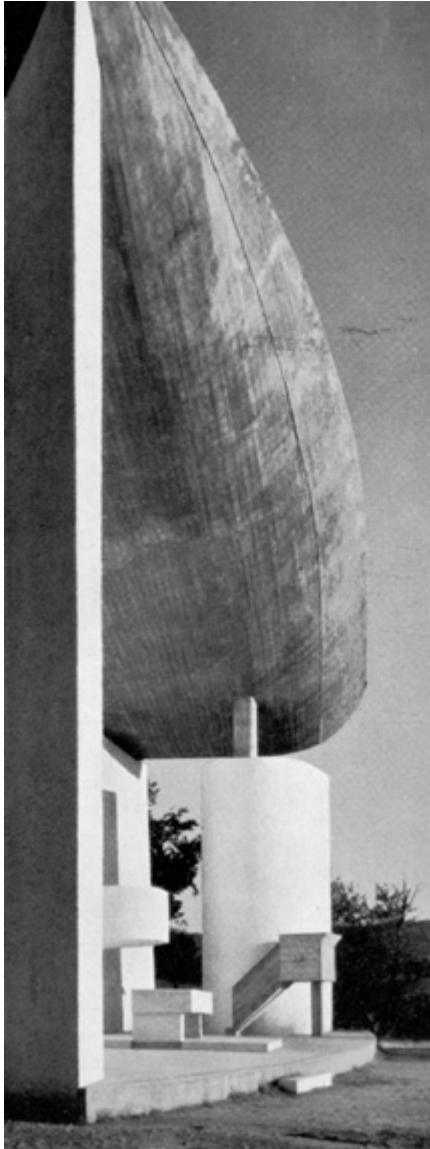
de la emoción pura / Manifestación de la condición humana / Cíclico proceso del devenir histórico / Alianza, ayudas o enfrentamientos, luchas y sacrificios / Consolidación de la fuerza y la lucha en las formas arquitectónicas.



C2 CHAIR

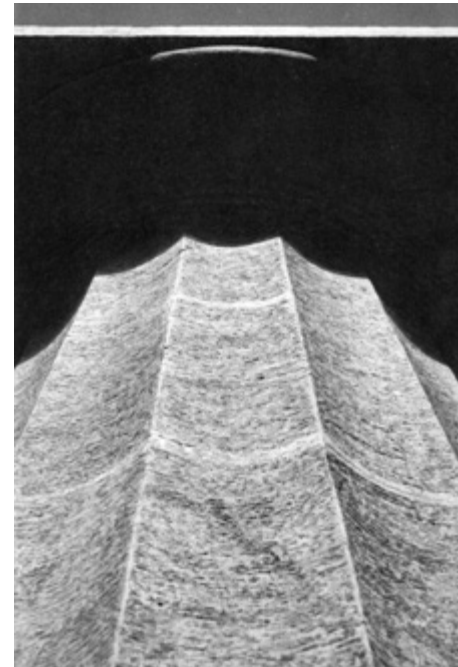
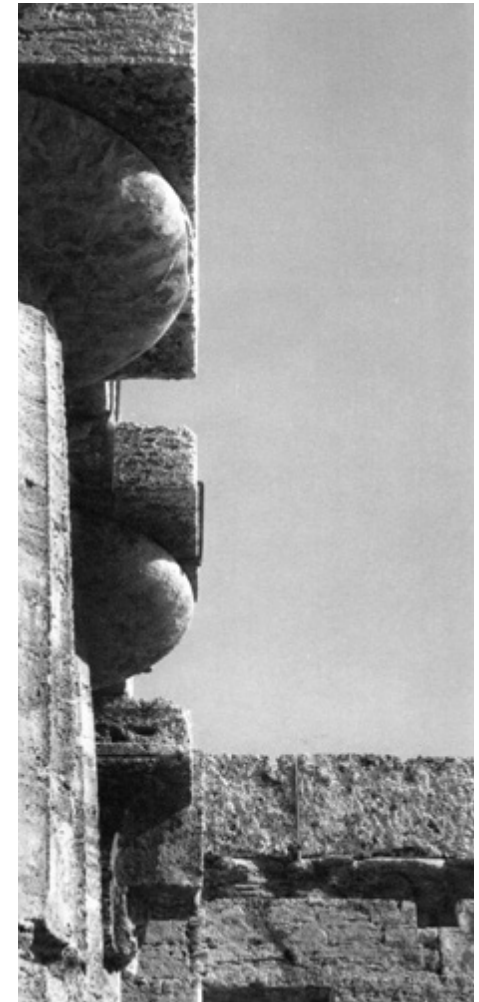
La femme toujours quelque part
 aux carrefours nos vaut
 que l'amour est jeu du destin
 des nombres et du hasard
 à la croisée aussi accidentelle
 qu'inexorable de deux chemins
 particuliers subitement marquée
 d'une étonnante félicité.
 On peut être deux et à deux
 et ne pas conjuguer les choses
 qu'il serait fondamental de
 mettre en présence chacun
 hélas bien aveugle ne voyant
 pas ce qu'il tient d'ineffable
 a bout de bras. Inerte !
 Il 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.



Manifiestación sobre los principios masculinos y femeninos, y la influencia de ellos en su vida. Aparición de la la sexualidad, la mujer, y el sentido erótico tanto en su pintura como en su arquitectura / Comprensión del mundo a través de los sentidos / Reciprocidad entre las for-

mas masculinas y femeninas como búsqueda del equilibrio / Relación amparada por la mano abierta, entre la verticalidad de lo masculino y la horizontalidad de lo femenino.

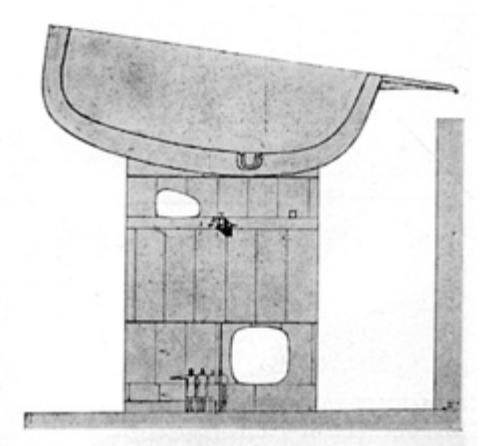
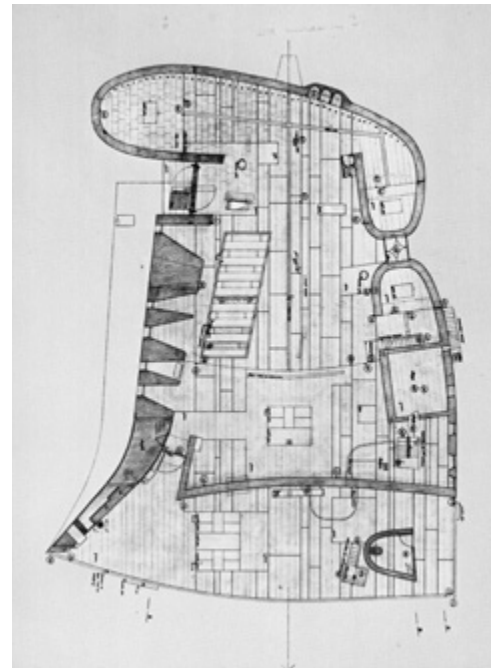


C3 CHAIR

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 contrôle
 de la
 raison
 porté hors
 des
 réalités
 diurnes
 admis
 au cœur
 d'une

illumination.
 Dieu
 incarné
 dans
 l'illusion
 la perception
 de la vérité
 peut-être
 bien.
 Mais il
 faut
 être sur
 terre et
 présent
 pour
 assister
 à ses propres
 noces
 être
 chez soi
 dans le sac de sa peau,
 faire ses affaires à soi
 et dire merci au Créateur

Tensión entre el mundo racional, lineal de formas abstractas, ubicado en la parte superior y el sinuoso mundo habitado por líneas continuas e infinitas que expresan el cuerpo de la mujer / Síntesis de las formas de la naturaleza y la arquitectura, en la que lo cóncavo



y lo convexo convergen en una sola presencia / Comprensión del mundo a través de los sentidos, en el que las formas concavas y convexas de la tierra, son abstraídas en las formas geométricas producidas por la razón / Razón como mediadora de la emoción.

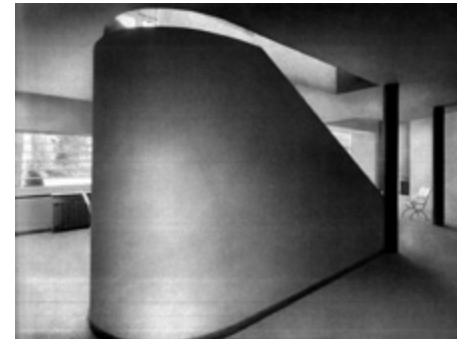
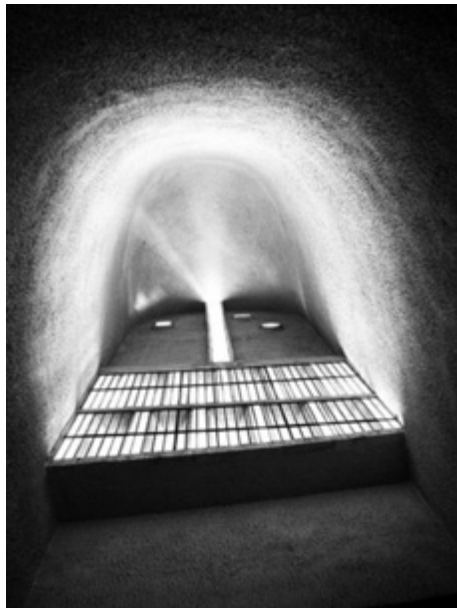
Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* 599



C4 CHAIR

Les homes se racontent
la femme dans leurs poèmes
et leurs 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!





Las formas femeninas representadas en las formas de la materia / Presencia de las formas femeninas abstraídas en las formas de la arquitectura / manifestación de la presencia de la femenino en el diálogo entre la luz y las formas de la materia.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* 601

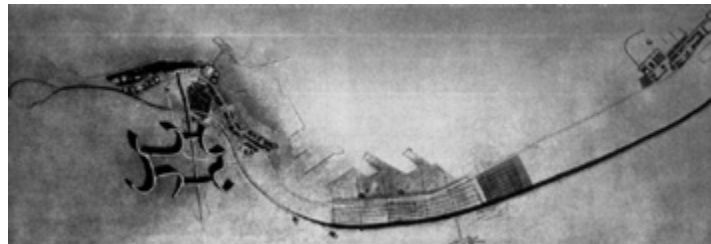
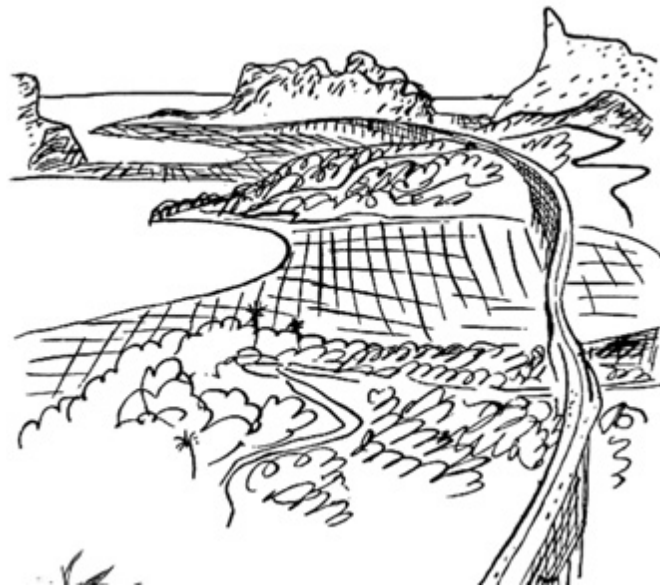
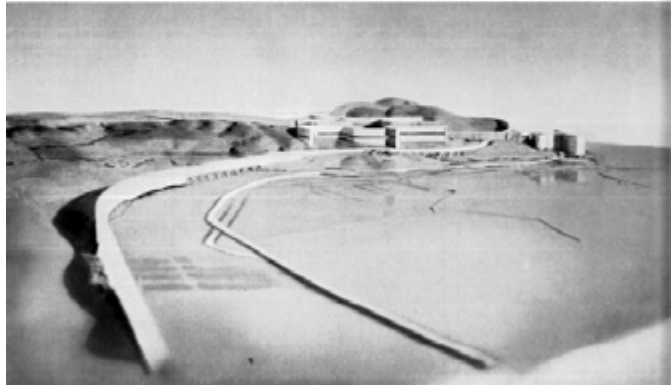


C5 CHAIR

La galère vogue
 Les voix chantent à bord
 Comme tout devient étrange
 et se transpose
 se transporte haut
 et se réfléchit
 Le plan de l'allégresse.



Liberación de los opuestos / Arriba se encuentra en el abajo, lo vertical en la horizontal, lo leve en lo pesado, el afuera en el adentro, lo humano en lo divino, la naturaleza femenina



en lo masculino / Reconocer la emoción de la naturaleza en la obra arquitectónica / Liberación del ser a través del acto sagrado / La pesadez se hace leve, la materia es luz, el

límite es espacio, el espacio exterior es interior, el interior es exterior, al ángulo recto no es lo ortogonal, lo racional es emocional, el pasado se hace futuro como si se tratara de un eterno presente / La creación humana comprendida como una criatura viva.

6.5 D-FUSION: El acto de crear

Los clásicos son ya sea cuando se esconden en con el inconsciente.

Italo Calvino

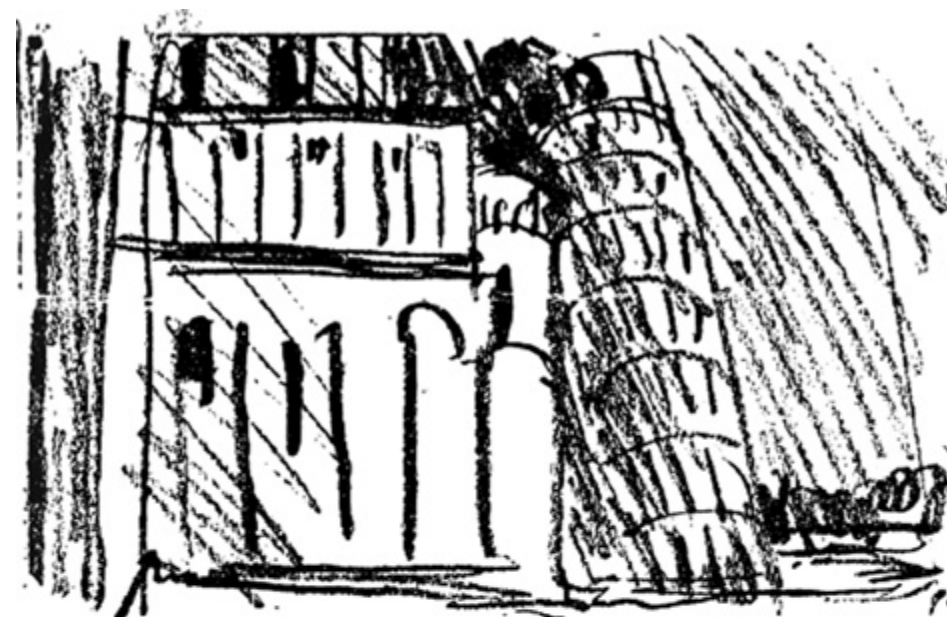
En *Fusión* identifica el acto creativo a partir de la búsqueda de un equilibrio y de generar unidad en la obra. Es la idea de redefinir el papel del arquitecto a partir de volver a mirar la historia y la noción de naturaleza, reflexionar sobre ellas y re-interpretarlas bajo las condiciones que la época requiere. Es la noción moderna que plantea el trabajo con la historia, al igual que con la naturaleza.

Le Corbusier comprende y trabaja a partir del devenir histórico. Tiempos modernos que requieren un *espíritu nuevo* materializado a través de la obra misma. Es el compromiso del arquitecto, o del artista con su propia obra como representación de una época específica. Es la mezcla de esencias; fundir elementos opuestos sin que pierdan su esencia. Abolir la idea del rechazo a lo antiguo y sobreponer la de lo nuevo. Manifestación de la esencia de lo clásico en formas modernas y de la naturaleza en la abstracción geométrica.

Fusión representa la dimensión ética del ser creador para evitar la inercia propia del hombre moderno que enneguecido por el resplandor de la industrialización, no reconoce la luz de lo clásico y el valor del trabajo con la naturaleza. Esto sin que exista un rechazo a las bondades de la industrialización. La una se ha de reconocer en la otra. Ya no se trata de pensar lo Uno o lo Otro, lo Uno y lo Otro, sino que establece una posición que se desplaza al borde mismo de las palabras, se sustituye cualquier conjunción por un signo, un signo de relación: Reconocer el Uno en lo Otro sin que sea *Otro*. Tomar las esencias de lo Uno

para volverlas presencias en lo Otro.

Su vida leída a través de los *Carnets* ha sido un elemento de articulación, que permite la fusión entre sus experiencias previas y los proyectos por venir. Es la idea de realizar proyectos pensados para que permanezcan en el tiempo, es tomar el pasado a favor del presente con la idea de trascender en el futuro. La fusión de la historia y el presente se ha de reconocer en cada proyecto. De esta forma no es coincidencia que la litografía acompañada del concepto de fusión se encuentre en el centro del esquema del poema. Es el punto de *Fusión* entre los elementos de estudio con el arquitecto o el artista como hombres creadores. *Fusión* de la razón con la emoción, de la obra creada como artificio con la naturaleza, de la historia con el presente.



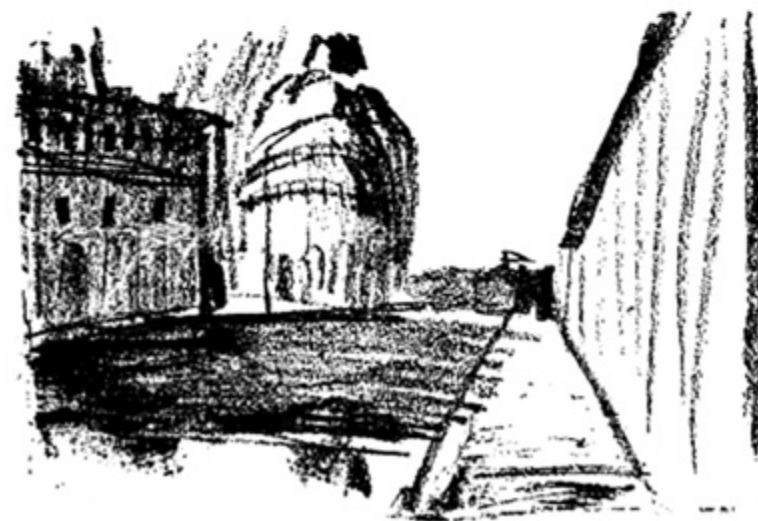
D3 FUSION

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
que de pour
N'accabler 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

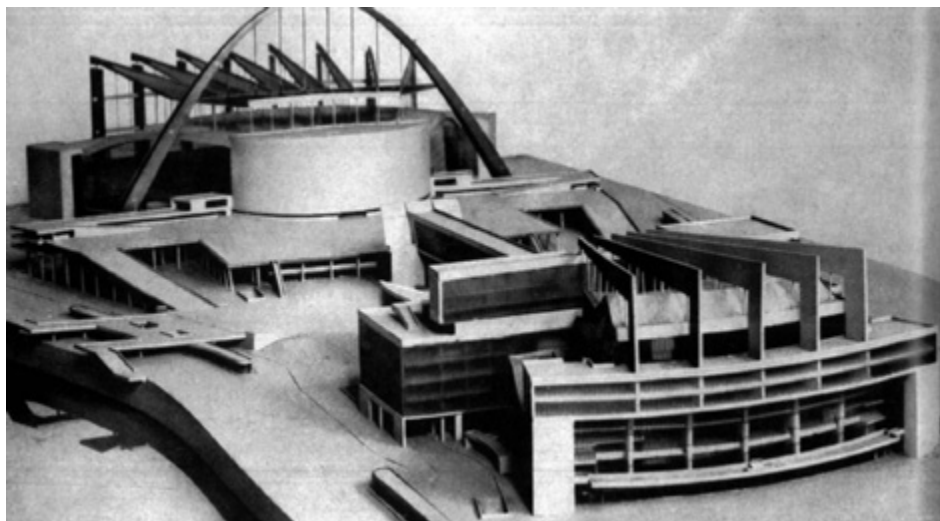
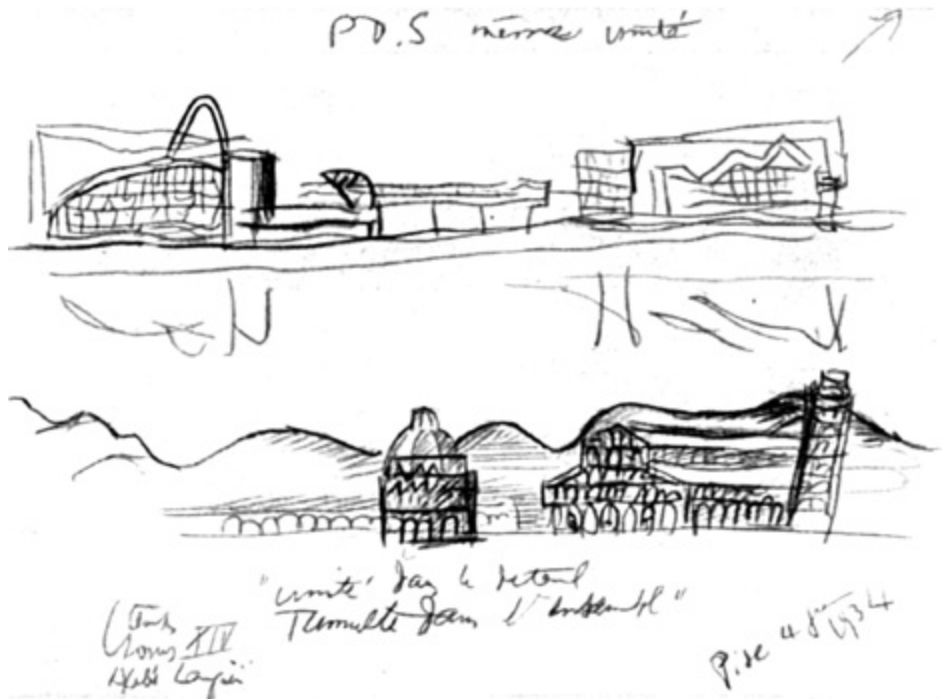
C'est par la porte des
pupilles ouverts que les regards
croisés ont pu conduire à
l'acte foudroyant de communion :
« L'épanouissement les grands
silences ».....

pouvoir remonter à l'heure.
Un temps neuf s'est ouvert
une étape un délai un relais
Alors ne serons-nous pas
demeurés assis à côté de nous vies.

606 La mer est redescendue
au bas de la marée pour



Mezcla de esencias / Fundir elementos opuestos sin que pierdan su esencia / Abolir
la idea del rechazo a lo antiguo y sobreponer la de lo nuevo / Desarrollo de la esencia



clásica en el proyecto moderno / Fusión de experiencias previas y futuras / Permanencia en el tiempo / Fusión de la razón con la emoción, artificio con la naturaleza, historia con

el presente / El acto creativo como resultado de la fusión de esencias opuestas complementarias / Combinación de esencias en busca de la unidad / Comprensión de la Unidad como una creatura viva.

6.6 E-CARACTÈRE: Tras la búsqueda de la esencia

La búsqueda del *carácter* ha sido una constante en la historia de la arquitectura. La relación entre Arquitecto, Obra y Espectador manifiestan cada uno desde su perspectiva la noción del término. El arquitecto o el artista, ha de tener un carácter propio formado por la manifestación ética del compromiso adquirido con el oficio. Le Corbusier define al arquitecto, en el caso de esta fila del iconostasio, como un espíritu luchador, como un soldado que no se rinde jamás. Es el ir y venir, y el comprender los altibajos de una carrera y de una vida de estudio. El carácter se define al comprender que la búsqueda de sus principios e ideologías se centra en el equilibrio entre las necesidades del presente, con visión de futuro; sin embargo, no hay que dejar de lado la presencia de la historia y el pasado como el gran maestro. Su búsqueda se enfoca en la idea que lo que permanece a lo largo de la historia son los principios esenciales y las formas con carácter que el arquitecto establece.

L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants.

L'architecture est au-delà des choses utilitaires.

L'architecture est chose de plastique.

Esprit d'ordre, unité d'intention.

Le sens des rapports ; l'architecture gère des quantités.

Dirijamos nuestras miradas sobre un objeto. El primer sentimiento que experimentamos se deduce, evidentemente de la manera en que el objeto nos afecta. Llamo carácter al efecto que resulta de éste objeto y que causa en nosotros una determinada impresión.

Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones más que aquellas que deben resultar del tema.

L. E. Boullée.

La passion fait des pierres inertes, un drame.³⁶

El eterno retorno de la historia es entendido como la capacidad de reconocer una obra en otra, pero no a partir de la copia sino de su esencia misma. Es aprender del pasado y lograr reinterpretarlo. Saber responder a su tiempo con la conciencia y el compromiso que lo que se hace o se crea no debe ser válido solo temporalmente; lo que busca es la capacidad de trascender, no solo en su propia época, sino pensando en el compromiso con el futuro. Es la búsqueda de la creación de obras que sean válidas por su significado y por su esencia, para que trasciendan y tengan validez a través del paso del tiempo. La noción de monumento emerge tras ésta afirmación, ya que éste condensa un saber que atraviesa el decurso del tiempo.

La lección adquirida al enfrentarse a diferentes lugares y culturas, a través de sus viajes, radica en la comprensión que establece cada habitante del concepto de espacio, de la dimensión de tiempo y de las formas de apropiación que se establezcan en cada sitio.³⁷ Le Corbusier encuentra el fundamento de

³⁶ Ver capítulo de « La leçon de Rome » en: CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, cit.

³⁷ Ver el impacto que tiene sobre él su visita a Arcahon, al forma de vida y su arquitectura, una población de pescadores. Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, 1928, cit.

su ideología en la analítica revisión del pasado, ya sea Atenas o Pompeya, el Danubio o Constantinopla; el ir y venir en la historia le confirma que el principio de orden y armonía en la creación de una obra, no se encuentra en la solución formal al programa sino en la búsqueda de la manifestación de la esencia a través del orden proporcional y numérico. Como dice en su libro *New World of Space* (1948):

I CAME to Athens twenty-three years ago; I spent twenty-one days on the Acropolis working ceaselessly and nourishing myself with the admirable spectacle. What was I able to do during those twenty-one days, I ask myself.

What I know is that I acquired there the idea of irreducible truth. I left, crushed by the superhuman aspect of the things on the Acropolis, crushed by a truth which is neither smiling nor light, but which is strong, which is one, which is implacable. I was not yet a man and, in the face of the life that was opening, it remained for me to develop character. I have tried to act and to create harmonious and human work.

I have done it with the image of this Acropolis in the depth of my spirit.

My effort was honest, loyal, persistent, sincere.

The truth that I felt here is what made me a protagonist, someone who proposes something, something that will replace another, and take the place of the long established.

For that reason I am called a revolutionary. When I returned to western

Europe and wished to follow the teaching of the schools, I saw that they were lying in the name of the Acropolis. I realized that the Academy deceived by flattering laziness; I had learned to reflect, to look and to go to the bottom of a question. The Acropolis made me a rebel. I have kept this certitude: "Remember the clear, clean, intense, economical, violent Parthenon -that cry hurled into a landscape made of grace and terror. That monument to strength and purity."³⁸

La obra para él es una máquina para producir emociones. Pero al señalar que es una máquina, se requiere la activa participación de quien desencadena el proceso, es decir el espectador. Desencadenar el proceso implica tener conciencia de las consecuencias que esto conlleva. Activar la máquina depende de la consiente disposición a ser afectado. La obra moderna excluye violentamente a quien se enfrenta de forma pasiva, ya sea emocional y/o racionalmente. La emoción ya no se desplaza al encuentro con la naturaleza, la emoción se construye a partir del trabajo con ella. En la Introducción de la segunda edición de *Vers une architecture* de 1928, escribe sobre el la relación entre el sentido de máquina y el sentido de emoción en la arquitectura y aclara:

Ayant autrefois réclamé (et obtenu) l'acquiescent des gens de bon entendement, -c'était le point révolutionnaire du présent livre- ayant réclamé la « machine à habiter », nous avons, depuis, révolté cette opinion toute fraîche lorsque nous avons prétendu que cette machine pouvait être un *palais*. Et par palais nous voulions signifier que chaque organe de la maison, par la qualité de sa disposition dans l'ensemble, pouvait entrer en tels rapports émouvants dévoilant la grandeur et la noblesse d'une *intention*. Et cette intention, c'était, pour nous, *l'architecture*. A ceux qui, absorbés maintenant dans le problème de la « machine à habiter », déclaraient : « l'architecture, c'est servir », nous avons répondu : « l'architecture c'est émouvoir ». Et nous avons été taxés de « poète », avec dédain.³⁹

La atenta mirada activa el proceso “maquínico” que constituye el Carácter. Por ejemplo, Ronchamp es un potente dispositivo que se activa a partir de la mirada, desde el recorrido de acceso, al cruzar el umbral, evitar la inmediatez de la relación acceso-salida, y proseguir hasta el encuentro con el altar exterior. El recorrer, o mejor, el desplazamiento a través de la *promenade architecturale* desencadena el efecto de la máquina de emocionar. Desplazamiento a través del recorrido de lo humano a lo divino. La grandeza, el carácter espacial, se hace presente mediante los cambios de escala, el tratamiento de la luz y a través del manejo de la proporción dispuesto a lo largo del recorrido.

No se entra dos veces al mismo edificio, el cual no se es el mismo, ni el entorno es el mismo, ni el edificio es el mismo. Resuena Heráclito y su “Todo fluye” para reafirmar el carácter del trabajo de Le Corbusier con la naturaleza, entendida ésta como la gran máquina. Inagotable Máquina para producir inesperadas emociones. El espectador o habitante manifiesta carácter al comprender y hacer uso del sentido y esencia presente en cada proyecto. Comprender la proporción de la casa como palacio y no una casa que quiere ser un palacio. Comprender que habitar la esencia del palacio no radica en la formalización preconcebida del palacio.

Pero el carácter del hombre creador, en este caso el arquitecto, no sólo parte de los procesos racionales con relación a la historia; la emoción es parte integral de su revisión. Esta ha de ser entendida e interpretada, para luego ser traducida en emociones universales. Razón y emoción se manifiestan a través de la consolidación del carácter en la obra.

La fila de *Caractère* en el iconostasio, está compuesta por 3 recuadros: el primero, se centra en el concepto de la lucha continua, representada en la

idea heroica de la batalla; el segundo, podría definirse como la ética o la rectitud representado en una figura femenina; y el tercero, la obra; representada como un equilibrio entre razón y emoción, o lo figurativo y lo abstracto.

³⁹ Ver la « Introduction a la Seconde Édition » de la segunda edición de su libro *Vers une Architecture* (1928), pp. IV-V. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, Seconde Édition, 1928, pp. IV-V.



E2 CARACTÈRE

Un poisson – des traversées
(et des traverses)

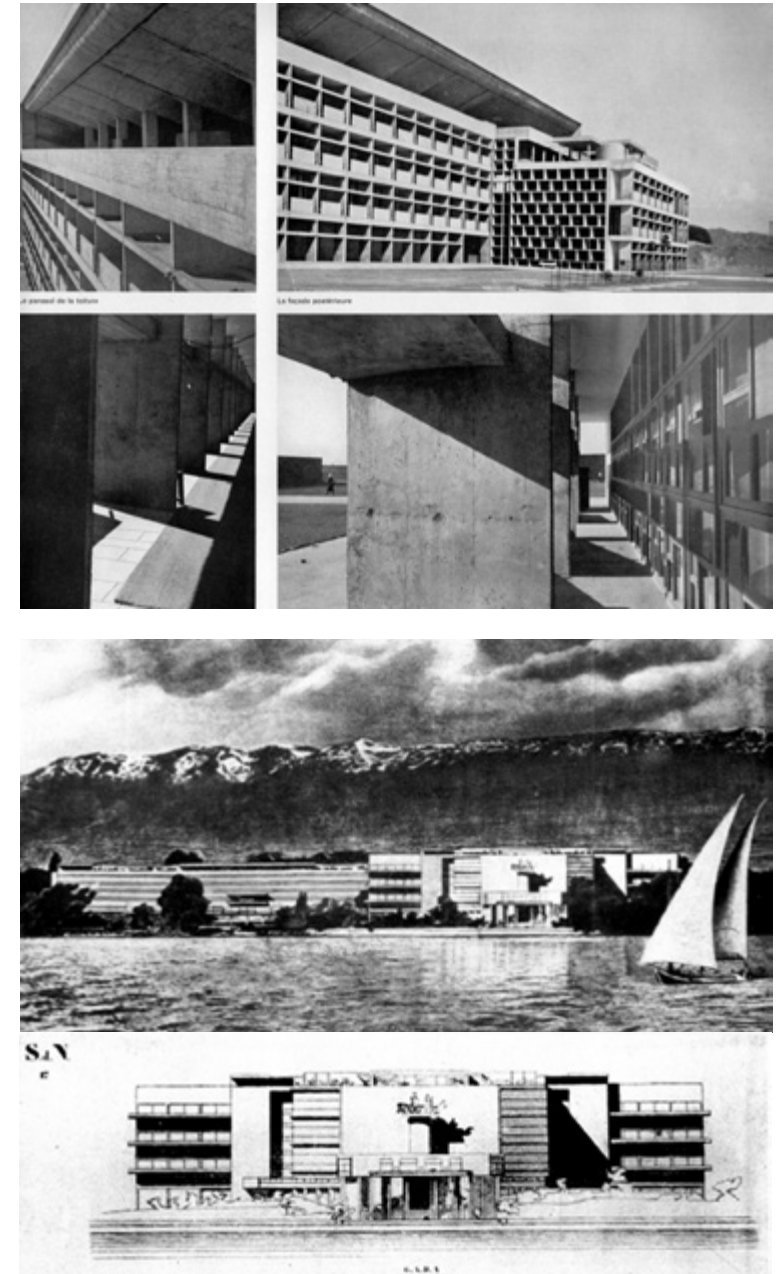
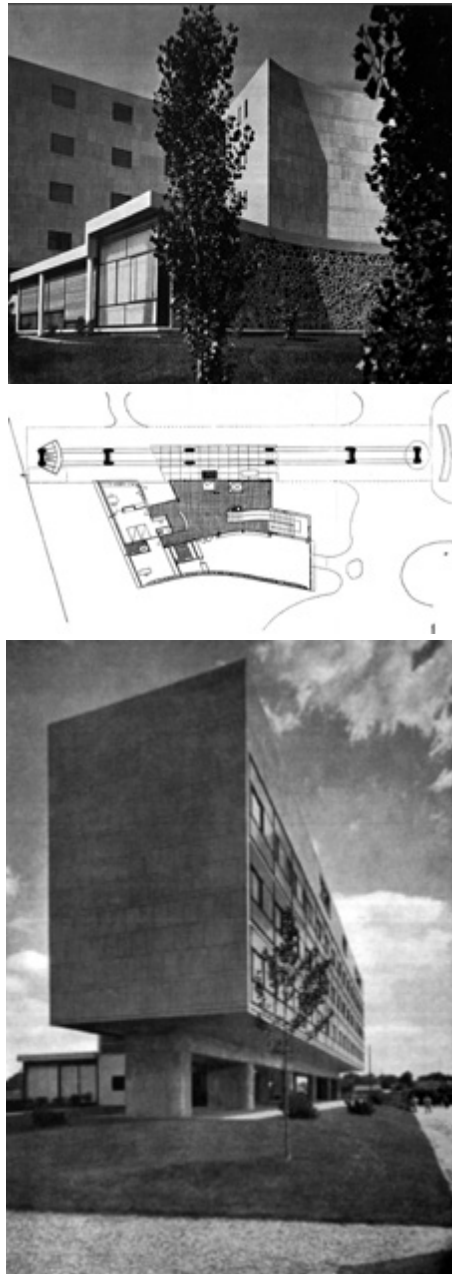
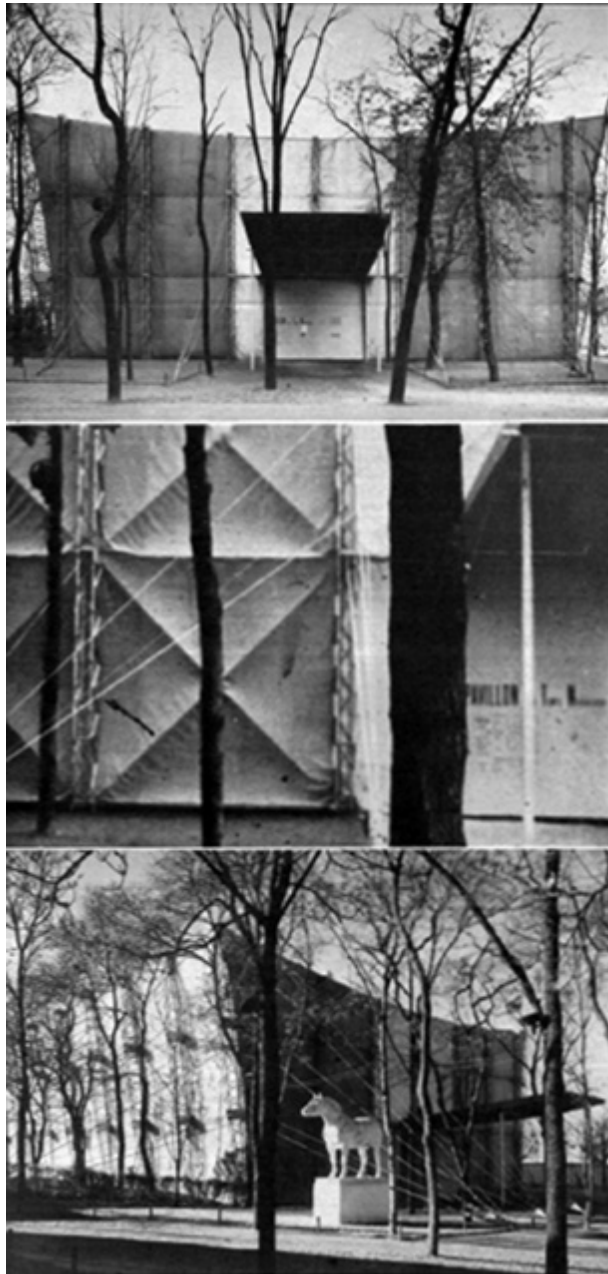
Un cheval – des équipées
(et des batailles)

Les amazones prêtes
Partir aller rentrer et
partir encore et
se battre lutter toujours
soldat.

Les amazones son jeunes
ne vieillissent pas.



Manifestación de una lucha continua / Manifestación de la condición humana en contraste con lo divino y su análoga relación con la arquitectura / Emoción como parte esencial del carácter de la obra / Entendimiento y reinterpretación de lo emocional para su traducción



en emociones universales / Reinterpretación de la historia para generar nuevas formas arquitectónicas / Lucha entre los modelos del pasado y la construcción de las formas del presente.

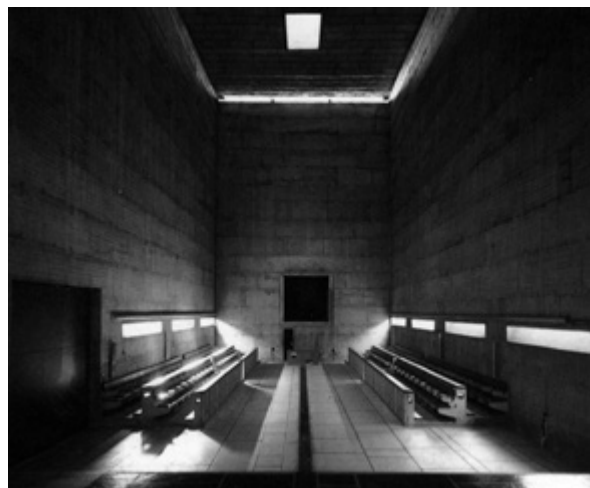
Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*



E3 CARACTÈRE

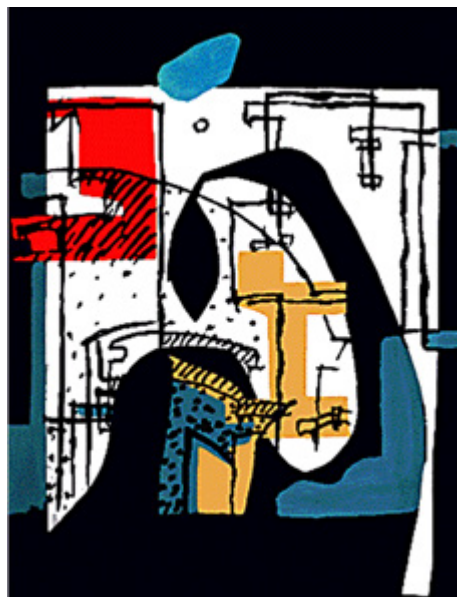
Angle droit du caractère
 de l'esprit du cœur.
 Je me suis miré dans ce caractère
 et m'y suis trouvé
 trouvé chez moi
 trouvé
 Regard horizontal devant,
 des flèches
 C'est elle qui a raison règne
 Elle détient la hauteur
 ne le sait pas
 Qui là faite ainsi d'où
 vient-elle ?
 Elle est la droiture enfant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

El sentido de lo humano se desplaza a lo divino, al ángulo recto del carácter presente
 en las formas arquitectónicas / La arquitectura como una máquina para producir emo-



ciones, que requiere la activa participación del espectador / Importancia asignada a la forma como complemento a la idea / Conciencia moderna del sentido del espacio / Ar-

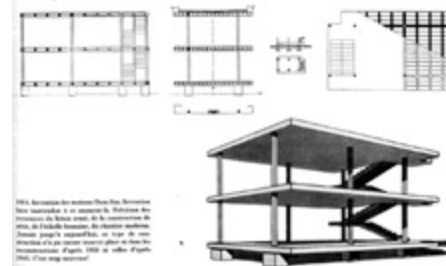
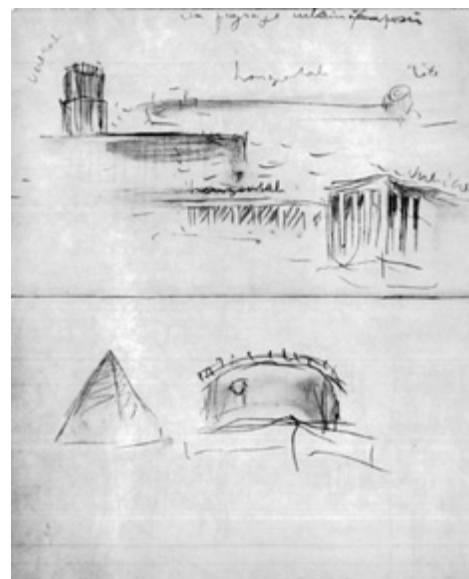
quitectura como potente dispositivo que se activa con el recorrido y la mirada. / Naturaleza como gran máquina para producir emociones / Recorrido de lo humano a lo divino.

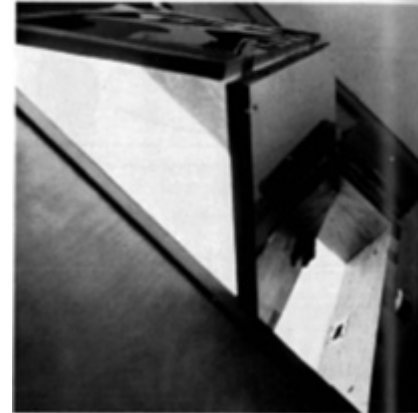


E4 CARACTÈRE

Je suis un constructeur
de maisons et de palais
je vis au milieu des hommes
en plain dans leur écheveau
embrouillé
Faire une architecture c'est
faire une créature. Etre
rempli se remplir s'être
rempli éclater exulter
froid de glace au sein des
complexités devenir un jeune
chien content.
Devenir l'ordre.
Les cathédrales modernes
se construiront sur cet
alignement des poissons
des chevaux des amazones
La constance l'attente le désir
patience l'attente le désir
et la vigilance.

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





/ Experiencia moderna del espectador / Experiencia moderna en el acto creativo / Instante capturado / Reinterpretación de las formas bidimensionales de la pintura en la obra arquitectónica y viceversa / Reconocimiento del carácter del autor en su obra /

Acto de abstracción, reinterpretación y sistematización de las ideas provenientes de la experiencia. **617**

6.7 F-OFFRE: Disposición a transmitir lo recibido

El mediterráneo, Sur América, Nueva York, la India, entre otros, han sido aquellos lugares en los que encuentra la razón de ser de su obra: la Arquitectura como experiencia. El compromiso del arquitecto o el artista está en el acto de recibir y transmitir esa experiencia a través de su obra. Es recibir la lección de la historia para transmitirla como conocimiento. Cada proyecto establece el puente entre el pasado y el presente, como reconocimiento de experiencias previas que posibilitan otras nuevas.

¿Qué es lo que encuentra en obras como el Partenón?

La capacidad de esta obra para producir emoción. Es una forma que perdura en el tiempo, que se mantiene válida a través del paso de la historia. Le Corbuiser escribe más de una vez en sus textos, sobre el tema de la emoción percibida frente a la Acrópolis durante su *voyage d'orient* (1911); un ejemplo de ello se encuentra en *Vers une Architecture* (1923) en el que dice, frente a los Propileos:

L'émotion naît de l'unité d'intention De la fermeté impassible qui a taillé le marbre avec la volonté d'aller au plus pur, au décanté, au plus économique. On a sacrifié, nettoyé, jusqu'au moment où il ne fallait plus rien enlever, ne laisser que ces choses, concises et violentes, sonnantes claires et tragiques comme des trompes

Salvo en el caso de la indiferente moneda que la caridad cristiana deja caer en la palma del pobre, todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo.

Jorge Luis Borges

d'airain.⁴⁰

Y al enfrentarse a los Propileos complementa el concepto de nacimiento de la emoción al decir que:

L'émotion naît de quoi ? D'un certain rapport entre des éléments catégoriques : cylindres, sol poli, murs polis. D'une concordance avec les choses du site. D'un système plastique qui étend ses effets sur chaque partie de la composition. D'une unité d'idée allant de l'unité de matières jusqu'à l'unité de la modénature.⁴¹

Aprender de la experiencia de sus maestros le permite comprender la diferencia entre ser culto y ser educado en la acepción nietzscheana. Rechaza la idea de la educación formal proferida en las academias contra las cuales establece un argumentado sentido crítico⁴² y prefiere el proceso para cultivarse

40 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, op. cit., p. 168.

41 Ibid., p. 167.

42 El rechazo a las academias será una constante en su ideología, y para ello propone el trabajo del Taller. En su libro *Aircraft* escribe: "Movimiento en falso del siglo XIX. Se erigieron escuelas por doquier, para todo. Y la destreza artesanal se convirtió en motivo de burla. La enseñanza solo es posible en el seno de un oficio. En las escuelas se puede enseñar aritmética o a escribir. Pero los inventos sólo surgen en los talleres... Las Escuelas del siglo XIX acabaron con la arquitect-

como arquitecto, a partir del aprendizaje de las experiencias, ya sean escritas, construidas, plasmadas en lienzos o esculturas, en partituras o aquellas manifestaciones que encuentra a lo largo de sus viajes: manifestaciones de la historia de la arquitectura y el arte, de las culturas y la geografía. Otra parte de su formación está definida por las experiencias vividas con aquellos maestros con los que cruza su camino en distintos periodos de su vida como Ozenfant, L'Eplattenier, Perret o Behrens entre otros.⁴³ En su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), inicia el texto y su historia con la siguiente narración:

L-C de treize à dix-sept ans, le burin de graveur de boîte de montre dans la main, et encore le marteau et le ciselet de l'orfèvre ...

A dix-sept ans et demi, il entreprend la construction de sa première maison (une villa et son équipement intérieur).

Son maître : L'Eplattenier. Etude de la nature. Le maître est un pédagogue libéré et libérateur ; il n'est pas professionnel de l'enseignement.

A dix-neuf ans L-C avec ses honoraires dans la poche part en Italie, « pour voir » ... 1907 Budapest, Vienne.

A Paris, en février 1908. Il gagne sa vie chez Auguste Perret (alors violemment contesté par ses confrères, car il était l'entrepreneur de ses propres travaux = crime de lèse architecture !). 1910, retraite dans la montagne pour étudier, dans les livres, le calcul du béton armé. 1910, Munich, puis Berlin. 1911, départ pour l'Orient –voyage de sept mois, sac au dos : Prague, Danube, Serbie, Roumaine, Bulgarie, Turquie (Constantinople), Asie Mineure. Vingt et un jours Mont-Athos (peinture byzantine) ; Athènes, Acropole six semaines. Les colonnes de la façade nord et l'architrave du Parthénon sont encore couchées au sol. Des doigts on touche, on caresse, on apprécie la modénature de l'œuvre. Stupéfaction : la réalité n'a rien de commun avec les livres d'enseignement. Ici chaque chose est un cri d'invention, une danse sous le soleil ... Grande, définitive admonition : il ne faut croire qu'après avoir vu et mesuré ... et touché du doigt !

Telle fut l'école d'architecture de L-C. Elle avait fournir l'enseignement ; elle avait ouvert portes et fenêtres devant soi, ou sur le futur.

La vie qui passa à travers cinquante-deux années de luttas, de défaites,

tura. Es necesario cerrar las Escuelas. (Entendamos algo de una vez por todas: hay que cerrar las Escuelas en las que la Academia dicta los métodos de creación) LE CORBUSIER, *Aircraft*, Abada Editores, Madrid 2003, p. 20. Así mismo es necesario revisar el *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura* en el que rechaza la idea de pontificar y los invita a que se "agrupen en una comunidad consagrada a toda la arquitectura..." LE CORBUSIER, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 56. Sobre el tema ver también: LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1933.

43 Sobre el tema ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 1997, cit.

de menaces, n'ébranla pas l'ingénuité qu'il fallait avoir pour aller au-devant de l'inconnu, ne barra pas la route qui conduit parfois à la jeunesse de l'âge, ... à rester jeune, à *devenir* jeune.⁴⁴

Un ejemplo de la lección de una experiencia en la que identifica uno de sus grandes maestros, se encuentra en la descripción que hace sobre el impacto que causa sobre él, enfrentarse con una obra como el Partenón (1911).

Ver la Acrópolis es un sueño que se acaricia sin imaginar siquiera realizarlo. No sé muy bien por qué esta colina encubre la esencia del pensamiento artístico. Sé medir la perfección de sus templos y reconocer que en ninguna otra parte son tan extraordinarios; y he aceptado desde hace mucho tiempo que aquí este como el depósito del calibre sagrado, base de toda medida de arte. ¿Por qué esta arquitectura y no otra? Quiero creer que la lógica debe explicar que todo está aquí resuelto según la más insuperable fórmula; pero el gusto, mejor dicho el corazón, que conduce a los pueblos y dicta su credo, ¿por qué, a pesar de un deseo a menudo de sustraerse a él, se lleva de nuevo, porque lo llevamos de nuevo a la Acrópolis, al pie de los templos? En mi es un problema inexplicable.

“¿Pero por qué, después de tantas otras debo designarlo como el Maestro incontestable el Partenón, incluso lleno de cólera, ante su supremacía?”⁴⁵

Recibir es un proceso al cual se ha de estar preparado, o mejor iniciado. Seleccionar aquellas obras referentes o maestros requiere de una aguda mirada. El compromiso frente a lo recibido sólo encuentra salida mediante la traducción del conocimiento adquirido en la producción de obras que no hacen *tabula rasa* con los hechos, en busca de la novedad, sino que parte del trabajo con lo que la historia o el universo le brinda. *Offre* es plantear una posición comprometida frente a su época. ¿De qué forma lo hace? A través de su pintura y escultura, sus escritos y sus planteamientos ideológicos sobre la ciudad y su arquitectura.

Offre es respetar las leyes y ciclos de la naturaleza por medio de una arquitectura u obra de arte que la pone en evidencia, sin recurrir a falsificaciones o imitaciones. Es crear a partir de la formulación de leyes que generan el orden. Es ofrecer la comprensión del mundo a partir de la emoción universal y transmitirla, por medio de la reinterpretación de las esencias encontradas en el conocimiento previo. Es instrumentar a quien se dedica a la arquitectura o al arte para lograr la emoción a través de la obra, sin recurrir a la subjetivación de la mirada frente a la naturaleza

44 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 21.

45 LE CORBUSIER, *El Viaje de Oriente*, 1984, op. cit., pp.174-175.

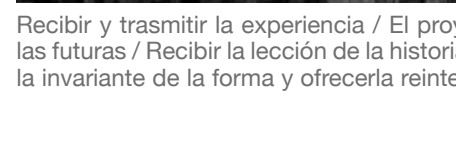
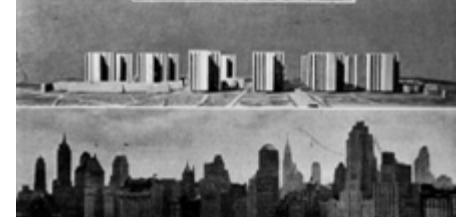
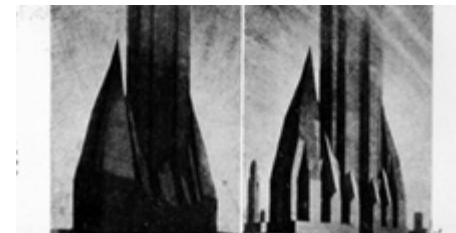
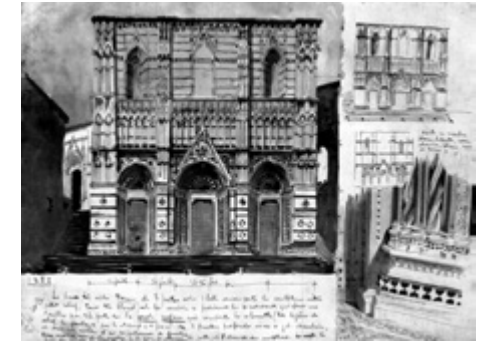
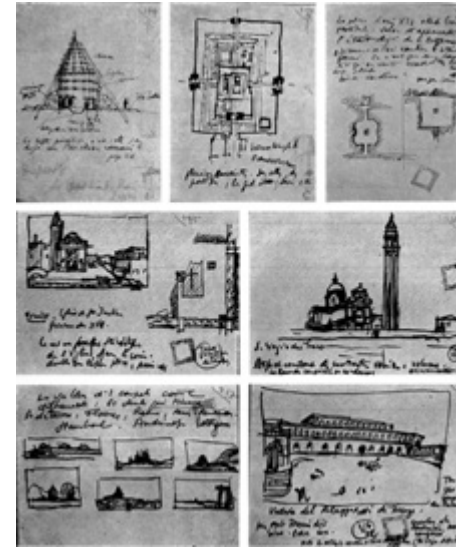
Le Corbusier encuentra el sentido de *Offre* en una mano abierta. En Ella todo está disponible; es la mano que ofrece y recibe. Ella es entendida como prolongación de la mente y así mismo del corazón, ya sea como expresión del sentimiento o para la comprensión del mundo externo.

La mano actúa como intermediario entre el creador y lo creado. Es el instrumento de la vida del pintor, del escultor, del escritor, del arquitecto: es su herramienta de trabajo.

Para este concepto de *Offre* utiliza una sola casilla, un solo signo, una sola imagen iconográfica que lo sintetiza todo. Cómo dice en el texto para esta casilla del Poema:

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.⁴⁶

46 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 141-144.

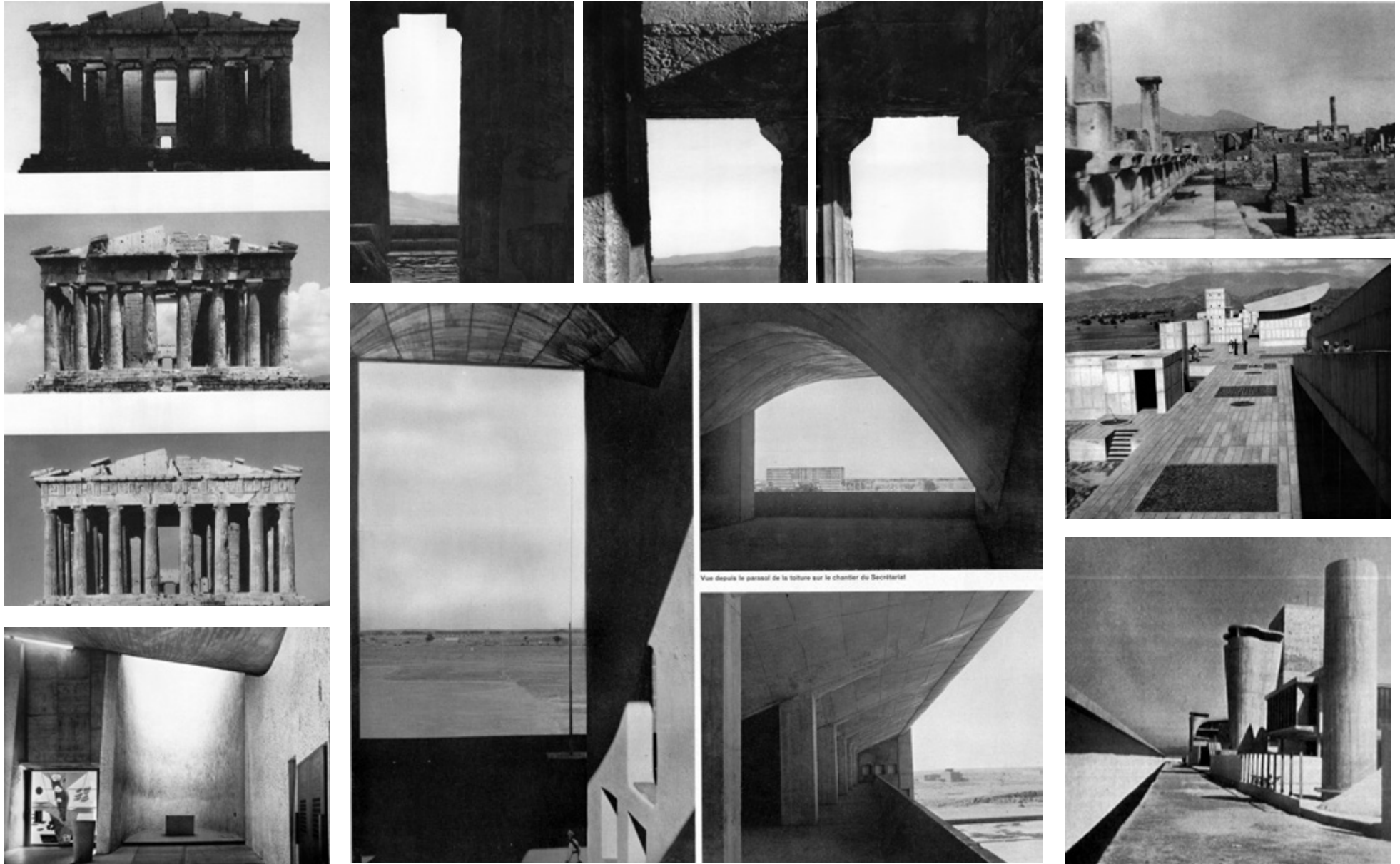


Recibir y transmitir la experiencia / El proyecto expresa experiencias previas y psobilita las futuras / Recibir la lección de la historia para transmitirla como conocimiento / Recibir la invariante de la forma y ofrecerla reinterpretada / Figura y fondo se invierten, o mejor,

F3 OFFRE

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.



disuelven su sentido / Equilibrio constante, lo que ofrece también recibe / La materia recibe la luz, la luz recibe la materia / Interior que recibe el exterior, exterior que recibe el interior / Ciclo constante que manifiesta una unidad: la idea de espacio como constante universal.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* y la fotografía de Pompeya es tomada por Le Corbusier.

6.8 G-OUTIL: El acto de registrar y hacer presente el signo

Después de un proceso de estudio llega el momento de registrar una experiencia previa: el registro del conocimiento a través de la creación de una obra. La obra es comprendida como el acto de signar. Es la construcción de un código que posibilita la transmisión de una experiencia. Es la superación de la transmisión oral para dar paso al signo, entendido éste como el medio de la razón para expresar la construcción y transformación de la mirada frente al mundo a través de la obra de arte. La obra es el instrumento que permite objetivar y hacer transmisible la subjetivación del mundo capturado por los sentidos.

En el texto de *Outil* escribe:

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

...Supón, querido Fedro, que todavía alentemos de cuerpo provistos, de cuerpos rodeados. Toma, te diría, un estilo o una piedra aguda, y traza en una pared cualquier rasgo sin pensar en él. Traza en un solo movimiento. ¿Lo haces?

Lo hago, aunque inmaterial, valido de mis recuerdos.

¿Qué hiciste?

Una línea de humo antojáseme haber trazado. La cual avanza, se quiebra, vuelve y se anuda o se riza, y consigo misma se alborota, y me rinde la imagen de un capricho sin objeto, sin principio ni fin, ni más sentido que la libertad de mi ademán en el radio de mi brazo.

Paul Valery, Eupalinos o el Arquitecto

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.⁴⁷

Pero ¿qué puede considerarse como el instrumento? ¿A qué se refiere con el lápiz o el carbón? La respuesta más ingenua sería pensar en un trozo de carbón o aquella herramienta con la que dibuja. Pero el instrumento real es la obra que el arquitecto, pintor, escultor y escritor, produce. En ella se plasma su posición frente al mundo. La obra es el instrumento que le permite establecer el denominado ángulo recto, como presentación de la relación entre contrarios complementarios, el reconocimiento de los ciclos y leyes de la naturaleza, y la comprensión del pasado como el gran maestro.

¿A que aspira con esto? Desplazar la emoción que produce la contemplación de la naturaleza, entendida esta, como la proyección del sentimiento,

47 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., p. 150.

hacia la emoción que procura la obra en el ser humano. En otras palabras, es sustituir el encontrar la belleza en lo orgánico a través de los sentidos, lo que en términos kantianos se denomina la cosa-en-mí, por la emoción producida por la obra constituida, a partir de la disposición de elementos regidos por leyes de carácter universal.

Le Corbusier signa con su obra. Es la nueva condición racional que propone para trabajar en armonía y convivencia con el mundo natural y con su tiempo. Es el pacto de un pensador, de un artista con su medio de inspiración. Es la herramienta con la cual se manifiesta, se expresa y define su elección. Como dice en 1925, en el inicio del capítulo « *Le respect des œuvres d'art* », en su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui*:

(...) L'art est inséparable de l'être, véritable puissance indissoluble d'élévation pète à donner un bonheur pur. Intiment lié aux mouvements de notre cœur, il marque les étapes du difficile cheminement à travers les broussailles de l'âge et des âges, vers un état de conscience. Il jalonne cet espace qui sépare le moment où la nature immense et dominatrice écrase, de celui où dans la sérénité acquise, l'on conçoit cette nature et où l'on travaille en harmonie avec sa loi ; passage de l'âge de création ; - histoire de civilisation, comme aussi histoire de l'individu. Miroir éloquent des arts où se réfléchissent les indices de puissance des époques ainsi que les coefficients expressifs d'une âme en émoi.⁴⁸

Toda obra ha de tener un propósito, una razón de ser, una utilidad. La arquitectura es el resultado de la construcción de un sistema propio del espíritu y la obra de arte el “espejo sincero de una pasión individual”: son dos formas de confesión y manifestación del ser. En ellas se sintetiza el espíritu, el pensamiento, la historia, el sentimiento y la búsqueda más profunda del individuo creador, como expresión de sí mismo y de su época.

Les styles ne sont au style d'une époque que la modalité accidentelle, superficielle, surajoutée pour faciliter la composition de l'œuvre, accolée pour masquer les défaillances, multipliée pour créer le faste. Le faste n'est pas très seyant loin des rois, le citoyen échappe au faste et l'homme qui pense, pense mieux dans un cadre qui s'aère.

Mais si l'art décoratif n'a pas de raisons d'exister, il existe par contre l'outillage, il y a l'architecture, il y a l'œuvre d'art.

L'outillage, ce qui sert : - servant, serviteur ; mécanique de la vie domestique. Une condition : servir bien.

L'architecture est un système de l'esprit qui fixe dans un mode matériel le

sentiment résultant d'une époque.

L'œuvre d'art, ce « double vivant » d'un être existant ou disparu, ou inconnu ; ce miroir sincère d'une passion individuelle ; cette heure d'entretien profond ; cette confession d'un semblable ces paroles éloquentes et sans détour dites dans l'absolu du tête-à-tête ; peut-être ce *Sermon sur la Montagne*.⁴⁹

Con base en estas afirmaciones y contrario a la línea de humo sugerida por Fedro en el epígrafe sugerido, la mano de la imagen que representa el capítulo de *Outil* en el Poema, traza una línea horizontal sobre una vertical de color verde. ¿Qué significado hay en éste signo? La elección de la forma, establece el lugar en donde la mano ha de caer, alejando la confusa tendencia a salir del sitio que ocupa y para construir la forma sin la indeterminación del azar. Es ubicar un punto en el espacio y como tal, es infinito. Un punto es el universo, especie de *Aleph* borgiano,⁵⁰ como expresión del encuentro de dos líneas, como lo es el punto superior de una pirámide.

Le Corbusier responde ante el texto de Paul Valery, de *Eupalinos ou L'Architecture*, como ya se vió en el análisis presentado en el capítulo 3 de esta tesis, que si a él le hubiesen dicho que trazase, en esas mismas circunstancias, algo sobre una pared, él habría dibujado una cruz de cuatro ángulos rectos. Para él, esta cruz conlleva en sí misma el sentido de lo divino: es la forma de toma de posesión del espacio, de su universo, ya que los cuatro ángulos rectos que se conforman, definen dos ejes de ordenación. Constituyen el apoyo de las coordenadas para apropiarse del espacio, medirlo, construirlo y presentarlo a través de la obra. Él sintetiza esta idea en un signo que lo contiene todo: el signo del ángulo recto.⁵¹

En la imagen iconográfica, el trazo del signo es verde. En la asignación de colores de la tabla de contenidos del Poema, éste corresponde a *Milieu*, el medio, la naturaleza, el acto de reconocer los elementos. La mano actúa, opera con la naturaleza. La define con precisión. *De-finire* es poner límites. La naturaleza es un instrumento, una máquina con la cual se trabaja con carácter y composición.

El trazo de la cruz está circunscrito dentro de otro que le envuelve. No es un trazo cerrado, es abierto, es finito. Hay comienzo y fin, sin que un sentido o

49 Ibidem.

50 Sobre el tema ver: BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Ediciones Emecé, Buenos Aires 1957.

51 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, « L'Esprit Nouveau en Architecture », dans *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., pp. 17-40; y, el análisis de la construcción del concepto del ángulo recto para Le Corbusier, en el capítulo 3 de esta tesis.

dirección lo determine. Un trazo blanco –representación de *Caractère*– se funde en un trazo marrón –representación de *Chair*–. Esencia y presencia se fusionan. Idea y composición enmarcan la naturaleza.

La arquitectura es un signo, o mejor es un acto: el de signar. Es hacer visibles los contenidos de una idea y una cultura. Es hacer transmisible el saber aprendido. Es operar con la naturaleza, para manifestar su presencia a través de la obra. Es trabajar con la historia, como referencia de contenidos y experiencia. Por medio de la obra, el espíritu se manifiesta y en este caso, el signo lo sintetiza todo. Como dice en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925):

Avant la naissance même du raisonnement, le sentiment surgit qui porte à l'acte ; la raison donne ensuite ses aises à l'esprit par diverses confirmations qui semblent indiscutables.

Un être actif porte un esprit de vérité qui est son jugement. C'est un impératif qui est, en même temps que la force, la lucidité. Cet esprit de vérité, c'est la force d'un homme.

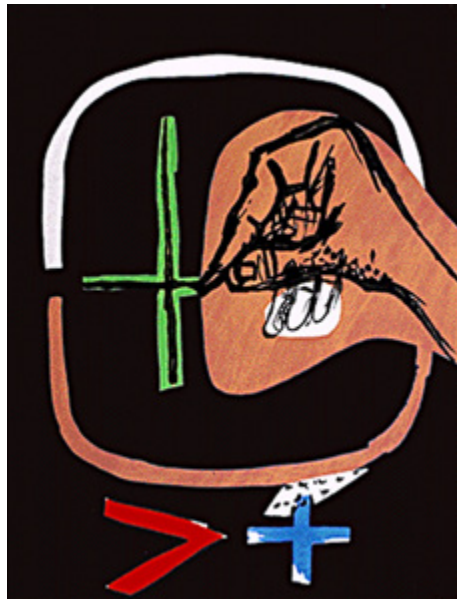
Dans ce qui concerne notre œuvre, le travail humain, le monde humain, rien n'existe ou n'a le droit d'exister qui ne soit explicable. Nous mettons au travail ; tout doit être clair, car nous ne sommes pas des fous. Nous travaillons ayant un but... si bête puisse-t-il être.

Or je m'aperçois qu'une foule d'objets qui portaient autrefois l'esprit de vérité sont vidés et ne sont plus que des carcasses : je jette.

Je jeterai tout du passé, sauf ce qui sert encore. Des choses servent toujours : l'art.⁵²

Según esta afirmación planteada en los años veinte y unida a las palabras que componen este último apartado del Poema, se podría afirmar entonces que: todo esto se ve reflejado en decisiones proyectuales como parte esencial de su arquitectura. Decisiones que en sí, son instrumentos para reflexionar posteriormente, en aquellas obras por venir. Cada experiencia es instrumento para otra. Cada proyecto es instrumento para otros. El signo –el ángulo recto–, lo sintetiza como contenido, un contenido que trasciende la forma, y se introduce en un mundo que equilibra la técnica y la poética, la emoción y la razón, el número y la proporción, la naturaleza y la historia. El signo representa la Unidad: una combinación indisoluble, el punto de encuentro entre contrarios complementarios.

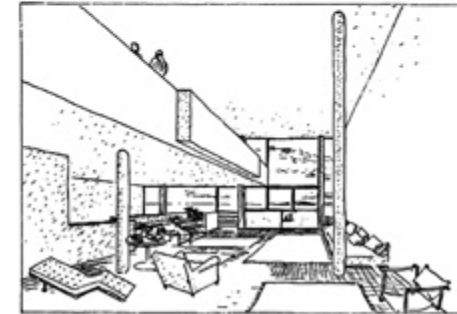
52 Texto introductorio del capítulo de « Esprit de vérité ». Ver : LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, op. cit., p. 165.



G3 OUTIL

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.

Arquitectura como instrumento para hacer presente la relación naturaleza y arquitectura:
 la arquitectura evidencia la naturaleza a partir de contraste de opuestos / Diálogo entre



Les plans sont au Nord de San Siro. L'édifice est le Centre Municipal d'Art moderne, un des plus beaux de son genre. Le programme de la ville de Milan, 1935.



contrarios entre el mundo racional y mundo natural/ Encuentro entre razón y emoción / Objetiviza el mundo sensorial / Precisión en la elección y ubicación de la forma / Trabajo con la naturaleza y trabajo con la historia / Encuentro entre arquitectura y geografía / Arquitectura como diálogo entre historia y presente.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* y la fotografía de Sant'Ivo alla Sapienza es tomada por Le Corbusier.

BIBLIOGRFÍA

POR JEANNERET

JEANNERET, Charles-Edouard, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912 (Publié sous le nom Charles-Edouard Jeanneret).

POR JEANNERET Y OZENFANT

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, *Après le cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris, 1918 (co-écrit par Charles-Edouard Jeanneret et Amédée Ozenfant).

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Charles-Edouard, « Le Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 4, Paris 1921.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Charles-Edouard, « Esthétique et Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, « Esthétique et Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « L'angle droit », dans *L'Esprit Nouveau* No. 18, Paris 1923.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, « Nature et Création », dans *L'Esprit Nouveau* No. 19, Paris 1923.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Destinées de la peinture », dans *L'Esprit Nouveau* No. 20, Paris 1924.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Formation de l'optique moderne », dans *L'Esprit Nouveau* No. 21, Paris 1924.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, *La Peinture moderne*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1925 (Publié sous le nom de Charles-Edouard Jeanneret, co-auteur Amédée Ozenfant).

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, *Acerca del Purismo: Escritos 1918-1926*, traducción de A. Husrtado Albir, El Croquis Editorial, Madrid 1994.

POR LE CORBUSIER-SAUGNIER

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES (2e article) », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 2, Paris 1920.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 4, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », dans *L'Esprit Nouveau* No.5, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas... Les Paquebots », dans *L'Esprit Nouveau* No. 8, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas... Les Avions », dans *L'Esprit Nouveau* No. 9, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas: Les Autos », dans *L'Esprit Nouveau* No. 10, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « La Leçon de Rome », dans *L'Esprit Nouveau* No. 14, Paris 1922.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « L'illusion des Plans », dans *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Pure Création de l'Esprit », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 16, Paris 1922.

LE CORBUSIER- SAUGNIER, « L'Ordre », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 18, Paris 1923.

LE CORBUSIER, « Le sentiment déborde », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 19, Paris 1923.

LE CORBUSIER, « Pérénalité », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 20, Paris 1924.

POR LE CORBUSIER

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1923.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1924.

LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1925.

LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, «Collection de l'Esprit Nouveau», Paris, 1925.

LE CORBUSIER, « Architecture d'époque machiniste », dans *Journal de Psychologie*, Paris 1926.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, Requête adressée par MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président et à MM. les membres du Conseil de la Société des Nations, Imprimerie Union, Paris 1928 (Co-auteur Pierre Jeanneret).

LE CORBUSIER, «Ou en est l'Architecture? », dans *L'Architecture Vivant*, No. 17-18, Paris 1927.

LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1928.

LE CORBUSIER, «L'architecture et Fernand Léger», dans *Fernand Léger*, Sélection, Anvers 1929.

LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de « L'Esprit Nouveau », Paris 1930.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Requête de MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président du Conseil de la Société des Nations*, Imprimerie Union, Paris, 1931 (Co-auteur Pierre Jeanneret).

LE CORBUSIER, *Salubra, claviers de couleur*, Éditions Salubra, Bâle, 1931.

LE CORBUSIER, *Plans : revue mensuelle*, (no. 1-13) Paris 1931-1932.

LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1933.

LE CORBUSIER, *Prélude : thèmes préparatoires à l'action : organe mensuel du Comité central d'action régionaliste et syndicaliste*, (no. 1-16) Paris, 1933-1936

LE CORBUSIER, *Aircraft*, The Studio, London 1935 ; The Studio Publications (collection The New Vision), New-York 1935.

LE CORBUSIER, *La Ville radiieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1935.

LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Éditions Plon, Paris 1937.

LE CORBUSIER, *Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, Éditions Reale Accademia d'Italia, Rome 1937.

LE CORBUSIER, *Des Canons, des munitions ? Merci, des logis s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1938.

LE CORBUSIER, *Œuvre Plastique : peintures et dessins, architecture*, Kunsthhaus, Zurich 1938. (Catalogue d'exposition à la Kunsthhaus de Zurich 1938)

LE CORBUSIER, *Œuvre Plastique 1919-1937. Tableaux et architecture*, Éditions Albert Morancé, Collection L'Architecture vivante, Paris 1938.

LE CORBUSIER, *L'Ilot insalubre n°6*, Imprimerie Tournon, Paris 1938 (En collaboration avec Pierre Jeanneret).

LE CORBUSIER, *Destin de Paris*, Éditions F. Sorlot, Collection Préludes «Thèmes préparatoires à l'action», Paris, Clermont-Ferrand 1941.

LE CORBUSIER, *Sur les 4 routes*, Éditions Gallimard, N.R.F., Paris 1941.

PIERREFEU, François de et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, Éditions Plon, Paris 1942 (co-écrit avec François de Pierrefeu).

LE CORBUSIER, *Les Constructions «Murondins»*, Éditions Étienne Chiron, Paris, Clermont-Ferrand 1942.

LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Éditions Denoël, Paris 1943.

LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1943 (Avec un discours liminaire de Jean Giraudoux).

LE CORBUSIER, *Les Trois établissements humains*, Éditions Denoël, Collection

ASCORAL, Paris 1945.

LE CORBUSIER, « Vers l'unité. Synthèse des arts majeurs. Architecture, peinture, sculpture », dans *Continuity* no. 2, Paris 1945.

LE CORBUSIER, « Y a-t-il une crise de l'art français? », dans NAVILLE, Pierre, BETTELHEIM, Charles et alt., *La Crise française*, Éditions du Pavois, Paris 1945.

LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1946.

LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, Éditions Bourrelier, Collection «Perspectives Humaines», Paris 1946.

LE CORBUSIER, « L'espace indicible », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, Numéro Hors-Série, Boullongne-sur-Seine 1946.

LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, Éditions Reinhold Publishing Corporation, New-York 1947.

LE CORBUSIER, « Cette peinture », dans *Antoine Pevsner*, Galerie René Drouin, Paris 1947. (Repris dans CASSOU, Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, Paris 1960).

LE CORBUSIER, *Grille CIAM d'urbanisme : Mise en application de la charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1948.

LE CORBUSIER, *New World of Space*, Éditions Raynal & Hitchcock, New York 1948 ; Éditions The Institute of Contemporary Art, Boston 1948 (Préface de F. S. Wight).

LE CORBUSIER, « Unité », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors-Série, Paris 1948.

LE CORBUSIER, « Architecture and the Arts », in PAPADAKI, *LEe Corbusier: Architect, Painter, Writer*, MacMillan, New York 1948.

LE CORBUSIER, « Recherches pour conduire à une sculpture destinée à l'architecture », dans *L'Art d'aujourd'hui*, no. 2, Boullongne-sur-Seine 1949.

LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, Le Point n°38, Souillac, Mulhouse 1950.

LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger*, Éditions Falaize, Paris 1950.

LE CORBUSIER, *Le Modulor I*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1950.

LE CORBUSIER, « Purisme », dans *L'Art d'aujourd'hui*, no. 7-8, Boullongne-sur-Seine 1950.

LE CORBUSIER, « Tools of Universality », in *Trans/Formation: Arts Communication Environment. A World Review*, no. 1, New York 1950.

LE CORBUSIER, « Mon premier tableau », in *Eight European Artist*, Heinemann, London 1950.

LE CORBUSIER et LÉGER, Fernand, *Formes et Vie. Revue trimestrielle de synthèse des arts*, no. 1-2, Éditions Falaize, Paris 1951-1952.

LE CORBUSIER, « Gardez-nous du pléonasmisme », *Formes et Vie. Revue trimestrielle de synthèse des arts*, no. 1, Paris 1951.

LE CORBUSIER, « Note », *Formes et Vie. Revue trimestrielle de synthèse des arts*, no. 2, Paris 1952.

LE CORBUSIER, « Synthèse des arts », *Arti visive*, no. 2, 1952.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Œuvre plastiques*, Éditions des musées nationaux, Paris 1953. (Catalogue de l'exposition au Musée National d'Art Moderne, Paris 1953-1954).

LE CORBUSIER, « Pour une synthèse des arts majeurs », *Revue de la pensée française*, 1953.

LE CORBUSIER, *Une Petite maison*, Éditions Girsberger, Carnet de la recherche patiente n°1, Zurich 1954.

LE CORBUSIER, « Caro Amico, Questa lettera... », *Domus*, no. 297, 1954. (Una carta sobre *Le Poème de l'angle droit*)

LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1955.

LE CORBUSIER, « Poème de l'angle droit (fragments) », *Chantier du temps. Carnets de poésie et de critique, Rodez-en-Rouergue*, no. 4, 1955.

LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, Tériade Éditeur, Paris 1955.

LE CORBUSIER, *Architecture du bonheur, L'Urbanisme est une clef*, Les Presses d'Ile-de-France, Collection Forces Vives, Cahiers 5-6-7, Paris 1955.

LE CORBUSIER, *Dessins*, Éditions mondes, Paris 1955.

LE CORBUSIER, *Les Plans de Paris : 1956-1922*, Éditions de Minuit, Paris 1956.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier Ronchamp*, Jean Petit, *Les Cahiers forces vives* n. 8, Paris 1956.

LE CORBUSIER, « De la Peinture », dans *Le Corbusier*, Musée de Lyon, Lyon 1956.

LE CORBUSIER, « Cette peinture est soeur de l'architecture » », dans *Fernand Léger* (Catalogue de la rétrospective), Musée des arts décoratifs, Paris 1956.

LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Éditions Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente 2, Zurich 1957.

LE CORBUSIER, *Salubra, claviers de couleur (2ème série)*, Éditions Salubra, Zurich 1959.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: L'Atelier de la recherche patiente*, Éditions Vincent, Fréal et Cie, Paris 1960.

LE CORBUSIER, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Éditions Forces Vives, Paris 1965.

LE CORBUSIER, *Mise au point*, Éditions Forces Vives, Paris 1966.

LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Les Éditions Forces Vives, Paris 1966.

LE CORBUSIER, *Les Maternelles vous parlent*, Éditions Dénoël-Gonthier, Carnets de la recherche patiente, n°3, Paris 1968.

(LE CORBUSIER) JEANNERET, Charles-Edouard, *El viaje de Oriente*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984.

LE CORBUSIER, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Ed. Infinito, Buenos Aires 2002.

CARNETS DE LE CORBUSIER

LE CORBUSIER, *Carnet Nivola I* (FLC WI-8)

LE CORBUSIER, *Carnet Nivola II* (FLC WI-9)

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 1 1914-1945*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 3 1954-1957*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1982.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 4 1957-1964*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1982.

JEANNERET Charles Ed. - LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*, Electa Moniteur et Fondation Le Corbusier, Milano - Paris 1987.

LE CORBUSIER « Espagne » : *carnets*, Electa et Fondation Le Corbusier, Milano-Paris, 2001.

OBRA COMPLETA

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1910-1929*, vol. 1, Girsberger, Zurich 1937.

LE CORBUSIER und JEANNERET, Pierre, *Ihr gesamtes Werk von 1929-1934 (Œuvre complète 1929-1934)*, vol. 2, Girsberger, Zurich 1934.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1934-1938*, vol. 3, Girsberger, Zurich 1938.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1938-1946*, vol. 4, Girsberger, Zurich 1946.

LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952*, vol. 5, Girsberger, Zurich 1953.

LE CORBUSIER et son atelier rue de Sevres 35, *Œuvre complète 1952-1957*, vol. 6, Girsberger Zurich 1957.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier 1910-1960*, Girsberger, Zurich 1960.

LE CORBUSIER et son atelier rue de Sevres 35: *Œuvre complète 1957-1965*, vol. 7, Les Éditions d'Architecture, Zurich 1965.

SOBRE LE CORBUSIER

A.A.V.V., *Aujourd'hui, Art et Architecture*, No. 51, Numéro Spécial Le Corbusier, Boulogne, Novembre 1965.

A.A.V.V., *Le Corbusier et la Méditerranée*, Parenthèses, Marsella 1987.

A.A.V.V., « Le Corbusier », en *Revista Arquitectura*, Madrid 1987.

A.A.V.V., *Le Corbusier: Pittore, Scultore, Designer*, Civica Galleria d'Arte Contemporanea, Lissone 2003.

A.A.V.V., *Le Corbusier et le Livre*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelons 2005. **633**

A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

A.A.V.V., *Doblando el ángulo recto: siete ensayos en torno a Le Corbusier*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid 2009.

A.A.V.V., *Le Corbusier en Bogotá 1047-1951*, Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2010.

A.A.V.V., *Le Corbusier: Madrid 1928: una casa –un palacio*, Publicación de la residencia de estudiantes, Madrid, 2010.

A.A.V.V., *Le Corbusier expose* : Exposition Musée des Beauxarts et d'Archéologie de Besançon, Silvana Editoriale, Milan - Paris 2011.

AHRENBURG, Theodore et Ulla, *Le Corbusier Secret*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1987.

AHRENBURG, Staffan and COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

BAKER, Geoffrey H., *Le Corbusier: The Creative Search*, Van Nostrand Reinhold, and E&FN Spon, London New York 1966.

BAUDOUÏ, Rémi et DERCELLES, Arnaud, *Le Corbusier Correspondance: Lettres à famille 1947-1965*, Tome III, Infolio Paris 2015.

BECKETT CHARY, Daphne, *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*, M. Phil. Thesis, Cambridge University, 1990.

BENTON, Tim, *Les Villes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Philippe Sers, Paris 1984.

BENTON, Tim, *Le Corbusier & the Architecture of Reinvention*, AA Publications, London 2003.

BENTON, Tim, *Les Villes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 1920-1930*, (Rev. and expanded ed.) Birkhäuser, Basel 2007.

BENTON, Tim, *The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecture*, Birkhäuser, Basel 2009.

BENTON, Tim, *Le Corbusier and the Power of Photography*, Thames & Hudson, London 2012.

BESET, Maurice, *Le Corbusier*, Rizzoli, New York 1976.

BIRKSTED, Jan Kenneth, " 'Beyond the Clichés of the Hand-books': Le Corbusier's Architectural Promenade", in *The Journal of Architecture*, Vol 11, No. 1., University College London 2006.

BIRKSTED, Jan Kenneth, *Le Corbusier and the Occult*, MIT Press, London and Cambridge Mass., 2009.

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier: The Garland Essays*, Garland Publishing, New York 1987.

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaix-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago and London 1997.

CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: un poema habitable, una casa poética", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier, 1955: en los alrededores de El Poema del An-

gulo Recto", en *Doblando el ángulo recto: siete ensayos en torno a Le Corbusier*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid 2009.

CENTRE GEORGE POMPIDOU, *Le Corbusier: Une Encyclopedy*, Paris 1987.

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Pierre Mardaga, Liège, 1987.

COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, Phaidon, New York 2008.

COHEN, Jean-Louis, *France ou Allemagne ? : un livre inédit de Le Corbusier*, Maisons des Sciences de l'homme, Paris, 2009.

CHOAY, Françoise, *Le Corbusier*, George Braziller Inc., New York 1960.

DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, Arquia/Tesis No. 39, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2015.

DERCELLES, Arnaud, "Presentación de la biblioteca personal de Le Corbusier" en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

ELIEL, Carol S., *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles County Museum of Art in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York and Germany 2001.

DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier: Architect of the Twentieth Century*, Harry N. Abrams Publishers, New York 2001.

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Thames & Hudson, New York 2002.

GAUTHIER, Maximilien, *Le Corbusier: Biografia di un architetto*, Zanichelli Editore, Bologna 1987.

GRESLERI, Giuliano, *Viaggio in Oriente, Marsilio Fondation Le Corbusier*, Venezia 1995.

HERNÁNDEZ, Juan Miguel, "La atracción del abismo", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

INGERSOLL, Richard, *Le Corbusier : a Marriage of Contours*, Princeton Architectural Press, New York 1989.

JENCKS, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973.

JENCKS, Charles, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, Monacelli, New York 2000.

JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome I et II, Skira, Milan 2005.

JUÁREZ, Antonio, "El secreto de la forma. Una geometría aproximativa", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, Arkitektens Forlag, Copenhagen 1991.

KRUSTRUP, Mogens, « Le mural peint de 1948 », dans *Le Corbusier. Le mural de la Fondation Suisse. Paris 1948, catalogue de l'exposition*, Paris 1998.

KRUSTRUP, Mogens, *L'Iliada: Le Corbusier*, Abitare Segesta, Milano 2000.

KRUSTRUP, Mogens, « La peinture du silence », en *Massilia*, Fondation Le Corbusier, San Cugat 2005.

LAHUERTA, Juan José, “Le Corbusier: ciertas ventajas de estar solo”, en *Revista Arquitectura No. 264-265*, Madrid 1987.

LAHUERTA, Juan José, *Le Corbusier y España*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 1997.

LAHUERTA, Juan José, *Le Corbusier e la Spagna : con la riproduzione dei carnets Barcelone e C10 di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2006.

MAMELI, Maddalena, *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-1953*, Nuova Serie di Architettura Franco Angeli, Milano 2012.

MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977.

MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, “Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965”, in *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977.

MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965 » en *Oppositions No. 19-20 Winter/Spring*, MIT Press, Cambridge 1980.

MOOS, Stanislaus von, and RÜEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922*, Yale University Press, New Haven, London 2002.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier, elements of a synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam 2009

MOOS, Stanislaus von, *Exhibition architect? otra mirada sobre la “Síntesis” de Le Corbusier*, en CALATRAVA, Juan (et al.), Círculo de Bellas Artes, Madrid 2009.

MOOS, Stanislaus von, *What moves us? : Le Corbusier and Asger Jorn in art and architecture*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2015.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier: an atlas of landscapes*, en *AV Monografías=Monographs*, No. 176, 2015.

MOUCHET, Eric, “Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

MUMFORD, E., *The CIAM discours on Urbanisme 1928-1960*, Cambridge (Mass.) and London, 2000.

NAVARRO SEGURA, María Isabel, *Le Corbusier Exposé*, Silvana Editoriale, Milán 2011.

O'BYRNE, Ma. Cecilia, *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*, Tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2008.

O'BYRNE, Ma. Cecilia, *Espirales, laberintos, Molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2011.

O'BYRNE, Ma. Cecilia, *La arquitectura instalada en su sitio: los museos de Ahmedabad y Tokio*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2015.

PIZZA, Antonio, “En busca de una expresión original y antigua”, en *Acerca del*

Purismo: Escritos 1918-1926, traducción de A. Husrtado Albir, El Croquis Editorial, Madrid 1994.

QUETGLAS, Josep, *Le Corbusier y Pierre Jeanneret : Villa Savoye, «Les Heures Claires»*, Rueda, Madrid, 2004.

QUETGLAS, Josep y MARZA, Fernando, “Le Corbusier y el libro” en *Le Corbusier et le livre*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

QUETGLAS, Josep, “La línea viertical” en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

RAGON, Michel, *Le Temps de Le Corbusier*, Éditions Hermé, Paris 1987.

RAGON, Michel, « La fin des utopies » dans *Le Temps de Le Corbusier*, Éditions Hermé, Paris 1987.

REICHLIN, Bruno, “Jeanneret-Le Corbusier, Painter Architect”, in *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

REICHLIN, Bruno, “Jeanneret-Le Corbusier, Peintre - Architecte”, en *Massilia: annuaire d'études corbuséennes*, Associació d'Idees Centre d'Investigacions Estètiques, Sant Cugat del Vallès, 2006.

RICHARDS, Simon, *Le Corbusier and the Concept of Self*, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

SALGADO, Camila, *Un Poema Construido*, Tesina de Master en “Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad”, Departamento de Composición Arquitectónica ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2004.

SERENGY, Peter (ed.), *Le Corbusier in Perspective*, Trentice-Hall, New Jersey 1975.

SERIGLIO, Jaques, *Le Corbusier & Lucien Hervé: The Architect and the Photographer, a Dialogue*, Thames & Hudson, London 2011.

SMET, Catherine, “Construcciones suspendidas: la obra editorial inacabada” en *Le Corbusier et le livre*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

SHUMKOV, Ivan, *Architecture and Revolution: Pavillon des Temps Nouveaux by Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the International Exposition of 1937 in Paris*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2009.

SCHURÉ, Edouard, *Les grands Initiés*, Perrin, Paris 1908. (FLC J-172)

STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981.

TIEGE, Karel, “Las etapas de la evolución” en *Anti-Corbusier*, traducción Simona SuLe Corbusierová, Ediciones UPC, Barcelona 2008, pp.111-131. Texto original: « *Polemické vyklady* », (Le Corbusier en Praga. Notas polémicas), en *Satavba VII*, 1929, pp. 105-112.

TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, Garland Publishing Inc., New York – London 1977.

WOGENSCKY, André, *Le Corbusier's Hands*, MIT Press, English translation by M. Millà Bernad, Cambridge Mass, and London 2004.

COMPLEMENTARIOS

- AA.VV., *Art d'Aujourd'hui*, Revue Mensuelle No. 1, Paris, jun 1949.
- AA.VV., *Paris-Moscú 1900-1930*, Centre G. Pompidou, Paris 1979.
- A.A.V.V., *Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, Paris 1981.
- ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte moderna: 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1971.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte Moderno*, Akal 2004.
- BARASCH, Moshe, *Teoría del Arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- BATER, J.H., *The Soviet City. Ideal and Reality*, Edward Arnold, London 1980.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción al castellano por C. Santos, Colección La balsa de la Medusa Visor, Madrid 1999.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquitectura, Murcia 1995.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid 1994.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Ediciones Emecé, Buenos Aires 1957.
- BOULÉE, Etienne-Louis, *Arquitectura: Ensayos sobre Arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1971.
- CALI, François, *L'Ordre Grec*, Ed. Arthaud, Paris 1958.
- CHOAY, Françoise, *El urbanismo: Utopías y Realidades*, Lumen, Barcelona 1983.
- CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, Editorial Victor Leru, Buenos Aires 1944.
- EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001.
- GIEDION, Sigfried, *Arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*, Gili, Barcelona, 1975.
- GIEDION, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Dossat, Madrid, 1982.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003.
- GIEDION, Sigfried, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Pantheon Books, New York 1962.
- GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos*, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1997.
- GIEDION, Sigfried, "Tres concepciones arquitectónicas del espacio", en PATETTA, Luciano, *Historia de la arquitectura: antología crítica*, Celeste Ediciones, Madrid 1997, pp. 58-60.
- GYKA, Mathyla, «La composition dans les arts visuels», dans *Formes et vie*, vol 2, Paris 1952, pp. 21-22.
- HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994.
- HUGHES, Robert, *The Shock of the New: Art an the Century of Change*, Thames

and Hudson, New York 1991.

- JAUBERT, Alain, « La tristesse du roi: Henri Matisse (1869-1954) », Vidéo 30min, dans *Collection Palettes* Centre George Pompidou, Editions Montparnasse, Paris 1995.
- JUNG, Carl Gustave, *Psychologie un alchemie*, Rascher, Zürich 1944.
- LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona 1990.
- LOOS, Adolf, « Ornement et crime », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 2, Paris 1920, pp. 159-168.
- MATISSE, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido al castellano por M. Casanova, Paidós, Barcelona 2010.
- MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Occidental*, traducido al castellano por A. González y A. Bonanno, Gustavo Gili, Barcelona 1983.
- OZENFANT, Amédée, *Ozenfant : memoires 1886-1962*, Seghers, Paris 1968.
- PATETTA, Luciano ed, *Historia de la arquitectura: Antología crítica*, Celeste ediciones, traducido por Jorge Sainz Aviva, Madrid 1997.
- PROVENSAL, Henry, *L'Art de demain: vers l'harmonie intégrale*, Libraire Perrin, Paris 1904.
- REWALD, John (ed.), *Paul Cézanne Correspondencia*, traducido al castellano por B. Moreno, Colección La balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1991.
- RILKE, Rainer María, *Cartas sobre Césanne*, Paidos, Barcelona 2000.
- ROVIRA, José María, *SERT (1928-1979): Obra Completa*, Fundación Joan Miro, Barcelona 2005.
- ROVIRA, José María, *José Luis Sert: 1901 (sic)-1983*, Electa, Milano 2000.
- ROVIRA, José María, *Escritos escogidos. Sigfried Giedion 1888-1968*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba : Caja Murcia, Murcia, 1997.
- SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- SCHURÈ, Edouard, *Les grands Initiés*, Perrin, Paris 1908.
- TAFURI, Manfredo, *La esfereia y el laberinto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984.
- WITTKOWER, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, Madrid 1995.
- XYDIS, Stephen G., "The chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia, in *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 1 (Mar., 1947), published by College Art Association.

SOBRE LOS LIBROS DE ARTISTA

- A.A.V.V., *Tériade & les livres peintres*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis 2002.
- A.A.V.V., *Matisse: los libros ilustrados*, Fundación La Caixa, Girona y Barcelona 2004.
- AA.VV., *Matisse els libres ilustrats*, Fundación la Caixa, Girona 2004.
- ANTHONIOZ, Michele, *Hommage à Tériade*, Grand Palais et Centre National d'Art

Contemporain, 16 mai - 3 septembre, Paris 1973.

ANTHONIOZ, Michel, *VERVE: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, Harry N Abrams Inc., Publishers, New York 1988.

ASSOULINE, Pierre, *L'homme de l'Art. D. H. Kahnweiler, 1884-1979*, Balland, Paris 1988.

ASSOULINE, Pierre, *An Artful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler 1884-1979*, translated by Ch. Ruas, G. Weidenfeld, New York 1990.

BARBARÀ, Joan, "Las técnicas empleadas por Matisse en los libros ilustrados", en *Matisse: los libros ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

(BONARD) – VERLAINE, Paul, *Parallèlement. Lithographies originales de Pierre Bonnard*, Imprimerie Nationale & Ambroise Vollard, Paris 1900.

BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the *livre d'artiste*", in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

(CHAGAL)- AA.VV., *La Bible*, Editions Verve, Paris 1956.

CHAPON, François, *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, Paris 1987.

CHAPON, Françoise, « Un tournant dans l'histoire du livre : 1938-1948 » dans *Paris - Paris 1937-1957*, Gallimard, Paris 1992.

DEROUET, Christian, *Zervos et Cahiers d'art*, Centre George Pompidou, Paris 2011.

FRAQUELLI, Simonetta, "Looking at Picasso to Defy the Present: Picasso's Painting 1946-1973", in *Picasso Challenging the Past*, National Gallery Company, London and Yale University Press, London 2009.

KHALFA, Jean (ed.), *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres D' Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

KHALFA, Jean, "Art Speaking Volumes", in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

KOSINSKI, Dorothy, HOTCHKISS, Valerie, *Livres d'Artiste: The Artist and the Book in Twentieth-Century France*, Bridwell Library, Southern Methodist University, Dallas Texas 2005.

KUDIELKA, Susanne, "El arte de la ilustración o cómo hizo Matisse sus libros", en *Matisse: los libros ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

LÉGER, Fernand, *Cirque*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1950.

LIKACHER, Brian, "La Pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos", en EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001.

MAEGHT, Yoyo, *La Fondation Maeght: l'art et vie*, Éditions Gallimard, Paris 2010; MAEGHT, Yoyo, *Maeght: l'aventure de l'art vivant*, Éditions de La Martinière, Paris 2006.

(MATISSE) – MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Albert Skira & Cie., Lausanne 1932.

MATISSE, Henri, *Jazz*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1947.

MATISSE, Henri, "Jazz y los papeles recortados", en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010.

MAÑERO RODICIO, Javier, "Cristian Zevros y los Cahiers d'Art: La invención del arte contemporáneo", en *LOCUS AMOENUS*, No. 10, 2009-20010.

MONOD-FONTAINE, Isabelle, *Daniel-Henry Kahnweiler*, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1984.

MONOD-FONTAINE, Isabelle, et al., *Donation Louise Michel Leris: Collection Kahnweiler Leris*, Centre George Pompidou, Paris 1984.

NÉRET, Gilles y NÉRET, Xavier-Gilles, *Matisse: Recortes. Dibujando con tijeras*, Vol. 2, traducido al castellano por A. Berasain Villanueva, Taschen, Barcelona 2009.

(PICASSO) – OVIDIO, *Métamorphoses*, Albert Skira & Cie., Lausanne 1931.

RAINBOW, Rebeca (ed.), *Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007.

REVERDY, Pierre et PICASSO, Pablo, *Le Chant des Morts*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1948.

ROUAULT, George, *Divertissement*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1943.

STRACHAN, Walter John, *The Artist and the Book in France / The 20th Century Livre d'artiste*, Peter Owen Ltd, London 1969.

TERIADE, "LOOSE LEAFS", en *Cahier d'Art*, No. 2, Paris 1927.

TÉRIADE, « Raoul Dufy et le nu », dans *Cahier d'art* No. 4, Paris 1929.

UTLEY, G , "Picasso and the French Post-War Renaissance", in Brown 1996.

WATKINS, Nicholas, *Behind the Mirror: Aimé Maeght and His Artists. Bonnard, Matisse, Miró, Calder, Giacometti, Braque*, Royal Academy of Arts, London 2008.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

BAXANDAL, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven and London 1985.

CONAN DOYLE, Arthur, *El signo de los cuatro*, traducido por A. Lázaro, Punto de Lectura, Madrid 2005.

GINZBURG, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, traducido por P. Gómez, Muchnik Editores, Barcelona 1984.

PAGINAS WEB

www.mourlot.com

www.mourlot.info

www.galeriemourlot.info

www.museumterriade.gr

www.artic.edu/aic

www.maeght.com

www.triennale.org

www.fondationlecorbusier.fr