

09 novembre 2023 – 12 gener 2024

LE CORBUSIER. Dibuixos i collages

GMD

GALERIA MARC DOMÈNECH

Ptge Mercader 12, bxs – 08008 Barcelona – TF: 93 595 14 82 – FX: 93 250 63 58
info@galeriamarcdomenech.com – www.galeriamarcdomenech.com

Le Corbusier
Dibuixos i collages





New York
L-C 46

LE CORBUSIER

Dibuixos i *collages*



11
ELS DIBUIXOS DE LE CORBUSIER
DAVANT ELS SEUS SÍMBOLS
LOS DIBUJOS DE LE CORBUSIER
FRENTE A SUS SÍMBOLOS
JUAN JOSÉ LAHUERTA

37
OBRES
OBRAS

83
CATALOGACIÓ
CATALOGACIÓN

89
BIOGRAFIA
BIOGRAFÍA

99
ENGLISH

ELS DIBUIXOS DE LE CORBUSIER
DAVANT ELS SEUS SÍMBOLS
LOS DIBUJOS DE LE CORBUSIER
FRENTE A SUS SÍMBOLOS
JUAN JOSÉ LAHUERTA



ELS DIBUIXOS DE LE CORBUSIER DAVANT ELS SEUS SÍMBOLS

La gran majoria de les obres que es presenten en aquesta exposició pertanyen al que als catàlegs acadèmics se sol agrupar, en termes generals, en la categoria de «dibuix». Tret de dues excepcions –un oli sobre fusta i un gravat–, en la resta d'obres el paper predomina com a suport de diverses tècniques, soles o combinades: tinta, llapis, pastel, aiguada, aquarel·la i, en algun cas, *collage*. No només això, sinó que, en la majoria de casos, aquests dibuixos estan relacionats amb alguna obra «major» de l'artista –una o una sèrie de pintures o escultures ben reconeixibles–, de la qual constitueixen un «estudi preliminar» o una «variació».

He dit obra «major», però la veritat és que, tenint en compte les circumstàncies dels instants fundacionals de l'art modern, caldrà corregir aquesta expressió. A les seves *Vite*, per exemple, Vasari insisteix moltes vegades en l'autoritat superior del *disegno*, el qual considera, una vegada i una altra, «*padre delle tre arti nostre*» –és a dir, de l'arquitectura, de la pintura i de l'escultura, aquestes que, també des d'aquells temps fundadors, són considerades «arts majors» o, sempre amb majúscules, «Belles Arts». Però per «majors» o «Belles» que siguin, tenen, en tot cas, un «pare» comú, tan dominant com necessari, la característica primera del qual consisteix a ser el transmissor directe dels principis especulatiu que defensa la modernitat –raciocini, abstracció, *imitatio*...–, cosa que les seves filles només poden fer vicàriament a través seu.

El fonament intel·lectual del *disegno*, doncs, es reconeix en la seva capacitat de romandre fidel al concepte i en el seu poder d'assolir, a través de particularitats, la universalitat. En la nova divisió de la producció artística que imposa el Renaixement –fins avui–, entre un moment intel·lectual, el del projecte, sobre el qual recau el nou prestigi de l'artista, i un altre d'executiu o manual, el de l'obra –el d'«obrar»–, que pot ser dut a terme per qualsevol simplement seguint les instruccions del projecte, s'atorga al *disegno* tot el poder generatiu i la posició més radical: és aquí que s'expressa la Idea –també amb majúscula– en la seva puresa reflexiva, sense cap més intermediació entre l'intel·lecte i la Idea que la mà que dirigeix

LOS DIBUJOS DE LE CORBUSIER FRENTE A SUS SÍMBOLOS

La gran mayoría de las obras que se presentan en esta exposición pertenecen a aquello que en los catálogos académicos suele entenderse, en términos generales, como «dibujo». Salvo dos excepciones –un óleo sobre madera y un grabado–, en el resto de ellas el papel predomina como soporte de distintas técnicas, solas o combinadas: tinta, lápiz, pastel, *gouache*, acuarela y, en alguna ocasión, *collage*. No solo eso, sino que también, en la mayoría de los casos, estos dibujos están ligados a alguna obra «mayor» del artista –una o una serie de pinturas o esculturas bien reconocibles–, de la que constituyen un «estudio preliminar» o una «variación».

He dicho obra «mayor», pero la verdad es que, ateniéndonos a lo visto en los instantes fundacionales del arte moderno, esta expresión deberá ser corregida. En sus *Vite*, por ejemplo, Vasari insiste en muchas ocasiones en la autoridad superior del *disegno*, el cual considera, una y otra vez, el «padre delle tre arti nostre» –es decir, de la arquitectura, de la pintura y de la escultura, esas que, también desde aquellos tiempos fundadores, son estimadas como «artes mayores» o, siempre con mayúsculas, «Bellas Artes»–. Pero por «mayores» o «Bellas» que sean, tienen, en cualquier caso, un «padre» común, tan dominante como necesario, cuya característica primera consiste en ser el transmisor directo de los principios especulativos que la modernidad defiende –raciocinio, abstracción, *imitatio*...–, cosa que sus hijas no pueden hacer, sino vicariamente, a través suyo.

El fundamento intelectual del *disegno*, pues, se reconoce en su capacidad de permanecer fiel al concepto y en su poder de alcanzar, a través de lo particular, lo universal. En la nueva división del trabajo artístico que el Renacimiento impone –hasta hoy– entre un momento intelectual, el del proyecto, sobre el que recae el nuevo prestigio del artista, y otro ejecutivo o manual, el de la obra –el del «obrar»–, que puede ser realizado por cualquiera simplemente siguiendo las instrucciones del proyecto, al *disegno* le es otorgado todo el poder generativo y la posición más radical: en él se expresa la Idea –también con mayúscula– en su pureza reflexiva, sin otra intermediación entre el intelecto y ella que la mano que dirige el lápiz o, propiamente, el *stilus*. La obra, en fin, sea de arquitectura, de escultura o de pintura, está ya prevista en el dibujo, y siendo como es la materialización tangible de este, no puede sino ser, también, su interpretación imperfecta. En última instancia, en fin, la Idea –o el proyecto– y el dibujo son una misma cosa.

De las *tre arti nostre*, la que más exige el documento previo del dibujo es, sin duda, la arquitectura, cuya ejecución material escapa totalmente de las manos del arquitecto que la ha imaginado en toda su perfección, necesariamente inmaterial, en los esbozos y en los planos. Pintor y escultor, pero, por encima de todo, arquitecto –en el sentido más esencial de la palabra: *archi-téktōn*, «el primer constructor»–, sería ridículo querer llamar aquí la atención sobre la importancia del dibujo en la obra de Le Corbusier: basta tener ojos y echar una mirada a sus publicaciones, a los volúmenes de su *Obra completa*, a los catálogos de sus carnets o de su obra plástica para ver cómo el dibujo le acompaña, pacífica o violentamente, con amistad o

el llapis o, propiamente, *l'stilus*. L'obra, doncs, tant si és d'arquitectura com d'escultura com de pintura, ja està prevista al dibuix, i essent com és la materialització tangible d'aquest, no pot ser-ne sinó, també, la interpretació imperfecta. En última instància, per tant, la Idea –o el projecte– i el dibuix són una mateixa cosa.

De les *tre arti nostre*, la que més exigeix el document previ del dibuix és, sens dubte, l'arquitectura, l'execució material de la qual s'escapa totalment de les mans de l'arquitecte que l'ha imaginada en tota la seva perfecció, necessàriament immaterial, en els esbossos i en els plànols. Pintor i escultor, però, per damunt de tot, arquitecte –en el sentit més essencial de la paraula: *archi-téktōn*, «el primer constructor»–, seria ridícul voler cridar l'atenció, aquí, sobre la importància del dibuix en l'obra de Le Corbusier: n'hi ha prou de tenir ulls i fer una mirada a les seves publicacions, als volums de la seva *Obra completa*, als catàlegs dels seus carnets o de la seva obra plàstica per veure com el dibuix el va acompanyar, de manera pacífica o violenta, amb amistat o resistència, en tots i cadascun, no ja dels dies, sinó dels minuts de la seva vida. Ell mateix deia, al final dels seus dies, que si «el dibuix pot passar de l'art, [...] l'art, en canvi, no pot expressar-se sense el dibuix», i que «no cal buscar més enllà [del dibuix] la clau de les meves obres».

Així doncs, pel que fa a aquesta qüestió, que, d'una manera o una altra, Le Corbusier va repetir moltes vegades, sobretot a partir del final de la Segona Guerra Mundial –quan va exposar el concepte, més aviat abstrús, de l'«espai indicible»–, semblaria, en efecte, que hi ha poca cosa a dir. I, tanmateix, també s'han de poder dir les coses inefables. La qüestió, aquí, és: què hi ha de propi en els dibuixos de Le Corbusier? Què hi ha d'específic sota el vel dels tòpics del dibuix com a *padre delle tre arti nostre*, tòpics que en Le Corbusier –pare ell mateix o *architéktōn*– es converteixen en l'aliment del que va anomenar la seva «recerca pacient»?

M'arriscaré a resumir molt, començant per recordar una anècdota. El 1932, més de set anys després de separar-se, Ozenfant va escriure a Le Corbusier una carta que, tenint com té un to ressentit i victimista, no deixa d'analitzar amb agudesa alguns aspectes dels inicis de la seva carrera com a pintor. Així doncs, per exemple, li recorda que «el 1918 vostè era alumne meu»; que, encara que dibuixava «amb talent», ho feia amb un estil «difuminat, petulant, eròtic», i que els seus dibuixos eren «sensibles però aproximatiu, fets amb llapis gras». Ara bé, en realitat, tot això es resumeix gràficament –mai més ben dit– en la sentència següent: «Vaig ser jo qui us va ordenar utilitzar el llapis ultradur KOH-I-NOOR 9H, veritable punta d'acer, eina de voluntat».

En aquest, més que llapis, estil –*stilus*, com ja he dit–, es concentra de la manera més implacable la visió del dibuix com a igual a la Idea, com a concepte en si, sense intermediaris: és la ultraduresa del llapis la que fa la Idea, i la Idea, la que exigeix la ultraduresa del llapis, sense malbaratament, en coincidència perfecta. Quan Ozenfant remata els seus arguments dient a Le Corbusier que «vostè era un romàntic i jo vaig fer de vostè

resistencia, en todos y cada uno, no ya de los días, sino de los minutos de su vida. Él mismo decía, al final de aquella, que si «el dibujo puede pasar del arte, [...] el arte, por el contrario, no puede expresarse sin el dibujo», y que «no hay que buscar más allá [del dibujo] la clave de mis trabajos».

Así, pues, acerca de esta cuestión, que, de un modo u otro, Le Corbusier repitió en muchas ocasiones, sobre todo a partir del final de la Segunda Guerra Mundial –cuando expuso el concepto, más bien abstruso, del «espacio indecible»–, parecería, en efecto, que hay poco que decir. Y, sin embargo, también lo inefable tiene que poder decirse. La cuestión, aquí, es: ¿qué hay de propio en los dibujos de Le Corbusier? ¿Qué hay en ellos de específico bajo el velo de los tópicos del dibujo como *padre delle tre arti nostre*, tópicos que en Le Corbusier –padre él mismo o *architétôn*– se convierten en el alimento de la que llamó su «búsqueda paciente»?

Me arriesgaré a resumir mucho, empezando por recordar una anécdota. En 1932, más de siete años después de su separación, Ozenfant escribió a Le Corbusier una carta que, teniendo como tiene un tono resentido y victimista, no deja de analizar con agudeza algunos aspectos de los inicios de su carrera como pintor. Así, por ejemplo, le recuerda que «en 1918 usted era mi alumno»; que, aunque dibujaba «con talento», lo hacía en un estilo «difuminado, petulante, erótico», y que sus dibujos eran «sensibles pero aproximativos, al lápiz graso». Aunque, en verdad, todo esto se resume gráficamente –nunca mejor dicho– en la sentencia siguiente: «Fui yo quien os ordenó utilizar el lápiz ultraduro KOH-I-NOOR 9H, verdadera punta de acero, herramienta de voluntad».

En ese, más que lápiz, estilete –*stilus*, como ya he dicho–, se concentra del modo más implacable la visión del dibujo como igual a la Idea, como concepto en sí, sin intermediarios: es la ultradureza del lápiz la que hace la Idea, y la Idea la que exige la ultradureza del lápiz, sin desperdicio, en coincidencia perfecta. Cuando Ozenfant remata sus argumentos diciéndole a Le Corbusier que «usted era un romántico y yo hice de usted un purista», está dejando claro que, más allá de cualquier cuestión técnica o formal, la diferencia entre el lápiz graso y la mina ultradura es moral: es la diferencia que hay entre la subjetividad intransitiva, en fin, del trazo grueso, que mancha, se desborda y se pierde sin límites, y la objetividad de la incisión, que limpia, define, construye y se satisface en los límites.

Pues bien, me atrevo a decir que, tras sus años puristas, tan breves como decisivos, y tan irreversibles, Le Corbusier intentó, a lo largo de toda su obra, regresar al lápiz graso y al trazo grueso, necesarios para cualquier *signatura*, pero disimulando todo «romanticismo». O dicho de otro modo: si en los pocos años puristas se expresa, mal que bien, una visión colectiva del trabajo del artista, en todo el resto de la carrera de Le Corbusier se impone, sobre la ponderación de la forma tipo, lo subjetivo del pliegue y del rasguño, lo autobiográfico de la caligrafía y la firma y lo intransitivo de unos signos que no proponen, sino que cancelan, cualquier «pensamiento filosófico». Durante toda su vida, en fin, la auténtica «búsqueda paciente» de Le Corbusier consistió en violentar sin descanso los

un purista», està deixant clar que, més enllà de qualsevol qüestió tècnica o formal, la diferència entre el llapis gras i la mina ultradura és moral: és la diferència que hi ha, al cap i a la fi, entre la subjectivitat intransitiva del traç gruixut, que taca, es desborda i es perd sense límits, i l'objectivitat de la incisió, que neteja, defineix, construeix i se satisfà en els límits.

Doncs bé, m'atreveixo a dir que, després dels seus anys puristes, tan breus com decisius, i tan irreversibles, Le Corbusier va intentar, al llarg de tota la seva obra, tornar al llapis gras i al traç gruixut, necessaris per a qualsevol *signatura*, però dissimulant tot «romanticisme». O, dit d'una altra manera: si en els pocs anys puristes s'expressa, poc o molt, una visió col·lectiva de l'obra de l'artista, en tota la resta de la carrera de Le Corbusier s'imposen, sobre la ponderació de la forma tipus, la subjectivitat del plec i de l'esbós, els trets autobiogràfics de la cal·ligrafia i la firma i la intransitivitat d'uns signes que no proposen, sinó que cancel·len, qualsevol «pensament filosòfic». Durant tota la seva vida, doncs, l'autèntica «recerca pacient» de Le Corbusier va consistir a violentar sense descans els *disjecta membra* del purisme, a *obrar-hi* tot deformant-los, i deformar-los en nom d'una nova forma –o metaforma: el Pare amb el fang, autoretrat pur– que aniria afirmant-se sota els diferents noms del que, presumptament, no es pot definir –lirisme, poesia, inefabilitat...– en una extàtica afirmació autobiogràfica que, tanmateix, es presentaria sempre, encara, com a col·lectiva i inexcusable. «On és l'arquitectura?», es preguntava Le Corbusier el 1927, l'any clau de l'inici, encara en germen, d'aquestes transformacions, i responia: «Més enllà de la màquina». Podria haver dit el mateix de la seva pintura: més enllà dels «objectes tipus», de les «formes consonants», de la «llei d'economia»... I el mateix, en definitiva, i encara amb més raó, del dibuix, el «pare» que les inclou totes dues.

Tota l'obra de Le Corbusier es defineix, doncs, en dos moments de reconstrucció: el que té lloc després de la Primera Guerra Mundial i el que s'esdevé després de la segona. En tots dos casos, aquesta reconstrucció es fonamenta en dos aspectes essencials i, més que simultanis, anàlegs: d'una banda, en termes materials, en tots dos casos el món sencer necessita ser reconstruït sobre les seves ruïnes; de l'altra, Le Corbusier es presenta a si mateix, també en tots dos casos, com el gran (re)construïdor. Ara bé, si en el primer cas, el que es produeix després de la Primera Guerra Mundial, tot té lloc sota el signe de la col·lectivitat i s'encomana a la ideologia del productivisme, en el segon, en canvi, un Le Corbusier sortit, ell mateix, d'una altra ruïna –de les ominoses cendres del seu fil·lofeixisme i del seu col·laboracionisme amb el règim de Vichy– presenta la seva obra com un ardu exercici autobiogràfic dominat per la voluntat de transcendència en què la reconstrucció ho és –ara més que mai– de si mateix. Els objectes tipus del maquinisme dels anys puristes, dels anys de l'«esperit nou» col·lectiu, subjectes a l'estandardització, seran substituïts per un univers de símbols amb pretensions universals però que, en realitat, surten completament de la manipulació contínua de la seva pròpia obra; una obra, doncs, tancada en si mateixa, que es confia sense reserves als seus poders taumatúrgics i que es resol en l'autoreferència contínua.

disjecta membra del purismo, en *obrar* con ellos deformándolos, y deformarlos en aras de una nueva forma –o metaforma: el Padre con el barro, puro autorretrato– que iría afirmándose bajo los distintos nombres de lo supuestamente indefinible –lirismo, poesía, inefabilidad...– en una extática afirmación autobiográfica que, sin embargo, se presentaría siempre, aún, como colectiva e inexcusable. «¿Dónde está la arquitectura?», se preguntaba Le Corbusier en 1927, el año clave en el inicio, todavía en germen, de esas transformaciones, y respondía: «Más allá de la máquina». Lo mismo podría haber dicho de su pintura: más allá de los «objetos tipo», de las «formas consonantes», de la «ley de economía»... Y lo mismo, en fin, y aún con más razón, del dibujo, el «padre» que las incluye a ambas.

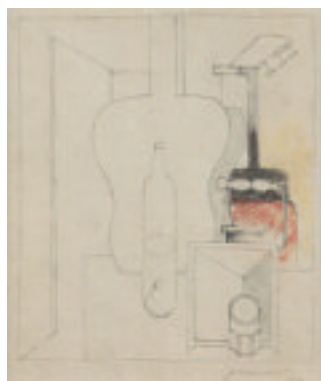
Toda la obra de Le Corbusier se define, pues, en dos momentos de reconstrucción: el que tiene lugar tras la Primera Guerra Mundial y el que sucede tras la segunda. En ambos casos esta reconstrucción se apoya sobre dos aspectos esenciales y, más que simultáneos, análogos: por un lado, en términos materiales, en ambos casos el mundo entero necesita reconstruirse sobre sus ruinas; por otro, Le Corbusier se presenta a sí mismo, también en ambos casos, como el gran (re)constructor. Ahora bien, si en el primer caso, el que se da tras la Primera Guerra Mundial, todo tiene lugar bajo el signo de lo colectivo y se encomienda a la ideología del productivismo, en el segundo, en cambio, un Le Corbusier salido, él mismo, de otra ruina –de las ominosas cenizas de su filofascismo y de su colaboracionismo con el régimen de Vichy– presenta su obra como un arduo ejercicio autobiográfico dominado por la voluntad de trascendencia en el que la reconstrucción lo es –ahora más que nunca– de sí mismo. Los objetos tipo del maquinismo de los años puristas, de los años del «espíritu nuevo» colectivo, sujetos a la estandarización, serán sustituidos por un universo de símbolos con pretensiones universales pero que, en verdad, salen enteramente de la continua manipulación de su propia obra; una obra, pues, encerrada en sí misma, que se confía sin reservas a sus poderes taumatúrgicos y que se resuelve en la autorreferencia continua.

Durante la Primera Guerra Mundial, una vez llegado a París en 1917, Le Corbusier inventa, a los treinta años de edad, un personaje sin pasado que necesita cancelar toda su obra anterior en La Chaux-de-Fonds: en efecto, el papel de *mánager* que se otorga en su visión tecnocrática del mundo tiene que levantarse, como la nueva productividad surgida de la cadena, sobre la tabla rasa. Tras la segunda, en cambio, la tecnocracia, el productivismo y la tabla rasa son cancelados, a su vez, en aras de un nuevo discurso que se presenta subrepticamente como la reflexión surgida de un decidido retiro, el que ha exigido la propia guerra, o como una visión, un rayo, tras la oscuridad. La fabricación ideológica en la que se basa esta segunda reconstrucción es presentada bajo el signo de la «síntesis de las artes mayores», a través de la cual Le Corbusier apela a una especie de colaboración trascendental de la arquitectura, la escultura y la pintura, surgidas, ahora, ya no de la «comunidad», sino de la necesidad expresiva y del gesto irracional, «indicible», del artista total –ese nuevo, aunque disimulado, «romántico»–. El padre-dibujo propone y recoge todos esos movimientos: de la ultradureza del 9H fundacional a la gestualidad del lápiz grueso, que

Durant la Primera Guerra Mundial, una vegada arribat a París el 1917, Le Corbusier s'inventa, amb trenta anys, un personatge sense passat que necessita cancel·lar tota la seva obra anterior a La Chaux-de-Fonds: en efecte, el paper de *mánager* que s'atorga en la seva visió tecnocràtica del món ha d'erigir-se, com la nova productivitat sorgida de la cadena, sobre la taula rasa. Després de la segona, en canvi, la tecnocràcia, el productivisme i la taula rasa són cancel·lats, al seu torn, en nom d'un nou discurs que es presenta subrepticament com la reflexió sorgida d'un retir decidit, el que ha exigít la guerra mateixa, o com una visió, un llamp, després de la foscor. La fabricació ideològica en què es basa aquesta segona reconstrucció és presentada sota el signe de la «síntesi de les arts majors», a través de la qual Le Corbusier apel·la a una mena de col·laboració transcendental entre l'arquitectura, l'escultura i la pintura, sorgides, ara, ja no de la «comunitat», sinó de la necessitat expressiva i del gest irracional, «indicible», de l'artista total –aquest nou, tot i que dissimulat, «romàntic». El pare-dibuix proposa i recull tots aquests moviments: de la ultraduresa del 9H fundacional a la gestualitat del llapis gras, que torna triomfant per persistir fins al final, en un contrast ple de tonalitats heroïques sorgides de la confiança de Le Corbusier en la seva immensa capacitat de crear símbols, però travessat per una exigència formal *sense necessitat* i expressament fos en el solipsisme i la tautologia.

D'una manera que realment crida l'atenció, les obres que es presenten en aquesta exposició recorren tots aquests moments i representen i expliquen totes aquestes etapes. Seguint un ordre cronològic bàsic, veiem com els dibuixos de l'etapa purista, fets entre el 1919 i el 1923, són succeïts per altres que van del final dels anys vint al final dels trenta, en què l'utilatge purista, sorgit de la producció i basat en la repetició típica i en l'estàndard, primer és deformat i llavors abandonat, substituït per una sèrie tancada d'objectes trobats, des de cordes i guants atrotinats fins a pedres –amb una preferència eloqüent pel sílex, pedra històrica–, petxines, arrels o ossos; tot de coses, en definitiva, que Le Corbusier anomenarà «objectes de reacció poètica», en els quals, al contrari que la cristal·linitat dels primers, el que compta són les ferides i el fregament provocat per l'ús o, encara millor, per la usura d'un temps que és presentat, amb tonalitats còsmiques, com el «gran escultor».

Ara que el crac econòmic i la Gran Depressió han posat el productivisme de postguerra a la picota, què significa aquest *retorn* –sense paradoxes– a un lloc «més enllà de la màquina», a les coses usades, gastades i, en definitiva i sobretot, a la mà, de la qual molts havien fet un elogi enardit en aquells anys, factor inexcusable de la creació demiúrgica o, encara millor, de la nostàlgia de tota possibilitat de creació? Guants o cordes, petxines, arrels, ossos i pedres –així com el cos femení, directament present o dissimulat en totes aquestes coses– són ben presents en els dibuixos d'aquesta exposició, des dels que acabo d'esmentar, passant pels dels anys quaranta i cinquanta, fins a arribar als dels anys seixanta: objectes i cossos sotmesos a totes les metamorfosis que l'elevada aspiració formal de Le Corbusier exigeix sense descans, no pas més gran, en tot cas, que la que exigeix el seu desig colossal de fixar la seva obra



1



2



5



6



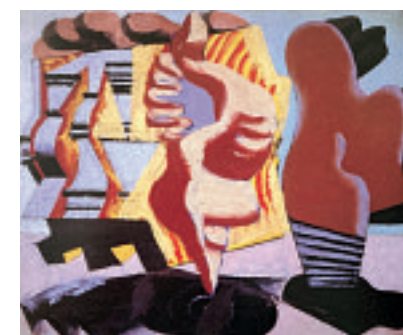
3



4



7



8

01. – *Nature morte puriste è la lanterne et à la guitare*, 1920. Grafit i llapis de colors sobre paper, 17,5 x 14,5 cm. Col·lecció particular, Barcelona.

01. – *Nature morte puriste è la lanterne et à la guitare*, 1920. Grafito y lápices de colores sobre papel, 17,5 x 14,5 cm. Colección particular, Barcelona.

02. – *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, 1928. Guaix, aquarel·la i llapis sobre paper, 27,3 x 21,2 cm.

02. – *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, 1928. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel, 27,3 x 21,2 cm.

03. – *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et libre ouvert*, 1919. Aquarel·la, guaix i tinta sobre paper, 60 x 50 cm.

03. – *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et libre ouvert*, 1919. Acuarela, gouache y tinta sobre papel, 60 x 50 cm.

04. – *Écorce, coquillage et femme assise lisant*, 1932. Pastel i llapis sobre paper, 21 x 31 cm.

04. – *Écorce, coquillage et femme assise lisant*, 1932. Pastel y lápiz sobre papel, 21 x 31 cm.

05. – *Composition surréaliste. Coquillage et racine*, 1939. Tinta i aquarel·la sobre paper, 20,4 x 26,6 cm.

05. – *Composition surréaliste. Coquillage et racine*, 1939. Tinta y acuarela sobre papel, 20,4 x 26,6 cm.

06. – *Tête de taureau et galet*, 1940. Guaix i tinta sobre paper, 21,3 x 27,4 cm.

06. – *Tête de taureau et galet*, 1940. Gouache y tinta sobre papel, 21,3 x 27,4 cm.

07. – *Taureau*, 1960. Collage, guaix i tinta sobre paper. 51,8 x 73 cm.

07. – *Taureau*, 1960. Collage, gouache y tinta sobre papel. 51,8 x 73 cm.

08. – *Coquillage*, v. 1937. Oli sobre tela, 50 x 61. Col·lecció particular, FLC 78.

08. – *Coquillage*, v. 1937. Óleo sobre tela, 50 x 61. Colección particular, FLC 78.

regresa triunfante para persistir hasta el final, en un contraste lleno de tonalidades heroicas surgidas de la confianza de Le Corbusier en su inmensa capacidad de crear símbolos, pero atravesado por una exigencia formal *sin necesidad* y expresamente fundido en el solipsismo y la tautología.

De un modo en verdad llamativo, las obras que se presentan en esta exposición recorren todos esos momentos y representan y explican todas esas etapas. Siguiendo un básico orden cronológico, vemos como a los dibujos de la etapa purista, realizados entre 1919 y 1923, les suceden otros que van del final de los años veinte al final de los treinta, en los que el utillaje purista, surgido de la producción y basado en la repetición típica y en el estándar, es primero deformado y luego abandonado, sustituido por una serie cerrada de objetos encontrados, desde cuerdas y guantes desgastados hasta piedras –con una elocuente preferencia por el sílex, piedra prehistórica–, conchas, raíces o huesos; todos esos objetos, en fin, que Le Corbusier llamará «objetos a reacción poética», en los que, al contrario de la cristalinidad de los primeros, lo que cuenta son las heridas y el roce provocado por el uso o, aún mejor, por la usura de un tiempo que es presentado, con tonalidades cósmicas, como el «gran escultor».

Cuando el productivismo de posguerra ha sido llevado a la picota por el crack económico y la Gran Depresión, ¿qué significa ese *regreso* –sin paradojas– a un lugar «más allá de la máquina», a lo usado, a lo gastado y, en fin, sobre todo, a la mano, de la que muchos hicieron un encendido elogio en aquellos años, factor inexcusable de la creación demiúrgica o, mejor todavía, de la nostalgia de toda posibilidad de creación? Guantes o cuerdas, conchas, raíces, huesos y piedras –así como el cuerpo femenino, directamente presente o disimulado en todas estas cosas– están bien presentes en los dibujos de esta exposición, desde los que acabo de mencionar, pasando por los de los años cuarenta y cincuenta, hasta llegar a los de los años sesenta: objetos y cuerpos sometidos a todas las metamorfosis que la alta aspiración formal de Le Corbusier exige sin descanso, no mayor, en cualquier caso, que la que exige su gigantesco deseo de fijar su obra en un universo de símbolos que, como ya he dicho, aspiran a la universalidad o, al menos, a la «popularidad», pero que, en verdad, proceden de una suerte de sincretismo ensimismado y, sobre todo, de la especulación gestual y de los poderes del énfasis.

¿Podemos encontrar estas cuestiones en las obras de la exposición, ya no en términos generales, sino en lo específico o, incluso, en el detalle? Sin duda, y vamos, al menos, a intentar indicarlo seleccionando algunos casos.

Fijémonos, por ejemplo, en *Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare*, de 1920, el más puro de los dibujos puristas aquí presentados [01]. Sobre el papel, la «punta de acero» de la mina 9H ha trazado los contornos del restringido grupo de los objetos tipo más característicos de la reserva purista: un vaso, una botella, una linterna y una guitarra representada en dos fragmentos desplazados. Todos estos objetos, vistos en proyección ortogonal y ordenados según el principio de las «formas consonantes», están dispuestos encima de una mesa –en realidad, un rectángulo equivalente a la propia

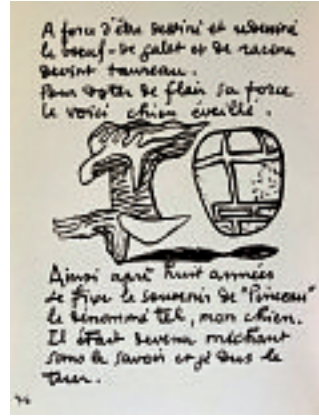
en un univers de símbols que, com ja he dit, aspiren a la universalitat o, almenys, a la «popularitat», però que, en realitat, provenen d'una mena de sincretisme entotsolat i, sobretot, de l'especulació gestual i dels poders de l'èmfasi.

Podem trobar aquestes qüestions en les obres de l'exposició, ja no en termes generals, sinó en elements específics o, fins i tot, en el detall? Sens dubte, i ara intentarem, si més no, indicar-ho seleccionant-ne alguns casos.

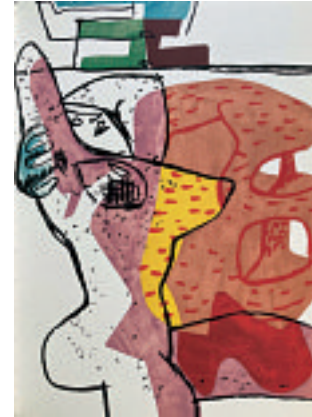
Fixem-nos, per exemple, en *Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare*, de 1920, el més pur dels dibuixos puristes que es presenten aquí [01]. Sobre el paper, la «punta d'acer» de la mina 9H ha traçat els contorns del restringit grup dels objectes tipus més característics de la reserva purista: un got, una ampolla, una llanterna i una guitarra representada en dos fragments desplaçats. Tots aquests objectes, vistos en projecció ortogonal i ordenats segons el principi de les «formes consonants», s'han disposat sobre una taula –en realitat, un rectangle equivalent a la superfície mateixa del paper–, però, al mateix temps, també estan distribuïts en els plans successius d'un espai (poc) profund, una mena de nínxol o teatret. En la seva categòrica i austera exactitud, fa la impressió que aquest dibuix es correspon exactament amb tots els principis del purisme: disciplina, voluntat, ordre, neteja, precisió, cristal·linitat... Doncs bé, hi ha dos detalls que criden l'atenció en sentit contrari. D'una banda, la manera com s'ha construït o, potser més ben dit, (des)construït aquest espai: a l'esquerra, en efecte, el pla que tanca el teatret s'ha representat com una perspectiva impossible, amb dues línies verticals que en mostren el gruix i dues línies de fuga contradictòries amb aquestes que impedeixen expressament situar-les en un «lloc» específic, ni profund ni ortogonal. D'altra banda, en aquest dibuix també s'hi observa una característica que encara no he esmentat: alguns tocs de color a la dreta. El mànec de la guitarra, en efecte –que en realitat és la materialització de la seva ombra projectada–, i la caixa, dividida en dos plans, s'han pintat de color negre i vermell, respectivament, amb traços en diagonal, de dalt a baix, de dreta a esquerra, fets amb un llapis inopinadament gras en relació amb la severitat de la punta 9H que domina el conjunt. Tot d'una, en aquest dibuix pla sembla que hi ha un cert modelatge. Sí, però on exactament? «Darrere» la nansa de la llanterna. I amb quina finalitat? Precisament, per recalcar –mai més ben dit– el torneigament d'aquesta nansa de fusta, representat d'una manera ben realista en comparació amb l'abstracció que ha experimentat la llanterna. L'organicitat de la nansa, amb les seves formes arrodonides i la seva doble corba, ressalta sobre el traç vermell del llapis gras, de manera que si la nansa remet a la mà, el traç també ho fa. Enmig de la ultraduresa de la mina 9H, i enmig dels objectes tipus, de les formes estandarditzades i dels perfils coincidents, la mà fa acte de presència d'una manera, per cert, gens fantasmal, sinó amb doble petja: la que modela la nansa i la que esquinça el paper amb el traç gruixut. I tot això, en una perspectiva impossible. Així doncs, en el dibuix purista més pur de tots, com he dit, la moralitat purista –literalment, el seu hieratisme– sembla que vol escapar-se com un líquid entre els dits de les mans.



9



10



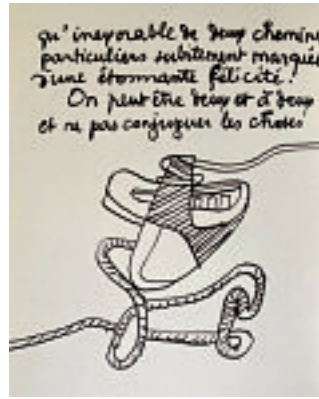
13



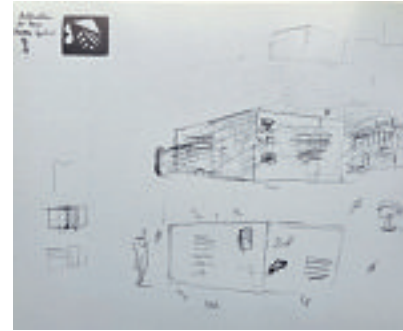
14



11



12



15



16

- 09. – *Coupe de bois et coquillage*, 1949. Oli sobre tela, 97 x 130. Col·lecció particular, FLC 23.
- 09. – *Coupe de bois et coquillage*, 1949. Óleo sobre tela, 97 x 130. Colección particular, FLC 23.
- 10. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 76.
- 10. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 76.
- 11. – *Corde et verres*, 1954. Collage, guaix i carbonet sobre paper, 48 x 62 cm.
- 11. – *Corde et verres*, 1954. Collage, gouache y carboncillo sobre papel, 48 x 62 cm.
- 12. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 82.
- 12. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 82.

- 13. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 93.
- 13. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 93.
- 14. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 108.
- 14. – *Le poème de l'angle droit*, Moulrot frères, París, 1955, p. 108.
- 15. – Esbossos per al mur de símbols del monument commemoratiu al costat del dic de Chandigarh, 1959. Grafit sobre paper.
- 15. – Esbozos para el muro de símbolos del monumento conmemorativo junto al dique de Chandigarh, 1959. Grafito sobre papel.
- 16. – El mur de símbols del monument commemoratiu al costat del dic de Chandigarh, construït després de la mort de Le Corbusier.
- 16. – El muro de símbolos del monumento conmemorativo junto al dique de Chandigarh, construido tras la muerte de Le Corbusier.

superficie del papel–, pero también, al mismo tiempo, distribuidos en los planos sucesivos de un espacio (poco) profundo, algo así como un nicho o un teatrillo. En su categórica y austera exactitud, este dibujo parece corresponderse exactamente con todos los principios del purismo: disciplina, voluntad, orden, limpieza, precisión, cristalinidad... Pues bien, dos detalles llaman la atención en contraste con todo esto. Por un lado, el modo en que ese espacio ha sido construido o, tal vez mejor, (de)construido: a la izquierda, en efecto, el plano que cierra el teatrillo ha sido representado como una perspectiva imposible, con dos líneas verticales que muestran su grosor y dos líneas de fuga contradictorias con ellas, que expresamente impiden situarlas en un «lugar» específico, ni profundo ni ortogonal. Por otro, en este dibujo hay, también, algo que aún no he mencionado: algunos toques de color a la derecha. El mástil de la guitarra, en efecto –que en realidad es la materialización de su sombra proyectada–, y la caja, dividida en dos planos, han sido pintados de negro y de rojo, respectivamente, con trazos en diagonal, de arriba abajo, de derecha a izquierda, hechos con un lápiz inopinadamente grueso en relación con la severidad de la punta 9H que domina el conjunto. De repente, en este dibujo plano parece que hay modelado. Sí, pero ¿dónde exactamente? «Detrás» del asa de la linterna. ¿Y para qué? Precisamente para recalcar –nunca mejor dicho– el torneado de esa asa de madera, representado de un modo bien realista en comparación con la abstracción que ha sufrido la propia linterna. La organicidad del asa, con sus formas redondeadas y su doble curva, se resalta sobre el trazo rojo del lápiz grueso, de modo que si el asa remite a la mano, el trazo también lo hace. En medio de la ultradureza de la mina 9H, y en medio de los objetos tipo, de las formas estandarizadas y de los perfiles coincidentes, la mano hace su aparición de un modo, por cierto, nada fantasmal, sino de doble huella: la que modela el asa y la que rasga el papel con el trazo grueso. Y todo eso en una perspectiva imposible. En el más puro de los dibujos puristas, pues, como he dicho, la moralidad purista –literalmente– parece querer escaparse como líquido entre los dedos de las manos.

Una mano es justamente lo que culmina –literalmente– otra de las obras que podemos ver en la exposición: *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, de 1928 [02]. Una mano o un guante, aunque para el caso que nos importa, es lo mismo, puesto que no solo el guante es como la mano misma, sino también lo que la mano usa y desgasta. Pero comparemos este dibujo con otro anterior, también en la exposición: *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert*, una obra purista de 1919 [03]. Ni uno ni otro título mencionan todos los objetos que aparecen en estas obras, aunque, en verdad, los elementos nombrados bastan para que nos demos cuenta de la diferencia que hay entre ambas. El libro y la escuadra de la más antigua son instrumentos del trabajo intelectual, perfectamente elocuentes: el libro, cuyas páginas están significativamente en blanco, es el medio de formación del intelecto, y la escuadra, la herramienta que permite la expresión de ese intelecto a través del dibujo –un dibujo, en fin, dominado por el ángulo recto–. Pero también el huevo que hay a la derecha del libro, y al que sorprendentemente no se refiere el título, tiene el mismo sentido: geometría y estándar producidos por la naturaleza, símbolo de toda generación y, de paso, apropiación retroactiva del

Una mà és justament el que culmina –literalment– una altra de les obres que podem veure a l'exposició: *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, de 1928 [02]. Una mà o un guant, tot i que per al cas que ens ocupa és el mateix, ja que no és només que el guant sigui com la mà mateixa, sinó que també és el que la mà fa servir i desgasta. Però comparem aquest dibuix amb un altre d'anterior, també a l'exposició: *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert*, una obra purista de 1919 [03]. Ni un títol ni l'altre esmenten tots els objectes que apareixen en aquestes obres, tot i que, en realitat, amb els elements anomenats en tenim prou per adonar-nos de la diferència que hi ha entre totes dues. El llibre i el cartabó de la més antiga són instruments del treball intel·lectual, perfectament eloqüents: el llibre, les pàgines del qual s'han deixat significativament en blanc, és el mitjà de formació de l'intel·lecte, i el cartabó, l'eina que permet l'expressió d'aquest intel·lecte a través del dibuix –un dibuix, en definitiva, dominat per l'angle recte. Però l'ou que hi ha a la dreta del llibre –al qual, sorprenentment, no es refereix el títol– també té el mateix sentit: geometria i estàndard produïts per la natura, símbol de tota generació i, de passada, apropiació retroactiva del més inquietant dels «primitius», recuperat en aquells mateixos anys com l'artista de la geometria pura i de la «forma metafísica»: Piero della Francesca, que va pintar un famós ou en suspensió sobre el cap de la Verge a la *Pala di Brera*. Davant d'aquests objectes, en l'obra de 1928, la paraula *purista* del títol sembla respondre tan sols a un joc irònic, o joc doble, per tal com les peces ja no es retallen contra la pantalla de les ombres projectades, sinó contra un tauler de *backgammon*. El tauler i el sífó –aquesta ampolla d'aigua carbònica l'ús de la qual es relaciona amb l'oci i no amb la necessitat– ens parlen d'una taula molt diferent de l'anterior. La primera era una taula de cuina, il·luminada per la claror esmorteïda d'una làmpada, en què s'havia fet lloc al llibre i al cartabó, és a dir, als símbols d'un treball mental tan concentrat i auster com el tipus de vida que representen els objectes de la natura morta –ampolles, gots, plats...–, mentre que aquesta, en canvi, amb el tauler de joc, el sífó, les copes i els guants, més aviat se'ns presenta com un vetllador o una taula de jardí utilitzada per al descans i l'esbarjo i literalment desconcentrada o, encara millor, distreta. Però aquest canvi radical, aquesta autèntica inversió de trama i de contingut, sembla que també ha suposat una transformació, no menys radical, de les formes. Sense anar més lluny, aquells cercles rigorosament superposats dels plats de 1919, discos d'arestes tallants, el 1928 s'han transformat en una mena de superposició de pneumàtics de corbes inflades –com inflat està el guant– que semblen transmetre's a la resta d'objectes, els quals, en conjunt, s'acaben assemblant més a una taula anatòmica dels òrgans interns d'algun cos inversemblant que pugnen per deixar-se veure que no pas al sobre d'una taula, per desentesa que sigui.

Òrgans i objectes en metamorfosi contínua són, en definitiva, el que ens mostren, de diverses maneres, unes quantes obres de l'exposició, des d'*Écorce, coquillage et femme assise lisant*, de 1932, passant per *Composition surréaliste. Coquillage et racine*, de 1939, o *Tête de taureau et galet*, de 1940, fins a arribar a *Taureau*, de 1960 [04, 05, 06, 07]. Aquí ja no es tracta de deformar els objectes tipus, sinó de substituir-los per aquests



17



18



21



22



19



20



23



24

17. – *Swastika*, 1930. Oli sobre tela, 81 x 100 cm. Col·lecció particular, FLC 240.

17. – *Swastika*, 1930. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Colección particular, FLC 240.

18. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p. 65.

18. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p. 65.

19. – *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924. Oli sobre tela, 81 x 100 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 141.

19. – *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 141.

20. – Detall de *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924.

20. – Detalle de *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924.

21. – *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Crès et Cie., Paris, 1925, p. 97.

21. – *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Crès et Cie., Paris, 1925, p. 97.

22. – *Bouteille et livre (Rose)*, 1926. Oli sobre tela, 100 x 81 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 143.

22. – *Bouteille et livre (Rose)*, 1926. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 143.

23. – *Composition avec une poire*, 1929. Oli sobre tela, 146 x 89 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 147.

23. – *Composition avec une poire*, 1929. Óleo sobre tela, 146 x 89 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 147.

24. – Detall de *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, 1928.

24. – Detalle de *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, 1928.

más inquietante de los «primitivos», recuperado en aquellos mismos años como el artista de la geometría pura y de la «forma metafísica»: Piero della Francesca, quien pintó un famoso huevo en suspensión sobre la cabeza de la Virgen en la *Pala di Brera*. Frente a estos objetos, en la obra de 1928, la palabra *purista* del título no parece responder sino a un juego irónico, o juego doble, puesto que sus piezas ya no se recortan contra la pantalla de sus sombras proyectadas, sino contra un tablero de *backgammon*. El tablero y el sifón –esa botella de agua carbónica cuyo uso se relaciona con el ocio y no con la necesidad– nos hablan de una mesa muy distinta de la anterior. Aquella era una mesa de cocina, iluminada bajo la luz sombría de una lámpara, en la que se había hecho sitio al libro y a la escuadra, es decir, a los símbolos de un trabajo mental tan concentrado y austero como el tipo de vida que los objetos de la naturaleza muerta –botellas, vasos, platos...– representan, mientras que esta, en cambio, con su tablero de juego, su sifón, sus copas y sus guantes, más bien se nos presenta como un velador o una mesa de jardín usada para el descanso y el recreo y literalmente desconcentrada o, mejor aún, distraída. Pero este cambio radical, esta auténtica inversión de trama y de contenido, parece que ha supuesto también una transformación, no menos radical, de las formas. Sin ir más lejos, aquellos círculos rigurosamente superpuestos de los platos de 1919, discos de aristas cortantes, se han transformado en 1928 en una especie de superposición de neumáticos cuyas curvas infladas –como hinchado está el guante– parecen transmitirse al resto de los objetos, los cuales, en su conjunto, acaban pareciéndose más a una tabla anatómica de los órganos internos de algún cuerpo inverosímil, pugnando por dejarse ver, que al tablero de una mesa, por desentendida que sea.

Órganos y objetos en continua metamorfosis son, en fin, lo que unas cuantas de las obras de la exposición nos muestran de distintos modos, desde *Écorce, coquillage et femme assise lisant*, de 1932, pasando por *Composition surréaliste. Coquillage et racine*, de 1939, o *Tête de taureau et galet*, de 1940, hasta llegar a *Taureau*, de 1960 [04, 05, 06, 07]. De lo que se trata aquí ya no es de la deformación de los objetos tipo, sino de su sustitución por esos otros objetos, no producidos, sino encontrados, que Le Corbusier llamó «objetos a reacción poética» y que son la estampa misma de aquella introversión autobiográfica de la que ya he hablado, que se inicia en los años treinta, durante las recapitulaciones del productivismo a las que obligan las crisis económicas, políticas, morales y personales que se suceden en los años posteriores al crack de 1929 y la Gran Depresión, y que se teoriza –sí es que puede decirse así, ya que «se irracionaliza» parecería más adecuado– tras el final de la Segunda Guerra Mundial, en consonancia con la ideología de la reconstrucción, la cual, cargada de mitos y de símbolos, recorre –ya no como un fantasma– Europa. Los objetos encontrados que llenan estos dibujos –las cortezas, las conchas, las raíces, las piedras o los cráneos de toro (y aquí resuenan los bucráneos clásicos)– han sido modelados por el tiempo y llevan sus huellas, siderales, sí, pero no distintas de las que tiene que dejar en el mundo ese «hombre real» con el que Le Corbusier soñaba en sus años filofascistas o colaboracionistas. Así, en el primer dibujo que hemos comentado, la corteza y la concha se presentan verticales al lado de un cuerpo femenino

altres objectes, no produïts, sinó trobats, que Le Corbusier va anomenar «objectes de reacció poètica» i que són l'estampa mateixa d'aquella introversió autobiogràfica de la qual ja he parlat, que comença als anys trenta, durant les recapitulacions del productivisme a què obliguen les crisis econòmiques, polítiques, morals i personals que s'esdevenen en els anys posteriors al crack de 1929 i la Gran Depressió, i que es teoritza –sí és que se'n pot dir així, ja que «s'irracionalitza» semblaria més adequat– després del final de la Segona Guerra Mundial, en consonància amb la ideologia de la reconstrucció, la qual, carregada de mites i de símbols, recorre –ja no com un fantasma– Europa. Els objectes trobats que omplen aquests dibuixos –les escorces, les petxines, les arrels, les pedres o els cranis de toro (i aquí ressonen els bucranis clàssics)– han estat modelats pel temps i en porten les empremtes, siderals, sí, però no diferents de les que ha de deixar al món aquest «home real» que Le Corbusier somiava durant els seus anys filofeixistes o col·laboracionistes. Així, en el primer dibuix que hem comentat, l'escorça i la petxina es presenten verticals al costat d'un cos femení assegut a terra, també vertical: una dona que llegeix un llibre amb un aspecte material que no s'allunya gaire de la petxina mateixa, ni totes dues del fòssil; en el segon –que, per cert, té ben poc de «surrealista»–, en el mateix ordre lineal i també en posició vertical, al costat de la petxina veiem una arrel, la qual no és sinó la metamorfosi del mateix cos femení que acabo d'esmentar –arrel, dona o fòssil: per comprovar-ho, n'hi ha prou de veure les pintures relacionades amb aquesta mateixa composició o altres dibuixos que la comenten de diverses maneres [8, 9]–; en el tercer es repeteix exactament el mateix mecanisme: un crani de toro, que sembla un d'aquests ossos serrats que acostumen a formar part de la mateixa parafernàlia, és mostrat al costat d'un còdol arrodonit que sura sobre la seva ombra... Així doncs, en aquestes obres, com veiem, la composició no pot ser més elemental: tots els objectes que contenen s'han col·locat l'un al costat de l'altre, tancats a l'interior d'una mena de dispositiu paratàctic, com ho estarien a les vitrines d'un museu de ciències naturals, esperant que, mitjançant la simple juxtaposició, s'hi produeixi algun tipus de ressonància transcendent –o, pròpiament, en efecte, de «reacció poètica».

Però aquests dibuixos, que, com bé sabem i com acabo de dir, es refereixen sempre a altres dibuixos o a pintures acabades, també són utilitzats per Le Corbusier en contextos diferents. Des d'aquest punt de vista, el cas de *Tête de taureau et galet* em sembla especialment eloqüent. A *Le poème de l'angle droit*, un llibre publicat el 1955 en el qual, com enlloc més, Le Corbusier desplega la visió del seu poder creatiu com pura tautologia, una de les il·lustracions correspon a un moment previ de la composició que acabo d'esmentar: a la dreta, efectivament, hi ha el còdol flotant, però el que hi ha a l'esquerra encara no és el crani de toro, sinó una cosa semblant a una arrel o un os [10]. Al damunt d'aquesta imatge, Le Corbusier escriu apodícticament: «A còpia de ser dibuixat i redibuixat, el bou, de còdol i d'arrel es va fer toro». Quin altre «poder creatiu» podria reclamar Le Corbusier sinó el que sorgeix directament del misteri de la transsubstanciació? Aquests són els arcans de la metamorfosi constant.

sentado en el suelo, también vertical: una mujer leyendo un libro cuyo aspecto material no se aleja mucho de la concha misma, ni ambas del fósil; en el segundo –que, por cierto, tiene bien poco de «surrealista»–, en el mismo orden lineal y también en posición vertical, junto a la concha vemos una raíz, la cual no es sino la metamorfosis del mismo cuerpo femenino que acabo de mencionar –raíz, mujer o fósil: basta ver, para comprobarlo, las pinturas relacionadas con esta misma composición u otros dibujos que la comentan de distintos modos [8, 9]–; en el tercero se repite exactamente el mismo mecanismo: un cráneo de toro, que parece uno de esos huesos serrados que acostumbran a formar parte de la misma parafernalia, es mostrado al lado de un guijarro redondeado que flota sobre su sombra... En estas obras, pues, como vemos, la composición no puede ser más elemental: todos los objetos que contienen han sido colocados uno al lado del otro, encerrados en el interior de una especie de dispositivo paratáctico, como lo estarían en las vitrinas de un museo de ciencias naturales, esperando que, mediante su mera yuxtaposición, se produzca entre ellos algún tipo de resonancia trascendente –o, propiamente, en efecto, de «reacción poética»–.

Pero estos dibujos, que, como bien sabemos y como acabo de decir, se refieren siempre a otros dibujos o a pinturas acabadas, también son utilizados por Le Corbusier en contextos distintos. Desde este punto de vista, el caso de *Tête de taureau et galet* me parece especialmente elocuente. En *Le poème de l'angle droit*, un libro publicado en 1955 en el que, como en ninguna otra parte, Le Corbusier despliega la visión de su propio poder creativo como pura tautología, una de las ilustraciones corresponde a un momento previo de la composición que acabo de mencionar: allí está, a la derecha, el guijarro flotante, pero lo que hay a la izquierda aún no es el cráneo de toro, sino algo así como una raíz o un hueso [10]. Encima de esta imagen, Le Corbusier escribe apodícticamente: «A fuerza de ser dibujado y redibujado el buey, de guijarro y de raíz se hizo toro». ¿Qué otro «poder creativo» podría reclamar Le Corbusier sino el que surge directamente del misterio de la transubstanciación? Estos son los arcanos de la constante metamorfosis.

Aunque, para metamorfosis, las que llevan a sus símbolos: cicatrices y vestigios, en fin, que se subliman, sobre todo, tras su resurrección de la posguerra, en el voluntarioso universo de signos y señales que él mismo, como ya sabemos, inventa. Y también en esto una de las obras de la exposición resulta absolutamente clarificadora: me refiero al *collage Corde et verres*, de 1954 [11]. Las cuerdas habían aparecido en las pinturas de Le Corbusier ya en 1930, en aquellas con objetos desgastados y formas orgánicas que realizó en sus vacaciones veraniegas en Piquey, en la bahía de Arcachón, y a partir de ahí, siguiendo el ejemplo de Fernand Léger, no dejarán de estar presentes en ellas, junto con los consabidos huesos, fósiles, guijarros, cortezas o conchas que ya hemos visto. Esta cuerda en particular, ligada en forma de falsos nudos ortogonales, aparece también, por ejemplo, en *Le poème de l'angle droit*, amarrando una barca que, en nuestro *collage*, ha sido representada con un recorte de papel de diario [12]. Bien, pero, ¿y los vasos? Tan solo el dibujo geométrico que aparece en el ángulo inferior derecho puede responder a esos «vasos», un dibujo que, por cierto, también

Ara bé, per metamorfosis, les que porten als seus símbols: cicatrius i vestigis, en definitiva, que se sublimen, sobretot després de la seva resurrecció de la postguerra, en el voluntariós univers de signes i senyals que ell mateix, com ja sabem, inventa. I també en això una de les obres de l'exposició resulta absolutament aclaridora: em refereixo al *collage Corde et verres*, de 1954 [11]. Les cordes ja havien aparegut a les pintures de Le Corbusier el 1930, en les peces amb objectes desgastats i formes orgàniques que va fer durant les seves vacances d'estiu a Piquey, a la badia d'Arcachon, i a partir d'aleshores, seguint l'exemple de Fernand Léger, ja no deixarien de ser-hi presents, juntament amb els famosos ossos, fòssils, còdols, escorces o petxines que ja hem vist. Aquesta corda en concret, lligada en forma de falsos nusos ortogonals, també apareix, per exemple, a *Le poème de l'angle droit*, on amarra una barca que, en el nostre *collage*, s'ha representat amb un retall de paper de diari [12]. Bé, però, i els gots? Només el dibuix geomètric que apareix a l'angle inferior dret pot fer referència a aquests «gots», un dibuix que, per cert, també surt a *Le poème de l'angle droit*, i no tan sols una vegada, sinó dues: rematant una de les litografies en color, com si fos un edifici erigit sobre l'horitzó, i en blanc i negre, però amb el mateix aspecte monumental, ocupant totalment una de les pàgines del llibre i acompanyant la invocació –cal referir-s'hi així– «el pla de l'alegria» [13, 14].

Els editors espanyols del llibre van identificar aquest signe amb «una mena d'esvàstica», i efectivament al costat d'una esvàstica, a més d'altres símbols –la roda, l'ocell...–, el va col·locar Le Corbusier en el monument commemoratiu que va concebre –i altres van aixecar– al costat del dic de Chandigarh, el projecte en què la seva obsessió per la creació exigent de símbols (seus) arriba a cotes d'autèntica histèria, justament quan, per fi, li encarreguen de construir una ciutat, cosa que ja no li interessa [15, 16]. Més aviat, el que li interessa és aconseguir que el poder –i, en concret, el seu poder creador, demiúrgic– es manifesti a través de la inescrutable monumentalitat del buit, el qual, en efecte, s'ha d'omplir de símbols que aspiren a ser-ho d'un temps suspès: esfinxs repetides, ben mirat, que, en tot cas, com l'esfinx original, callen i, callant, s'imposen. L'autoreferencialitat d'aquests símbols, doncs, no podria ser més vàcua.

Dir «una mena d'esvàstica» no és només vague, sinó erroni, però significa desencadenar, a partir d'aquest dibuix que veiem a l'angle inferior dret del nostre *collage*, les memòries més terribles, i queda clar que les coses terribles, pel que tenen d'insondable, de sobrehumà, de hieràtic, són, justament, les que Le Corbusier persegueix amb els seus símbols. Però d'on ve en realitat aquesta «mena d'esvàstica»? L'atracció que Le Corbusier sentia per aquest símbol es fa palesa en una obra de 1930 que va titular, precisament, *Swastika*, en la qual aquesta apareix ben visible just sota una estructura geomètrica que té molt d'esquema arquitectònic –com a tal, la trobem de nou a les pàgines de *Le poème de l'angle droit*– i el perfil o secció de la qual s'inspira clarament en la creu gammada [17, 18]. No obstant això, en l'obra de Le Corbusier, l'origen d'aquesta figura no es troba en una «prova indiciària» tan òbvia com aquesta –massa evident, podríem dir, com la famosa «carta robada» de Poe. Hi ha un altre camí més inesperat,

està en *Le poème de l'angle droit*, y no solo una vez, sino dos: rematando una de las litografías en color, como si fuera un edificio levantado sobre el horizonte, y en blanco y negro, pero con el mismo aspecto monumental, ocupando totalmente una de las páginas del libro y acompañando a la invocación –hay que llamarla así– «el plan de la alegría» [13, 14].

Los editores españoles del libro identificaron este signo con «una especie de esvástica», y junto a una esvástica, en efecto, además de otros símbolos –la rueda, el pájaro...–, lo colocó Le Corbusier en el monumento conmemorativo que concibió –y otros levantaron– junto al dique de Chandigarh, el proyecto en el que su obsesión por la creación exigente de (sus) símbolos alcanza cotas de verdadera histeria, justamente cuando, al fin, le encargan construir una ciudad, algo que ya no le interesa [15, 16]. Más bien, lo que le interesa es conseguir que el poder –y, en particular, su poder creador, demiúrgico– se manifieste a través de la inescrutable monumentalidad del vacío, el cual, en efecto, tiene que llenarse de símbolos que aspiran a serlo de un tiempo suspendido: esfinges repetidas, en fin, que, en todo caso, como la esfinge original, callan y, callando, se imponen. La autorreferencialidad de esos símbolos, pues, no podría ser más vacua.

Decir «una especie de esvástica» no solo es vago, sino erróneo, pero significa desatar, a partir de este dibujo que vemos en el ángulo inferior derecho de nuestro *collage*, las memorias más terribles, y está claro que lo terrible, en lo que tiene de insondable, de sobrehumano, de hierático, es, justamente, lo que Le Corbusier persigue con sus símbolos. Pero ¿de dónde viene en realidad esa «especie de esvástica»? La atracción que sentía por ese símbolo queda clara en una obra de 1930 que tituló, precisamente, *Swastika*, en la que esta aparece bien visible justo debajo de una estructura geométrica que tiene mucho de esquema arquitectónico –como tal, la hallamos de nuevo en las páginas de *Le poème de l'angle droit*– y cuyo perfil o sección se inspira claramente en la cruz gamada [17, 18]. Sin embargo, en la obra de Le Corbusier, el origen de tal figura no se encuentra en una «prueba indiciaria» tan obvia como esta –demasiado evidente, podríamos decir, como la famosa «carta robada» de Poe–. Hay otro camino más inesperado, y sin duda más inquietante, que nos conduce hacia ella y nos sitúa en sus ambigüedades. Ya en algunas de las que podrían ser consideradas sus últimas pinturas típicamente puristas, realizadas todas ellas en 1924 –*Nature morte pleine d'espace* (*Nature morte limpide*), *Nature morte avec nombreux objets* y *Nature morte du Pavillon de l'Esprit Nouveau* [19, 20]–, entre la habitual botillería y cristalería, Le Corbusier descubre un recurso formal consistente en la disposición gualdrapada de dos copas: una de ellas aparece en posición normal, apoyada en su pie, y la otra cabeza abajo, con el pie hacia arriba, detrás de la primera, de modo que, vista en transparencia a su través, produce un efecto de coincidencias contrarias. Desde el punto de vista de los mecanismos del purismo, este «dispositivo» de las copas de cristal en vuelta encontrada no puede ser más admirable: un par de objetos idénticos, producidos por el estándar, que exhiben en su superposición contrapuesta y transparente la más absoluta de las coincidencias: «objetos tipo», «formas consonantes», «continuidad plástica», transparencia, cristalinidad... Todas las

i sens dubte més inquietant, que ens hi condueix i ens situa en les seves ambigüitats. Ja en algunes de les que podrien considerar-se les seves últimes pintures típicament puristes, totes fetes el 1924 –*Nature morte pleine d'espace* (*Nature morte limpide*), *Nature morte avec nombreux objets* i *Nature morte du Pavillon de l'Esprit Nouveau* [19, 20]–, entre l'habitual cristalleria i ampolles diverses, Le Corbusier descobreix un recurs formal consistent en la disposició capiculada de dues copes: l'una apareix en posició normal, recolzada sobre el peu, i l'altra de cap per avall, amb el peu cap amunt, darrere la primera, de manera que, vista en transparència a través seu, produeix un efecte de coincidències contràries. Des del punt de vista dels mecanismes del purisme, aquest «dispositiu» de les copes de vidre capiculades no pot ser més admirable: un parell d'objectes idèntics, produïts per l'estàndard, que exhibeixen, en la seva superposició contraposada i transparent, la coincidència més absoluta: «objectes tipus», «formes consonants», «continuitat plàstica», transparència, cristal·linitat... Totes les premisses del purisme queden contingudes en aquest joc de dues copes capiculades, tal com qualsevol persona les pot veure en qualsevol moment a les lleixes d'un bar o a les del seu moble mateix, i tal com el mateix Le Corbusier les va publicar més d'una vegada a les pàgines de *L'Esprit nouveau* o de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [21]. A partir d'aquestes dues pintures, aquest dispositiu es va repetir en nombroses ocasions: sense ànim d'exhaustivitat, jo mateix l'he trobat almenys en quinze de les pintures que Le Corbusier va fer entre 1924 i 1929, entre les quals els casos més destacats, en què aquest motiu literalment remata la composició, són *Bouteille et livre (rose)*, de 1926, i *Composition avec une poire*, de 1929 [22, 23], en què l'esquematzació d'aquelles dues copes de cinc anys enrere ja ha assolit la forma exacta que també té en el nostre *collage* de 1954. De nou, les obres presentades en aquesta exposició ens ofereixen un exemple del que estem dient: a *Nature morte puriste*, *siphon*, *gants*, *verres*, *pile d'assiettes*, *pichet*, *jeu de backgammon*, el dibuix que he comentat més amunt, a l'esquerra del tauler de *backgammon*, «darrere» del mecanisme del sifó, aquest altre «mecanisme», el de les copes capiculades, fa acte de presència [24].

Però el que ens importa aquí és que aquest mecanisme s'anirà allunyant cada vegada més del seu origen com a joc purista i anirà adquirint una autonomia formal que al final assolirà, com hem vist, dimensions inesperades: les d'un monument, les d'un edifici o, en definitiva, i encara més, les d'un símbol. Ja l'hem vist aparèixer en l'apodíctic *Le poème de l'angle droit*, un llibre escrit amb la paraula i la veu del profeta, i ja hem dit que aquest és un dels símbols triats per Le Corbusier per adornar els murs del bloc commemoratiu de Chandigarh: símbols tallats en fusta i integrats en les plaques de l'encofrat per mostrar-se com a petjades –o, pròpiament, tatuatges: inefables, en efecte– en uns murs de formigó que, valgui la paradoxa, han de parlar més enllà del que és humà. Sembla que el 1952 Jane Drew va dir a Le Corbusier que havia d'«instal·lar al cor mateix» de Chandigarh «els signes a través dels quals s'expressen, d'una banda, el seu urbanisme i, de l'altra, el seu pensament filosòfic». Més endavant, Willy Boesiger va referir-se a aquests signes com a «símbols populars». Però el mateix Le Corbusier ja havia escrit, a «L'espace indicible», publicat

premisas del purismo están contenidas en este juego de dos copas con trapeadas, tal como cualquiera puede verlas en cualquier momento en las estanterías de un bar o en las de su propia alacena, y tal como el propio Le Corbusier las publicó más de una vez en las páginas de *L'Esprit nouveau* o de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [21]. A partir de estas dos pinturas, este dispositivo fue repetido en multitud de ocasiones: sin ánimo de exhaustividad, yo mismo lo he encontrado al menos en quince de sus pinturas realizadas entre 1924 y 1929, entre las cuales los casos más llamativos, en los que este motivo literalmente remata la composición, son *Bouteille et livre (rose)*, de 1926, y *Composition avec une poire*, de 1929 [22, 23], donde la esquematización de aquellas dos copas de cinco años antes ha alcanzado ya la forma exacta que tiene también en nuestro *collage* de 1954. De nuevo, las obras presentadas en esta exposición nos ofrecen un ejemplo de lo que estamos diciendo: en *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, el dibujo que he comentado más arriba, a la izquierda del tablero de *backgammon*, «de atrás» del mecanismo del sifón, este otro «mecanismo», el de las copas gualdrpeadas, hace su aparición [24].

Pero lo que aquí nos importa es que este mecanismo irá alejándose cada vez más de su origen como juego purista y adquiriendo una autonomía formal que al final alcanzará, como bien hemos visto, dimensiones inesperadas: las de un monumento, las de un edificio o, en fin, y aún más, las de un símbolo. Ya lo hemos visto aparecer en el apodíctico *Le poème de l'angle droit*, un libro escrito con la palabra y la voz del profeta, y ya hemos mencionado que este es uno de los símbolos escogidos por Le Corbusier para adornar los muros del bloque conmemorativo de Chandigarh: símbolos tallados en madera e integrados en las planchas del encofrado para mostrarse como huellas –o, propiamente, tatuajes: inefables, en efecto– en unos muros de hormigón que, valga la paradoja, tienen que hablar más allá de lo humano. Parece que Jane Drew le dijo a Le Corbusier en 1952 que tenía que «instalar en el corazón mismo» de Chandigarh «los signos a través de los cuales se expresan, por un lado, su urbanismo y, por otro, su pensamiento filosófico». Más tarde, Willy Boesiger llamó a esos signos «símbolos populares». Pero el propio Le Corbusier ya había escrito, en «L'espace indicible», publicado en 1946, que hay «figuras morales o físicas», que hay «temas que se imponen» y que «los dioses rondan a nuestro alrededor [...] y al precio de nuestro simple esfuerzo personal dan a los hombres las grandes cosas del espíritu, de la virtud, del misterio, del paraíso, del infierno...». Todo, pues, es equivalente, tautológico, sinonímico: como ya dije una vez, esta es la amarga utopía del siglo xx.

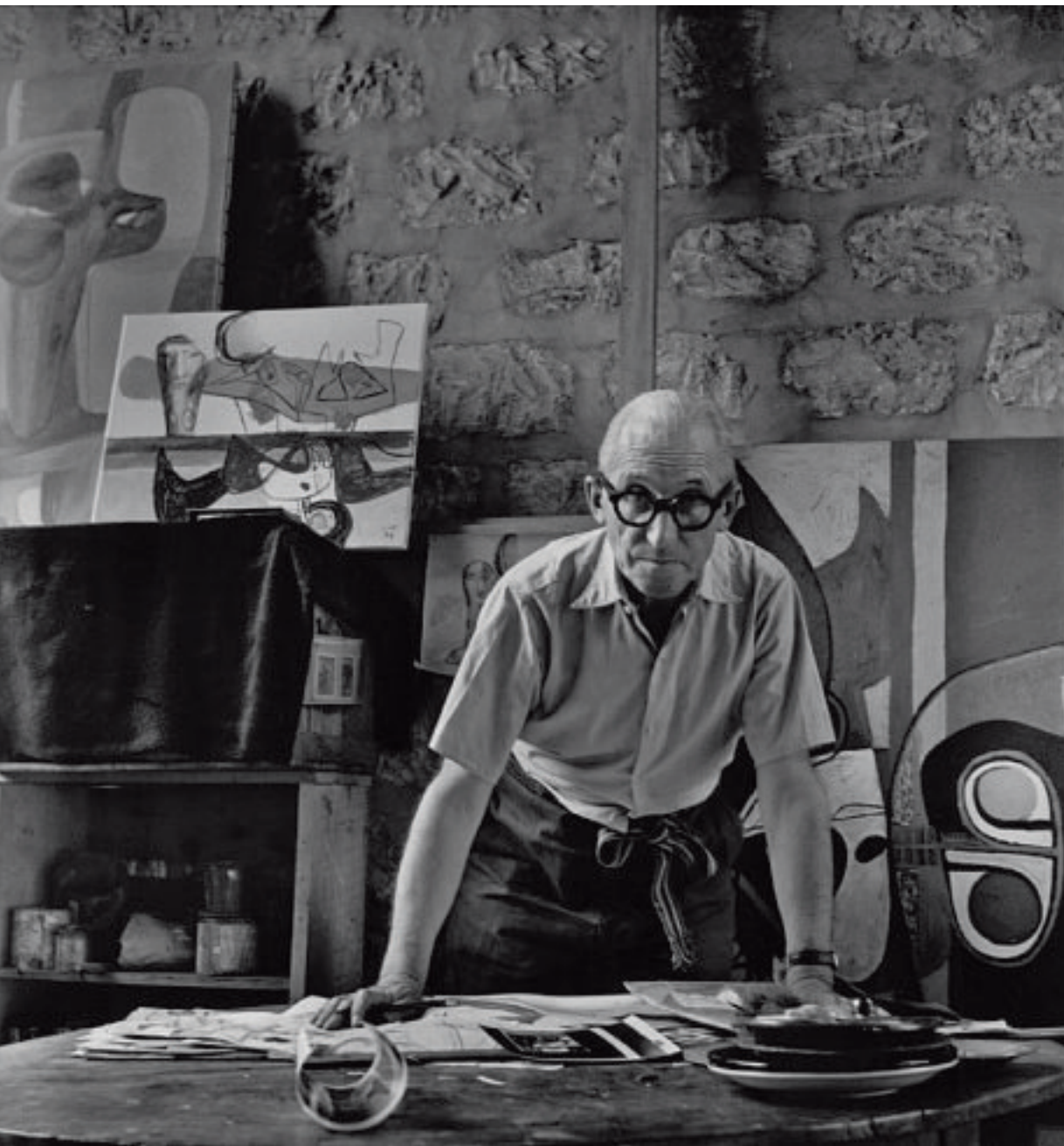
Aún podríamos hablar de otras obras de esta exposición –los proyectos de esculturas, las parejas de mujeres, los iconos...–, y continuarían revelándonos toda la obra de Le Corbusier, todos sus pasos: pero, llegados a este punto, eso quedará para otra ocasión.

Juan José Lahuerta

el 1946, que hi ha «figures morals o físiques», que hi ha «temes que s'imposen» i que «els déus ronden al nostre voltant [...] i al preu del nostre simple esforç personal donen als homes les grans coses de l'esperit, de la virtut, del misteri, del paradís, de l'infern...». Tot, doncs, és equivalent, tautològic, sinonímic: com ja vaig dir una vegada, aquesta és l'amarga utopia del segle xx.

Encara podríem parlar d'altres obres d'aquesta exposició –els projectes d'escultures, les parelles de dones, les icones...–, i ens continuarien revelant tota l'obra de Le Corbusier, tots els seus passos: però, arribats en aquest punt, això quedarà per a una altra ocasió.

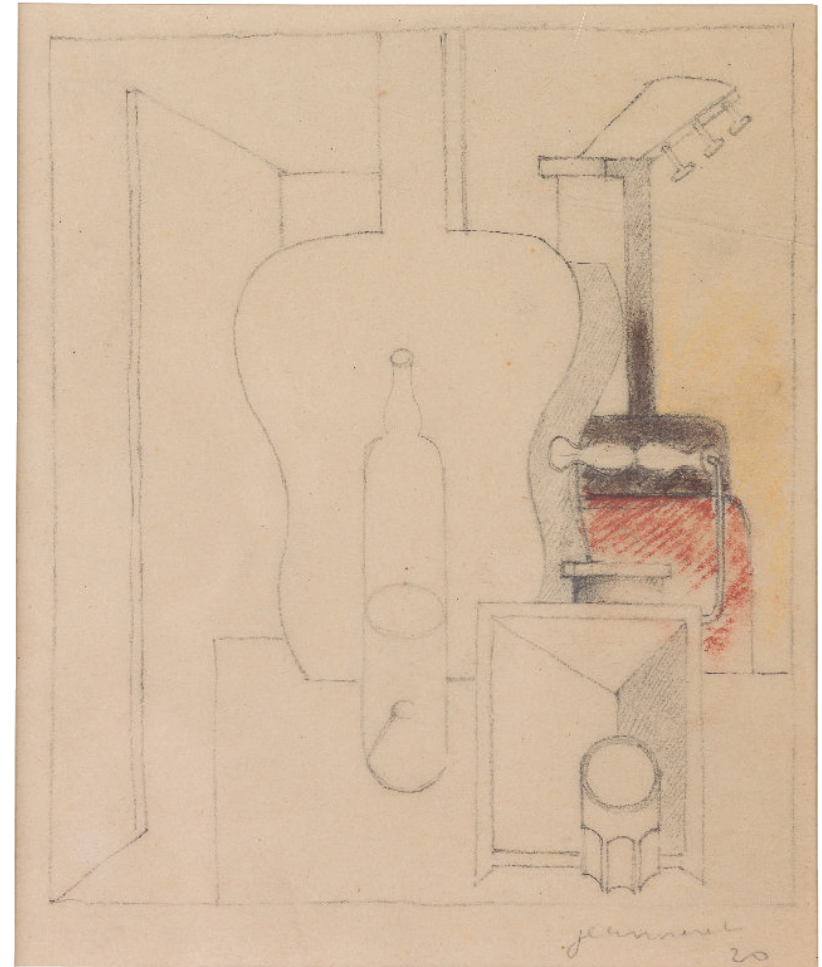
Juan José Lahuerta



OBRES
OBRAS



01.-Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert, 1919
Aquarel·la, guaix i tinta sobre paper
[Acuarela, gouache y tinta sobre papel](#)
60 x 50 cm



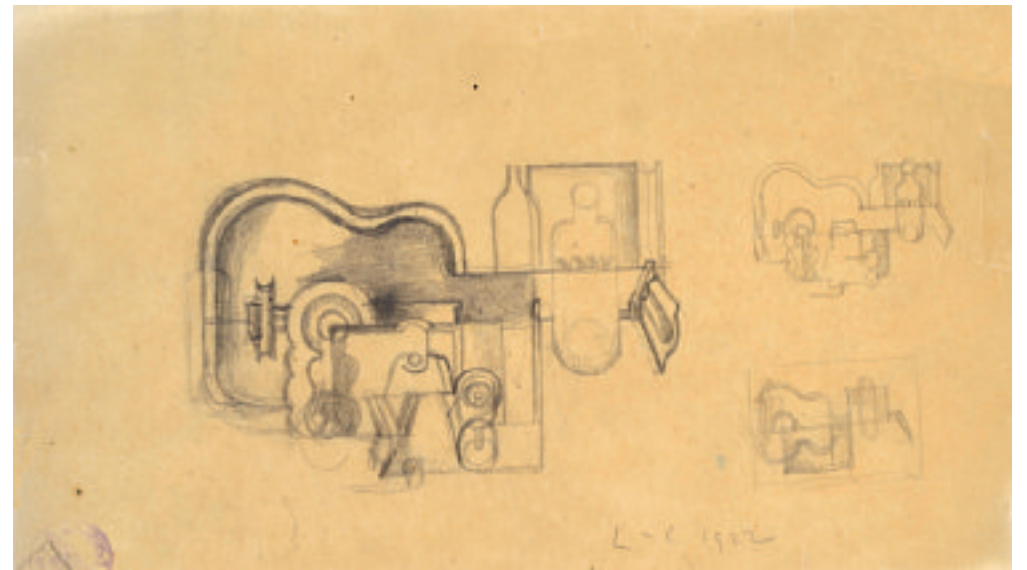
02.-Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare, 1920

Grafit i llapis de colors sobre paper

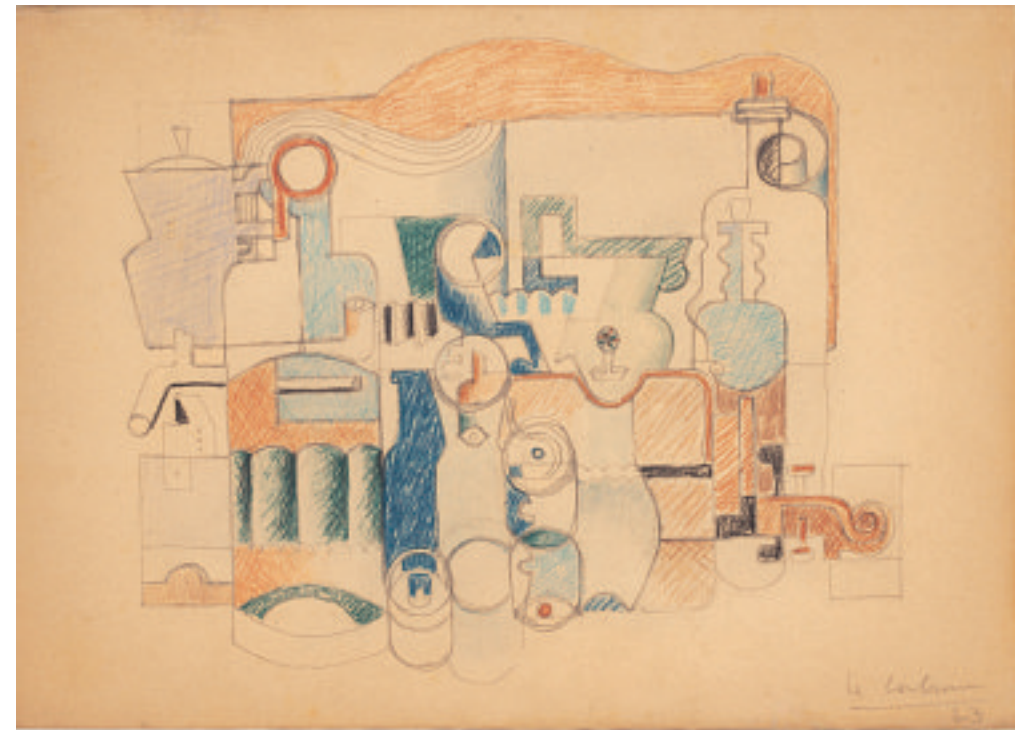
Grafito y lápices de colores sobre papel

17,5 x 14,5 cm

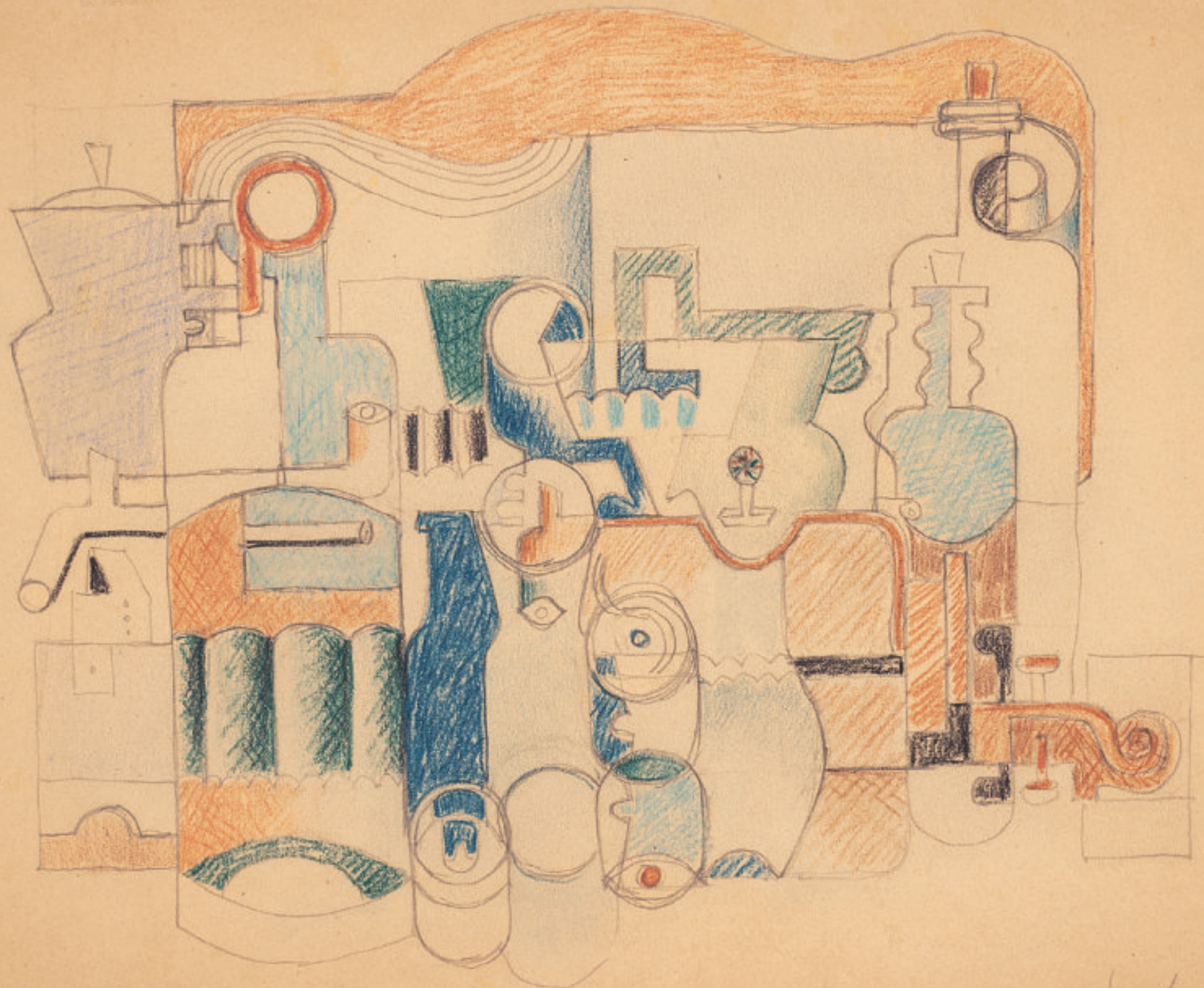
Col·lecció particular, Espanya / Colección particular, España



03.-Étude pour la Nature morte du Salon des Indépendants, 1921
Llapis sobre paper de calcar
[Lápiz sobre papel de calcar](#)
14 x 23 cm



04.-Nature morte puriste-Étude pour le tableau "Nature morte aux nombreux objets", 1923
Llapis de colors sobre paper
Lápices de colores sobre papel
27,7 x 38,5 cm



Le Colonne



05.-Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon, 1928
Guaix, aquarel·la i llapis sobre paper
Gouache, acuarela y lápiz sobre papel
27,3 x 21,2 cm
Col·lecció particular, França / Colección particular, Francia



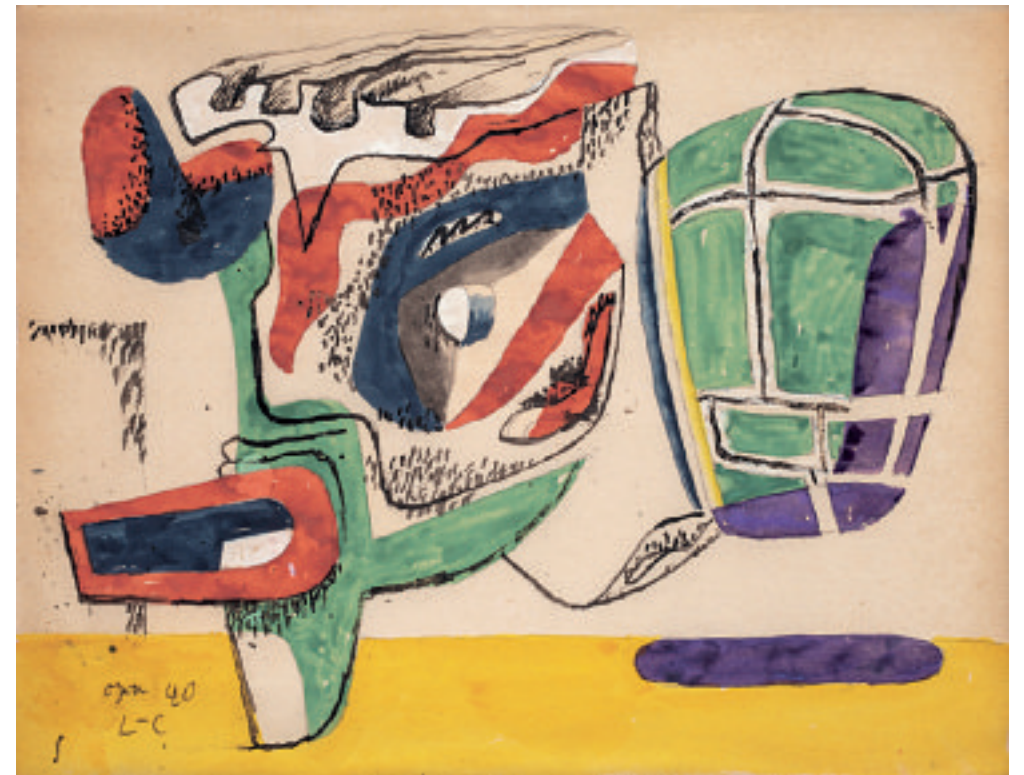
06.-Écorce, coquillage et femme assise lisant, 1932
Pastel i llapis sobre paper
[Pastel y lápiz sobre papel](#)
21 x 31 cm



07.-Composition surréaliste. Coquillage et racine, 1939
Tinta i aquarella sobre paper
[Tinta y acuarela sobre papel](#)
20,4 x 26,6 cm



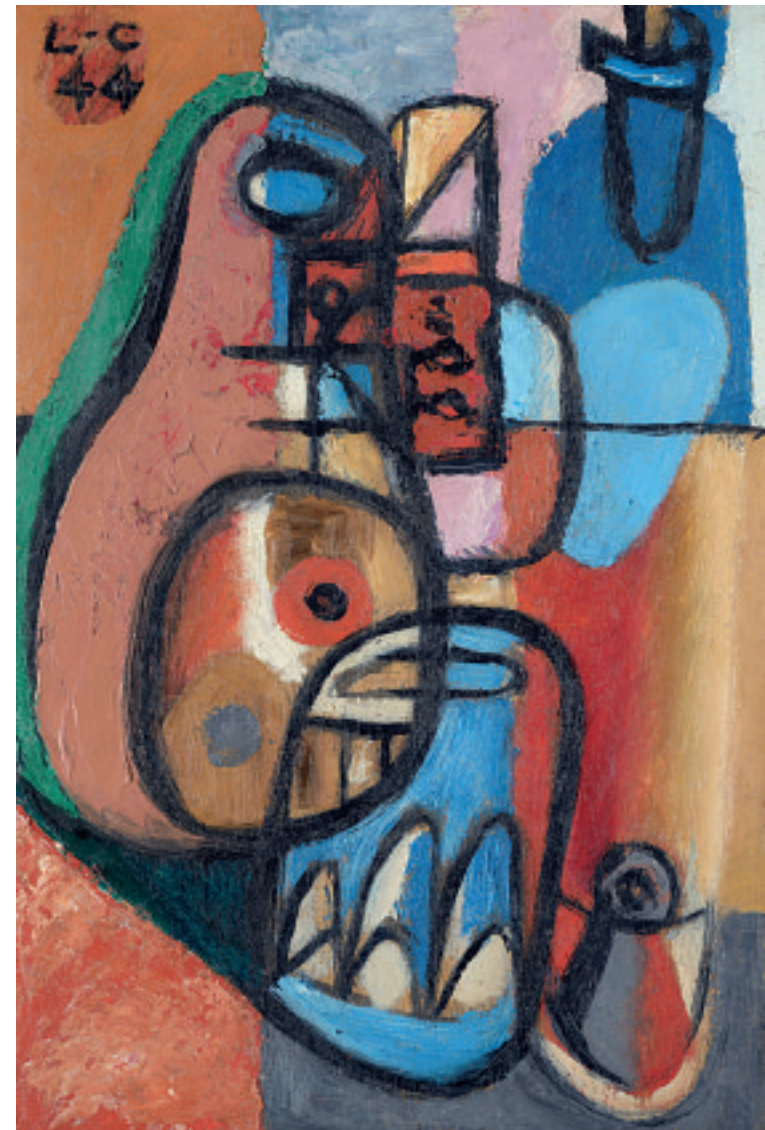
Le Collier
Nizetay 89



08.-Tête de taureau et galet, 1940
Guaix i tinta sobre paper
[Gouache y tinta sobre papel](#)
21,3 x 27,4 cm



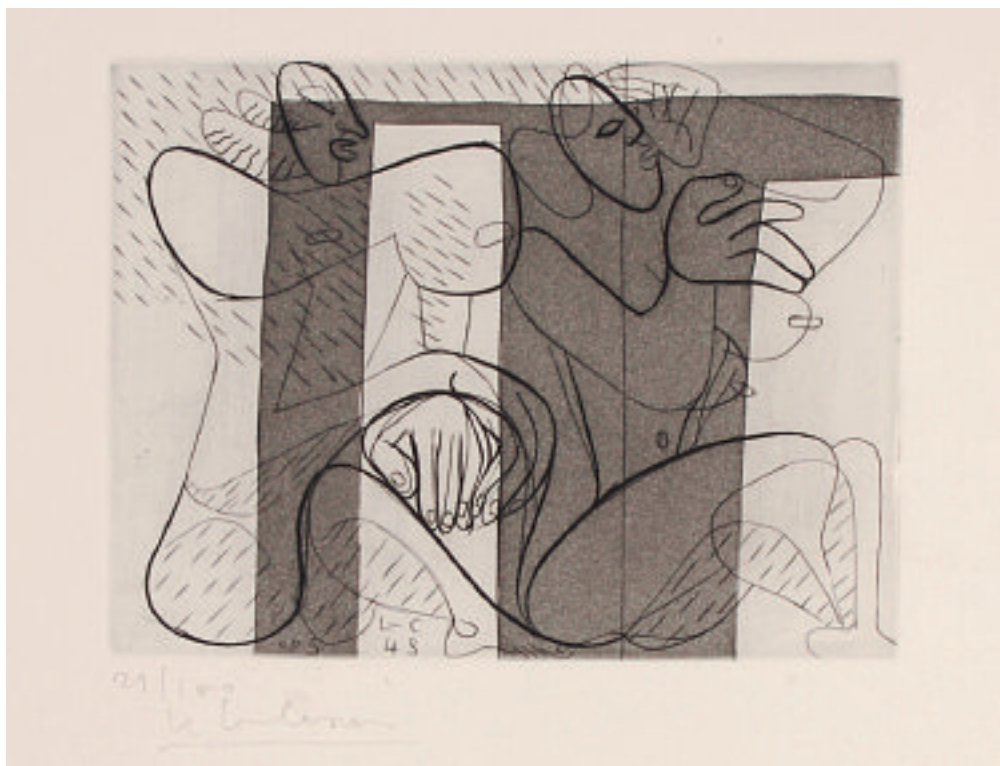
ozon 40
L-C



09.-Bouteilles et verres, 1944
Oli sobre fusta
Óleo sobre madera
33 x 22 cm



10.-Projet de Sculpture, 1946
Guaix sobre paper
Gouache sobre paper
55,8 x 43,8 cm



11.-Opus 5, 1948-1952
Buril i aigüatinta sobre coure
[Buril y aguainta sobre cobre](#)
11,8 x 15,8 cm



12.-Les Deux soeurs, 1946
Pastel sobre paper
[Pastel sobre papel](#)
20,4 x 26,7 cm
Col.lecció particular, Portugal / [Colección particular, Portugal](#)

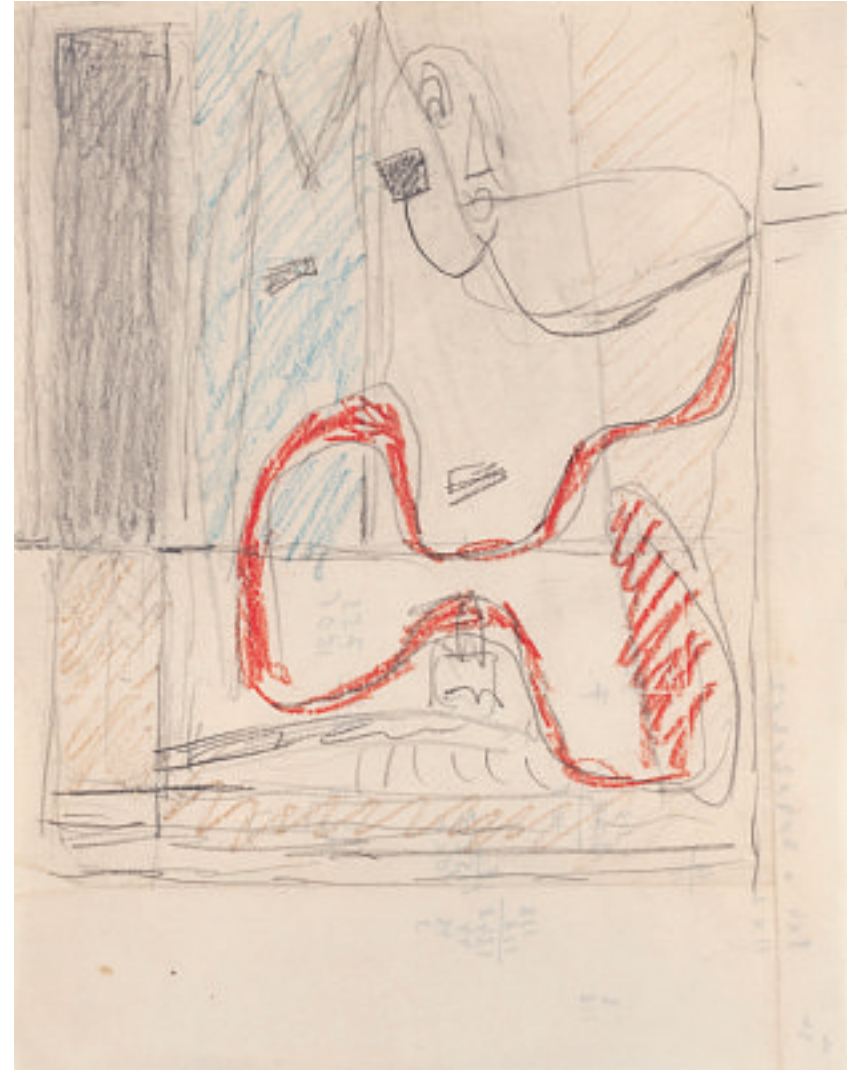


13.-*Deux femmes enlacées sur une jetée, avec une barque dans le lointain, 1949*

Collage i guaix sobre paper

Collage y gouache sobre papel

55,6 x 44 cm



14.-Icône, 1957

Grafit i llapis de colors sobre paper

Grafito y lápices de colores sobre papel

26,8 x 20,9 cm



15.-Deux femmes autour d'un compotier et de deux tasses, 1952

Pastel i llapis sobre paper

[Pastel y lápiz sobre papel](#)

32,8 x 43,2 cm



16.-Corde et verres, 1954
Collage, guaix i carbonet sobre paper
Collage, gouache y carboncillo sobre papel
48 x 62 cm



le Courrier
16 mai 45



17.-Taureau, 1960

Collage, guaix i tinta sobre paper

Collage, gouache y tinta sobre papel

51,8 x 73 cm

Col·lecció particular, Espanya / Colección particular, España



18.- Naissance du Minotaure, 1964

Aquarel·la i tinta sobre paper

[Acuarela y tinta sobre papel](#)

20,8 x 26,8 cm

Col·lecció particular, Espanya / [Colección particular, España](#)



19.-Étude pour sculpture Ubu – Panurge II, 1962
Carbonet i llapis sobre paper
[Carboncillo y lápiz sobre papel](#)
53,5 x 44 cm



CATALOGACIÓ
CATALOGACIÓN

01.-Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert, 1919

Acuarela, gouache y tinta sobre papel
Firmado y fechado "Jeanneret 1919"
60 x 50 cm

EXPOSICIONES:

- Tokio, The National Museum of Western Art, "Le Corbusier and The Age of Purism", 19 febrero – 19 mayo 2019, cat. expo. pág. 83, nº 19.
- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. págs. 30-31.

02.-Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare, 1920

Grafito y lápices de colores sobre papel
Firmado y fechado
17,5 x 14,5 cm

EXPOSICIONES:

- Madrid, Caixaforum, "Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes", septiembre 2010 – febrero 2011, pág. 212, nº 118 (reprod.)

03.-Étude pour la Nature morte du Salon des Indépendants, 1921

Lápiz sobre papel de calcar
Firmado y fechado posteriormente "LC 1922"
14 x 23 cm

EXPOSICIONES:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. pág. 32.

04.-Nature morte puriste-Étude pour le tableau "Nature morte aux nombreux objets", 1923

Lápices de colores sobre papel
Firmado y fechado
27,7 x 38,5 cm

EXPOSICIONES:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. págs. 40-41.

05.-Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon, 1928

Gouache, acuarela y lápiz sobre papel
Firmado y fechado
27,3 x 21,2 cm

06.-Écorce, coquillage et femme assise lisant, 1932

Pastel y lápiz sobre papel
Firmado y fechado
21 x 31 cm

EXPOSICIONES:

- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 noviembre 2017 – 18 enero 2018, pág. 20, nº 4 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 enero – 25 marzo 2018, pág. 20, nº 4 (reprod.)
- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. págs. 60-61.

07.-Composition surréaliste. Coquillage et racine, 1939

Tinta y acuarela sobre papel
Firmado y fechado "Le Corbusier / Vézelay 39"
20,4 x 26,6 cm

08.-Tête de taureau et galet, 1940

Gouache y tinta sobre papel
Firmado y fechado "L-C / Ozon 40"
21,3 x 27,4 cm

EXPOSICIONES:

- París, Galerie du GROUS, "HERITAGE – Arts Premiers & Art Moderne", 14 – 22 abril 2023

09.-Bouteilles et verres, 1944

Óleo sobre madera
Firmado y fechado "L-C / 44"
Titulado y fechado al dorso "Bouteilles et verres 44"
33 x 22 cm

10.-Projet de Sculpture, 1946

Gouache sobre papel
Firmado y fechado "Le Corbusier / L-C 1946"
55,8 x 43,8 cm

11.-Opus 5, 1948-1952

Buril y aguainta sobre cobre
Firmado, fechado y numerado 21/100
11,8 x 15,8 cm

12.-Les Deux soeurs, 1946

Pastel sobre papel
Firmado y fechado
20,4 x 26,7 cm

13.-Deux femmes enlacées sur une jetée, avec une barque dans le lointain, 1949

Collage y gouache sobre papel
Firmado y fechado "L-C 49" "Le Corbusier"
55,6 x 44 cm.

EXPOSICIONES:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. págs. 78-79

14.-Icône, 1957

Grafito y lápices de colores sobre papel
26,8 x 20,9 cm

EXPOSICIONES:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. págs. 102-103.

15.-Deux femmes autour d'un compotier et de deux tasses, 1952

Pastel y lápiz sobre papel
Firmado y fechado "Le Corbusier 1917-1952"
32,8 x 43,2 cm

EXPOSICIONES:

- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 noviembre 2017 – 18 enero 2018, pág. 30, nº 14 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 enero – 25 marzo 2018, pág. 30, nº 14 (reprod.)

01.-Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert, 1919

Aquarel-la, guaix i tinta sobre paper
Signat i datat "Jeanneret 1919"
60 x 50 cm

EXPOSICIONS:

- Tòquio, The National Museum of Western Art, "Le Corbusier and The Age of Purism", 19 febrer – 19 maig 2019, cat. expo. pág. 83, nº 19.
- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. págs. 30-31.

02.-Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare, 1920

Grafit i llapis de colors sobre paper
Signat i datat
17,5 x 14,5 cm

EXPOSICIONS:

- Madrid, Caixaforum, "Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes", setembre 2010 – febrer 2011, pág. 212, nº 118 (reprod.)

03.-Étude pour la Nature morte du Salon des Indépendants, 1921

Llapis sobre paper de calcar
Signat i datat posteriorment "LC 1922"
14 x 23 cm

EXPOSICIONS:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. pág. 32.

04.-Nature morte puriste-Étude pour le tableau "Nature morte aux nombreux objets", 1923

Llapis de colors sobre paper
Signat i datat
27,7 x 38,5 cm

EXPOSICIONS:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. págs. 40-41.

05.-Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon, 1928

Guaix, aquarel-la i llapis sobre paper
Signat i datat
27,3 x 21,2 cm

06.-Écorce, coquillage et femme assise lisant, 1932

Pastel i llapis sobre paper
Signat i datat
21 x 31 cm

EXPOSICIONS:

- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 novembre 2017 – 18 gener 2018, pág. 20, nº 4 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 gener – 25 març 2018, pág. 20, nº 4 (reprod.)
- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. págs. 60-61.

07.-Composition surréaliste. Coquillage et racine, 1939

Tinta i aquarel-la sobre paper
Signat i datat "Le Corbusier / Vézelay 39"
20,4 x 26,6 cm

08.-Tête de taureau et galet, 1940

Guaix i tinta sobre paper
Signat i datat "L-C / Ozon 40"
21,3 x 27,4 cm

EXPOSICIONS:

- París, Galerie du GROUS, "HERITAGE – Arts Premiers & Art Moderne", 14 – 22 abril 2023

09.-Bouteilles et verres, 1944

Oli sobre fusta
Signat i datat "L-C / 44"
Titulat i datat al dors "Bouteilles et verres 44"
33 x 22 cm

10.-Projet de Sculpture, 1946

Guaix sobre paper
Signat i datat "Le Corbusier / L-C 1946"
55,8 x 43,8 cm

11.-Opus 5, 1948-1952

Buril i aiguatinta sobre coure
Signat, datat i numerat 21/100
11,8 x 15,8 cm

12.-Les Deux soeurs, 1946

Pastel sobre paper
Signat i datat
20,4 x 26,7 cm

13.-Deux femmes enlacées sur une jetée, avec une barque dans le lointain, 1949

Collage i guaix sobre paper
Signat i datat "L-C 49" "Le Corbusier"
55,6 x 44 cm.

EXPOSICIONS:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. págs. 78-79.

14.-Icône, 1957

Grafit i llapis de colors sobre paper
26,8 x 20,9 cm

EXPOSICIONS:

- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. págs. 102-103.

15.-Deux femmes autour d'un compotier et de deux tasses, 1952

Pastel i llapis sobre paper
Signat i datat "Le Corbusier 1917-1952"
32,8 x 43,2 cm

EXPOSICIONS:

- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 novembre 2017 – 18 gener 2018, pág. 30, nº 14 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 gener – 25 març 2018, pág. 30, nº 14 (reprod.)

16.-Corde et verres, 1954

Collage, gouache y carboncillo sobre papel
Firmado y fechado "Le Corbusier / 16 mai 54"
48 x 62 cm.

EXPOSICIONES:

- Venecia, IUAV, "Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo IUAV di Venezia", 8 – 24 noviembre 2016, pág. 64
- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 noviembre 2017 – 18 enero 2018, pág. 33, nº 18 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 enero – 25 marzo 2018, pág. 33, nº 18 (reprod.)
- Ginebra, Pregny-Chambésy, Château de Penthes, "Art et Presse: libres échanges", 1 mayo – 30 octubre 2019
- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 marzo – 22 mayo 2022, cat. expo. págs. 94-95

17.-Taureau, 1960

Collage, gouache y tinta sobre papel
Firmado y fechado
51,8 x 73 cm.

EXPOSICIONES:

- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 noviembre 2017 – 18 enero 2018, pág. 36, nº 21 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 enero – 25 marzo 2018, pág. 36, nº 21 (reprod.)

18.-Naissance du Minotaure, 1964

Acuarela y tinta sobre papel
Firmado y fechado
20,8 x 26,8 cm

19.-Étude pour sculpture Ubu – Panurge II, 1962

Carboncillo y lápiz sobre papel
Fechado
Estampado al dorso "J. Savina"
53,5 x 44 cm

16.-Corde et verres, 1954

Collage, guaix i carbonet sobre paper
Signat i datat "Le Corbusier / 16 mai 54"
48 x 62 cm

EXPOSICIONS:

- Venècia, IUAV, "Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo IUAV di Venezia", 8 – 24 novembre 2016, pág. 64
- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 noviembre 2017 – 18 gener 2018, pág. 33, nº 18 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 gener – 25 març 2018, pág. 33, nº 18 (reprod.)
- Ginebra, Pregny-Chambésy, Château de Penthes, "Art et Presse: libres échanges", 1 maig – 30 octubre 2019
- París, Galerie Zlotowski, "Totems sans Tabous, Le Corbusier, dessins et collages", 17 març – 22 maig 2022, cat. expo. págs. 94-95

17.-Taureau, 1960

Collage, guaix i tinta sobre paper
Signat i datat
51,8 x 73 cm

EXPOSICIONS:

- Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 30 novembre 2017 – 18 gener 2018, pág. 36, nº 21 (reprod.)
- Madrid, Galeria Guillermo de Osma, "Le Corbusier. 1887-1965. Arte y diseño", 25 gener – 25 març 2018, pág. 36, nº 21 (reprod.)

18.-Naissance du Minotaure, 1964

Aquarel·la i tinta sobre paper
Signat i datat
20,8 x 26,8 cm

19.-Étude pour sculpture Ubu – Panurge II, 1962

Carbonet i llapis sobre paper
Datat
Estampat al dors "J. Savina"
53,5 x 44 cm

BIOGRAFIA
BIOGRAFÍA



Amédée Ozenfant, Albert Jeanneret, Le Corbusier, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, Suïssa, 1919

Amédée Ozenfant, Albert Jeanneret, Le Corbusier, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, Suïza, 1919

1887

6 de octubre, nace Charles-Édouard Jeanneret en La Chaux-de-Fonds, Suïza.

1891

Escola primària fins als 13 anys en La Chaux-de-Fonds.

1900

Aprendizaje de cincelador y grabador en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds, donde su maestro L'Éplattenier le orienta hacia la arquitectura.

1905

Primera casa la Villa Fallet en La Chaux-de-Fonds.

1907

Viaje a Italia. Estancia en Budapest y Viena.

1908

París, trabaja en la casa de Auguste Perret.

1909

Villas Stotzer y Jacquemet en La Chaux-de-Fonds.

1910

Talleres de arte. Viaje a Alemania y estancias en Munich, Frankfurt, etc. En Berlín trabaja en el taller de Peter Behrens. Encuentro con Mies Van der Rohe.

1911

Viaje de siete meses a Oriente: Viena, Praga, Danubio, Serbia, Rumania, Bulgaria, Turquía, Asia Menor, Monte Athos, Atenas.

1912-1913

Villa Favré-Jacot en la Locle. Villa Jeanneret en La Chaux-de-Fonds. Profesor en la nueva sección de la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds.

1914-1915

Casa Dom-ino. Puente Butin en Ginebra. Ciudades *Pilotis*.

1916

Villa a orillas del mar para Paul Poiret. Villa Schwob, llamada Villa Turca en La Chaux-de-Fonds. Cinematógrafo en La Chaux-de-Fonds.

1917

Se traslada a París. Vive en el número 20 de la Rue Jacob, que será su residencia en los próximos diecisiete años. Mataderos industriales de Challuy y Garchizy.

1918

Encuentro con Amédée Ozenfant quien le anima a desarrollar su vocación. Juntos crean el purismo como reacción frente al cubismo. Exposición Ozenfant y Jeanneret en la Galerie Thomas. Publica con Ozenfant *Après le Cubisme*.

1919

Funda, junto a Ozenfant, *L'Esprit Nouveau* que se publicará hasta 1925. Casa Monol en Everite.

1920

Casa Citrohan. Primer número de *L'Esprit nouveau*. Adopta el pseudónimo de Le Corbusier, nombre de uno de sus antepasados.

1921

Expone con Amédée Ozenfant en la Galerie Druet.

1922

Se asocia con su primo Pierre Jeanneret y abren un estudio de arquitectura. Villa Ozenfant en París. Villa Besnus en Vaucresson. Proyecto de una ciudad contemporánea de tres millones de habitantes. Villas y casas de artistas en serie. Expone un lienzo en el Salón de los independientes.

1923

Villa La Roche-Jeanneret en París (actual sede de la Fundación Le Corbusier). Publica *Vers une architecture* colección de *L'Esprit nouveau*. Exposición en la galería Leonce Rosenberg.

1924

Casa Fin de Semana en Rambouillet. Casas Lipchitz y Mietschaninoff en Boulogne (Sena). La casita a orillas del lago en Corseaux. Ciudad Lège. Conferencia "L'Esprit Nouveau y la arquitectura".

1925

Pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la Exposición Internacional de las Artes decorativas. Comienzo de la construcción de la Ciudad de Pessac. Proyecta la Villa Meyer. Plan Voisin de París. Publica *Urbanisme. L'Art décoratif d'aujourd'hui* y con Ozenfant, *La peinture moderne*. Comienza a diseñar muebles en colaboración con Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand.



Casa d'Amédée Ozenfant, París, 1922

1887

6 d'octubre, neix Charles-Édouard Jeanneret a La Chaux-de-Fonds, Suïssa.

1891

Escola primària fins als 13 anys a La Chaux-de-Fonds.

1900

Aprentatge de cisellador i gravador a l'Escola d'Art de La Chaux-de-Fonds, on el mestre L'Éplattenier l'orienta cap a l'arquitectura.

1905

Primera casa la Vil-la Fallet a La Chaux-de-Fonds.

1907

Viatge a Itàlia. Estada a Budapest i Viena.

1908

París, treballa a la casa d'Auguste Perret.

1909

Vil·les Stotzer i Jacquemet a La Chaux-de-Fonds.

1910

Tallers d'art. Viatge a Alemanya i estades a Múnic, Frankfurt, etc. A Berlín treballa al taller de Peter Behrens. Trobada amb Mies Van der Rohe.

1911

Viatge de set mesos a Orient: Viena, Praga, Danubi, Sèrbia, Romania, Bulgària, Turquia, Àsia Menor, Mont Athos, Atenes.

1912-1913

Vil·la Favré-Jacot a la Locle. Vil·la Jeanneret a La Chaux-de-Fonds. Professor a la nova secció de l'Escola d'Art de la Chaux-de-Fonds.

1914-1915

Casa Dom-ino. Pont Butin a Ginebra. Ciutats *Pilotis*.

1916

Vil·la a la vora del mar per a Paul Poiret. Vil·la Schwob, anomenada Vil·la Turca a La Chaux-de-Fonds. Cinematògraf a La Chaux-de-Fonds.

1917

Es trasllada a París. Viu al número 20 de la Rue Jacob, que serà la seva residència en els propers disset anys. Escorxadors industrials de Challuy i Garchizy.

1918

Trobada amb Amédée Ozenfant qui l'anima a desenvolupar la seva vocació. Junts creen el purisme com a reacció davant del cubisme. Exposició Ozenfant i Jeanneret a la Galerie Thomas. Publica amb Ozenfant *Après le Cubisme*.

1919

Funda, juntament amb Ozenfant, *L'Esprit Nouveau* que es publicarà fins al 1925. Casa Monol a Everite.

1920

Casa Citrohan. Primer número de *L'Esprit nouveau*. Adopta el pseudònim de Le Corbusier, nom d'un dels seus avantpassats.

1921

Exposa amb Amédée Ozenfant a la Galerie Druet.

1922

S'associa amb el seu cosí Pierre Jeanneret i obren un estudi d'arquitectura. Vil·la Ozenfant a París. Vil·la Besnus a Vaucresson. Projecte de ciutat contemporània de tres milions d'habitants. Vil·les i cases d'artistes en sèrie. Exposa una tela al Saló dels independents.

1923

Vil·la La Roche-Jeanneret a París (actual seu de la Fundació Le Corbusier). Publica *Vers une architecture* col·lecció de *L'Esprit nouveau*. Exposició a la galeria Leonce Rosenberg.

1924

Casa de Cap de Setmana a Rambouillet. Cases Lipchitz i Mietschaninoff a Boulogne (Sena). La caseta a la vora del llac a Corseaux. Ciutat Lège. Conferència "L'Esprit Nouveau i l'arquitectura".

1925

Pavelló de *L'Esprit Nouveau* a l'Exposició Internacional de les Arts decoratives. Començament de la construcció de la Ciutat de Pessac. Proyecta la Vil·la Meyer. Pla Voisin de París. Publica *Urbanisme. L'Art décoratif d'aujourd'hui* i amb Ozenfant, *La peinture moderne*. Comença a dissenyar mobles en col·laboració amb Pierre Jeanneret i Charlotte Perriand.



Le Corbusier, c. 1940 (Photo Brassai)

1926

Casa Guiette en Amberes. Casa Cook en Boulogne (Sena). Palaciu del Pueblo del Ejército de Salvación. Casa Ternisien en Boulogne (Sena). Publicación de *L'Almanach d'Architecture moderne*.

1927

Villa Stein en Garches. Villa Planeix en París. Dos casas en Stuttgart para la Ciudad Jardín de Weissenhof. Palaciu para la Sociedad de Naciones en Ginebra. Invitado por Fernando García Mercadal imparte dos conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Asiste, entre otros, Josep Lluís Sert, quien les anima a que dé en Barcelona una conferencia.

1928

El Centrosoyúz en Moscú. Casa Church en Ville d'Avray. *Mundaneum* con Paul Otlet. Publica *Une maison, un palais* y *Vers le Paris de l'époque machiniste*. Inauguración del primer congreso CIAM. Comienza a firmar los cuadros como Le Corbusier. La aparición de figuras humanas en su pintura coincide con el cierre de su etapa purista.

1929

Villa Savoye en Poissy. Villa Baizeau en Cartago. Ciudad Mundial. Casa Loucher. Iglesia de Tremblay. Salón de Otoño: presentación del equipo interior de una vivienda en colaboración con Charlotte Perriand. Conferencias en Moscú, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Sao Paulo, París y Burdeos. 2º Congreso del CIAM en Frankfurt.

1930

Obtiene la nacionalidad francesa. Se casa con Yvonne Gallis. Casa de madame de Madrot en el Pradet. Edificio Clarté en Ginebra. Ciudad Refugio del Ejército de Salvación. Primer plan de urbanismo para Argel. Publicación de *Précision sur un état présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*.

1931

Museo de Arte Contemporáneo. Palaciu de los Soviets en Moscú. La figura femenina se convierte en el sujeto principal de su pintura.

1932

Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París y primer mural fotográfico de 55 m2 en dicho pabellón. Edificio de alquiler en Zurich. Urbanización de Estocolmo y del barrio de Saint Gervais en Ginebra. Plan Macià de Barcelona. Publicación de *Croisade ou le crépuscule des Académies*.

1933

Edificio de alquiler en la calle Nungesser et Coli en París. Casa en Argel. Urbanización de Amberes. Plan Macià de Barcelona. Expone en la galería John Becker de Nueva York. 4º Congreso del CIAM en Atenas.

1934

Se instala en la calle Nungesser et Coli. 'La ciudad cooperativa', conferencias en Roma, Milán, Argel y Barcelona.

1935

Primer viaje a Estados Unidos. Casa Fin de Semana en La Celle-Saint-Cloud. Casa Sextant en los Mathes. El Bastión Kellerman: Unidad de Habitación modelo. Plan regulador de Zin, fábricas Bat'a en Checoslovaquia. Publicación de *La ville redieuse*. Experimenta con collage y bocetos para tapices.

1936

Participa en la elaboración de los planos del Ministerio de Educación Nacional de Río de Janeiro (primera aplicación del *brise-soleil*). Plan de París 37. Búsqueda de elementos urbanísticos para Río de Janeiro. Primeros tapices.

1937

Pabellón de Tiempos Nuevos en la exposición de 1937. Es nombrado Caballero de la Legión de Honor.

1938

Proyecto de monumento en Paul Vaillant Couturier. Plan director de Buenos Aires. Ciudad de negocios en Argel. Expone en la galería Louis Carre en París y en el Kunsthau de Zurich. Publica *Des canons, des munitions! merci. Des logis svp*.

1939

Museo de crecimiento ilimitado en Philippeville. Casas prefabricadas en serie. Estación biológica en Roscoff.

1940

Fábrica de cartuchos de Moutiers Rozeille. Las Casas Muron-dins. Escuelas itinerantes para refugiados. Estancia en Ozon (pirineos franceses). Fin de la asociación con Pierre Jeanneret. El Estudio 35 en la calle Sèvres se cierra el 11 de junio de 1940.



Le Corbusier, 1930

1926

Casa Guiette a Anvers. Casa Cook a Boulogne (Sena). Palau del Poble de l'Exèrcit de Salvació. Casa Ternisien a Boulogne (Sena). Publicació de *L'Almanach d'Architecture moderne*.

1927

Vil·la Stein a Garches. Vil·la Planeix a París. Dues cases a Stuttgart per a la Ciutat Jardí de Weissenhof. Palau per a la Societat de Nacions a Ginebra. Convidat per Fernando García Mercadal imparteix dues conferències a la Residència d'Estudiants de Madrid. Assisteix, entre altres, Josep Lluís Sert, qui l'anima a que faci a Barcelona una conferència.

1928

El Centrosoyúz a Moscou. Casa Church a Ville d'Avray. *Mundaneum* amb Paul Otlet. Publica *Une maison, un palais* i *Vers le Paris de l'époque machiniste*. Inauguració del primer congrés CIAM. Comença a signar els quadres com Le Corbusier. L'aparició de figures humanes a la seva pintura coincideix amb el tancament de la seva etapa purista.

1929

Vil·la Savoye a Poissy. Vil·la Baizeau a Cartago. Ciutat Mundial. Casa Loucher. Església de Tremblay. Saló de tardor: presentació de l'equip interior d'un habitatge en col·laboració amb Charlotte Perriand. Conferències a Moscou, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Sao Paulo, París i Bordeus. 2n Congrés del CIAM a Frankfurt.

1930

Obté la nacionalitat francesa. Es casa amb Yvonne Gallis. Casa de madame de Madrot al Pradet. Edifici Clarté a Ginebra. Ciutat Refugi de l'Exèrcit de Salvació. Primer pla d'urbanisme per a Argel. Publicació de *Précision sur un état présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*.

1931

Museu d'Art Contemporani. Palau dels Soviets a Moscou. La figura femenina esdevé el tema principal de la seva pintura.

1932

Pavelló Suís a la Ciutat Universitària de París i primer mural fotogràfic de 55 m2 en aquest pavelló. Edifici de lloguer a Zurich. Urbanització d'Estocolm i del barri de Saint Gervais a Ginebra. Pla Macià de Barcelona. Publicació de *Croisade ou le crépuscule des Académies*.

1933

Edifici de lloguer al carrer Nungesser et Coli a París. Casa a Argel. Urbanització d'Anvers. Pla Macià de Barcelona. Expos a la galeria John Becker de Nova York. 4t Congrés del CIAM a Atenes.

1934

S'instal·la al carrer Nungesser et Coli. 'La ciutat cooperativa', conferències a Roma, Milán, Argel i Barcelona.

1935

Primer viatge als Estats Units. Casa Cap de Setmana a La Celle-Saint-Cloud. Casa Sextant als Mathes. El Bastió Kellerman: Unitat d'Habitació model. Pla regulador de Zin, fàbriques Bat'a a Txecoslovàquia. Publicació de La ville redieuse. Experimenta amb collage i esbossos per a tapissos.

1936

Participa a l'elaboració dels plànols del Ministeri d'Educació Nacional de Río de Janeiro (primera aplicació del *brise-soleil*). Pla de París 37. Cerca d'elements urbanístics per a Río de Janeiro. Primers tapissos.

1937

Pavelló de Temps Nous a l'exposició de 1937. És nomenat Cavaller de la Legió d'Honor.

1938

Projecte de monument a Paul Vaillant Couturier. Pla director de Buenos Aires. Ciutat de negocis a Argel. Expos a la galeria Louis Carre a París i al Kunsthau de Zurich. Publica *Des canons, des munitions! merci. Des logis svp*.

1939

Museu de creixement il·limitat a Philippeville. Cases prefabricades en sèrie. Estació biològica a Roscoff.

1940

Fàbrica de cartutxos de Moutiers Rozeille. Les Cases Muron-dins. Escoles itinerants per a refugiats. Estada a Ozon (pirineus francesos). Fi de l'associació amb Pierre Jeanneret. L'Estudi 35 al carrer Sèvres es tanca l'11 de juny del 1940.

1941

Publica *Destins de París i Sur les quatre routes*.

1942-1944

Pla director d'Argel. Inicia les investigacions per al Modulor. Fundació de l'ASCORAL (Assemblea dels Constructors per a una Renovació Arquitectònica). Residència de Cherrhell a Algèria. Unitats d'habitació transitòries. Publicacions, *Les constructions murondis, Charte d'Athènes, Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture* i *Maison des hommes*.

1941

Publica *Destins de Paris y Sur les quatre routes*.

1942-1944

Plan director de Argel. Inicia las investigaciones para el Modulor. Fundación del ASCORAL (Asamblea de los Constructores para una Renovación Arquitectónica). Residencia de Chercell en Argelia. Unidades de Habitación transitorias. Publicaciones, *Les constructions murondis*, *Charte d'Athènes*, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture y Maison des hommes*.

1945

Urbanización de Saint-Dié, la Rochelle-Pallice y Saint-Gaudens. Elaboración de los estudios sobre el Modulor, estudio de la tabla de proporciones. Publica, *Les troisétablissements humains*, *Propos d'urbanisme y Manière de penser l'urbanisme*. Primeras esculturas en madera con Joseph Savina.

1946

Delegado en la 'Comisión de emplazamiento' para la sede de la ONU en Nueva York. Es elevado a Oficial de la Legión de Honor.

1947

Urbanización de Marsella Viejo Puerto y de Marsella-Veyre. Creación de la 'Verja de los CIAM' por la ASCORAL. Exposición general de la obra de Le Corbusier en el Stedelijk Museum.

1948

En la Sainte-Baume (Var) con Edouard Trouin: proyectos de una basílica subterránea, una ciudad permanente, dos hoteles y la urbanización del Plan Aups. Urbanización de Izmir. Inicia la colaboración con Pierre Baudouin para la realización para la realización de los tapices de Aubusson. Publicación de *United Nations Headquarters*.

1949

Casa del Doctor Currutchet en La Plata, Argentina. Casas Roq y Rob en Cap-Martin. Publicación de *Modulor*.

1950

Plan de urbanismo de Bogotá. Proyecto de capilla conmemorativa Delgado. Casa del profesor Fueter, a orillas del lago Constanza. Síntesis de las Artes Mayores, Puerta Maillot en París. Se inician los planos para la capilla de Notre-Dame en Ronchamp. Le Corbusier es nombrado Consejero del Gobierno del Punjab para la realización de su nueva capital: Chandigarth. Urbanización de Bogotá. Publicación de *Problèmes de la normalisation, Poésie sur Alger y L'unité d'habitation de Marseille*.

1951

Manufactura Duval en Saint Dié. Dos Unidades de Habitación y una torre en Estrasburgo. Dique de Chastang. Participa en la Sede de la Unesco en París. Urbanización de Marsella Sur. Plan director de Chandigarth. Exposición en el Museo de Arte

Moderno de Nueva York. Comienza su última gran serie titulada *Taureaux*.

1952

Unidad de Habitación en Marsella (empezada en 1946). *Cabanon* en Cap-Martin. Monumento de la Mano Abierta y casa de peones en Chandigarth. Sede de Radio-India en Ahmedabad.

1953

Casas populares Prouvost en Roubaix. Primeros estudios para el convento de Notre-Dame-de-la-Tourette en Éveux-sur-Arbresle. Se abre la cantera de la Unidad de Habitación de Rezé-les-Nantes. Exposición Le Corbusier en el Museo de Arte Moderno de París.

1954

Palacio del Gobernador en Chandigarth. Palacio de la Asociación de hilanderos de Ahmedabad. Cabaña de trabajo en Cap-Martin. Exposición en Berna sobre la obra plástica. Publicación de *Une petite maison*.

1955

Palacio de Justicia de Chandigarth. Consagración de la Capilla de Notre-Dame en Ronchamp. Puerta de acero esmaltado para la capilla de Ronchamp con André Maisonnier. Unidad de Habitación en Rezé-lès-Nantes. Consejero para la presa de Bakhra. Publicación de *Modulor 2, L'urbanisme est une clef y Le poème de l'angle droit*.

1956

Ahmedabad: Casa de la Sra. Manorama Sarabhai. Villa Shodan. Casas Jaoui en Neuilly-sur-Seine. Casas prefabricadas en Lagny en colaboración con Jean Prouvé. Exposición en el Museo de Lyon. Publicación de *Les plans de Paris Le Corbusier*.

1957

Unidad de Habitación en Berlin-Charlottenburg. Cinco Unidades de Habitación en Meaux. Aéro-club de Doncourt. Exposición de tapices de Le Corbusier en el Museo de La Chaux-de-Fonds. Muerte de Yvonne Le Corbusier. Publicación de *Von der Poesie des Bauens*.

1958

Edificio del Secretariado en Chandigarth. Pantano de Kembs-Niffer. Pabellón Philips en la Exposición Internacional de Bruselas: *El poema electrónico* con la colaboración de Edgar Varèse y Yannis Xénakis para el sonido y Jean Petit para la escenografía. Conoce a Heidi Weber quien le inicia en el grabado.

1959

Casa del Brasil en la Ciudad Universitaria de París (en colaboración con Lucio Costa). Convento de Notre-Dame-la-Tourette en Éveux-sur-Arbresle. Museo de Arte Occidental en Tokyo. Museo de Ahmedabad. Casas y Unidades de Habitación en serie con Renault Engineering. Le Corbusier es nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Cambridge. Publica-



Le Corbusier amb la seva mare, c.1950
Le Corbusier con su madre, c.1950

1945

Urbanització de Saint-Dié, la Rochelle-Pallice i Saint-Gaudens. Elaboració dels estudis sobre el Modulor, estudi de la taula de proporcions. Publica, *Les troisétablissements humains*, *Propos d'urbanisme y Manière de penser l'urbanisme*. Primeres escultures de fusta amb Joseph Savina.

1946

Delegat a la 'Comissió d'emplaçament' per a la seu de l'ONU a Nova York. És elevat a Oficial de la Legió d'Honor.

1947

Urbanització de Marsella Port Vell i de Marsella-Veyre. Creació de la 'Valla dels CIAM' per l'ASCORAL. Exposició general de l'obra de Le Corbusier a l'Stedelijk Museum.

1948

A la Sainte-Baume (Var) amb Edouard Trouin: projectes d'una basílica subterrània, una ciutat permanent, dos hotels i la urbanització del Pla Aups. Urbanització d'Izmir. Inicia la col·laboració amb Pierre Baudouin per a la realització per a la realització dels tapissos d'Aubusson. Publicació d'United Nations Headquarters.

1949

Casa del Doctor Currutchet a La Plata, Argentina. Cases Roq i Rob a Cap-Martin. Publicació de Modulor.

1950

Pla d'urbanisme de Bogotá. Projecte de capella commemorativa Delgado. Casa del professor Fueter, a la vora del llac Constança. Síntesi de les Arts Majors, Puerta Maillot a París. S'inicien els plànols per a la capella de Notre-Dame a Ronchamp. Le Corbusier és nomenat Conseller del Govern del Panjab per a la realització de la seva nova capital: Chandigarth. Urbanització

de Bogotá. Publicació de *Problèmes de la normalització, Poésie sur Alger y L'unité d'habitation de Marseille*.

1951

Manufactura Duval a Saint Dié. Dues unitats d'habitació i una torre a Estrasburg. Dique de Chastang. Participa a la Seu de la Unesco a París. Urbanització de Marsella Sud. Pla director de Chandigarth. Exposició al Museu d'Art Modern de Nova York. Comença la seva última gran sèrie titulada *Taureaux*.

1952

Unitat d'habitació a Marsella (començada el 1946). Cabanon a Cap-Martin. Monument de la Mà Oberta i casa de peons a Chandigarth. Seu de Ràdio-India a Ahmedabad.

1953

Casos populars Prouvost a Roubaix. Primers estudis per al convent de la nostra-Senyora-de-la-Tourette a Éveux-sud-Arbresle. S'obre el planter de la Unitat d'habitació de Rezé-les-Nantes. Exposició Le Corbusier al Museu d'Art Modern de París.

1954

Palau del Governador a Chandigarth. Palau de l'Associació de filadors d'Ahmedabad. Cabanya de treball a Cap-Martin. Exposició a Berna sobre l'obra plàstica. Publicació d'Une petite maison.

1955

Palau de Justícia de Chandigarth. Consagració de la Capella de La nostra-Senyora a Ronchamp. Porta d'acer esmaltat per a la capella de Ronchamp amb André Maisonnier. Unitat d'habitació a Rezé-lès-Nantes. Conseller per a la presa de Bakhra. Publicació de *Modulor 2, L'urbanisme est une clef y Le poème de l'angle droit*.

1956

Ahmedabad: Casa de la Sra. Manorama Sarabhai. Villa Shodan. Cases Jaoui a Neuilly-sur-Seine. Cases prefabricades a Lagny en col·laboració amb Jean Prouvé. Exposició al Museu de Lió. Publicació de *Les plans de Paris Le Corbusier*.

1957

Unitat d'habitació a Berlin-Charlottenburg. Cinc unitats d'habitació a Meaux. Aéro-club de Doncourt. Exposició de tapissos de Le Corbusier al Museu de la Chaux-de-Fonds. Mort de Yvonne Le Corbusier. Publicació de *Von der Poesie des Bauens*.

1958

Edifici del Secretariat a Chandigarth. Pantà de Kembs-Niffer. Pavelló Philips a l'Exposició Internacional de Brussel·les: *El poema electrònic* amb la col·laboració d'Edgar Varèse i Yannis Xénakis per al so i Jean Petit per a l'escenografia. Coneix Heidi Weber qui l'inicia al gravat.

1959

Casa de Brasil a la Ciutat Universitària de París (en col·laboració amb Lucio Costa). Convent de La nostra-Senyora-la-Tou-

ció de *Ronchamp, carnets de la Recherche Patiente, Second clavier de couleur Salubra y L'urbanisme des Trois Établissements humains*.

1960

Museo del Conocimiento. Art School y College of Architecture en Chandigarh. Muerte de su madre, Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret. Publicación de *L'Atelier de la recherche patiente*.

1961

Unidad de Habitación en Briey-en-Fôret. Hotel y centro cultural de la estación de Orsay en París. Primeros planos para el proyecto de una Casa del Hombre en Zurich para la señora Heidi Weber. Centro cultural en Fort Lamy.

1962

Palacio del Parlamento en Chandigarh. Puerta de acero esmaltado del Palacio del Parlamento en Chandigarh, con Jean Petit. Palacio de la Exposición Ahrenberg en Estocolmo. Museo de crecimiento ilimitado en Erlenbach. Iglesia de Firminy. Exposición Le Corbusier en el Museo de Arte Moderno de París.

1963

Visual Arts Center de la Universidad de Harvard. Iglesia de Bolonia. Gran Oficial de la Legión de Honor. Encargo de André Malraux. Ministerio de Cultura, para un Museo del siglo XX. Exposición Le Corbusier en Florencia.

1964

Club náutico de Chandigarh. Museo y galería de bellas artes en Chandigarh. Centro deportivo en Bagdad con Georges Presenté. Embajada de Francia en Basilea. Palacio de Congresos en Estrasburgo. Laboratorio de investigaciones electrónicas Olivetti en Rho (Milán). Primeros estudios del Hospital de Venecia.

1965

Casa de Cultura y Estadio de Firminy. El alcalde Eugène Claudius Petit pone la primera piedra de la Unidad de Habitación de Firminy. Se reanuda el proyecto de la Mano Abierta en Chandigarh. Redacción del libro *Le voyage d'Orient*. Publicación de *Textes et dessins pour Ronchamp*. Cuando se encontraba de vacaciones en Cap-Martin. Le Corbusier fallece de un ataque al corazón el 27 de agosto.

rette a Éveux-sud-Arbresle. Museu d'Art Occidental a Tòquio. Museu d'Ahmedabad. Cases i unitats d'habitació en sèrie amb Renault Engineering. Le Corbusier és nomenat doctor *honoris causa* per la Universitat de Cambridge. Publicació de *Ronchamp, carnets de la Recherche Patient, Second clavier de couleur Salubra* i *L'urbanisme des Trois Etablissements humains*.

1960

Museu del Coneixement. Art School i College of Architecture a Chandigarh. Mort de la seva mare, Casa Charlotte Amélie Jeanneret-Perret. Publicació de *L'Atelier de la recherche patiente*.

1961

Unitat d'Habitació a Briey-en-Fôret. Hotel i centre cultural de l'estació d'Orsay a París. Primers plànols per al projecte d'una Casa de l'Home a Zurich per a la senyora Heidi Weber. Centre cultural a Fort Lamy.

1962

Palau del Parlament a Chandigarh. Porta d'acer esmaltat del Palau del Parlament a Chandigarh, amb Jean Petit. Palau de l'Exposició Ahrenberg a Estocolm. Museu de creixement il·limitat a Erlenbach. Església de Firminy. Exposició Le Corbusier al Museu d'Art Modern de París.

1963

Visual Arts Center de la Universitat de Harvard. Església de Bolonya. Gran Oficial de la Legió d'Honor. Encàrrec d'André Malraux, Ministre de Cultura, per a un Museu del segle XX. Exposició Le Corbusier a Florència.

1964

Club nàutic de Chandigarh. Museu i galeria de belles arts a Chandigarh. Centre esportiu a Bagdad amb Georges Presenté. Ambaixada de França a Basilea. Palau de Congressos a Estrasburg. Laboratori d'investigacions electròniques Olivetti a Rho (Milà). Primers estudis de l'Hospital de Venècia.

1965

Casa de Cultura i Estadi de Firminy. L'alcalde Eugène Claudius Petit posa la primera pedra de la Unitat d'Habitació de Firminy. Es reprèn el projecte de la Mà Oberta a Chandigarh. Redacció del llibre *Le voyage d'Orient*. Publicació de *Textes et dessins pour Ronchamp*. Quan es trobava de vacances a Cap-Martin. Le Corbusier mor d'un atac de cor el 27 d'agost.

ENGLISH

LE CORBUSIER'S DRAWINGS IN RELATION TO HIS SYMBOLS

The vast majority of the works in this exhibition belong to that broad category deemed in academic catalogues to be 'drawing'. Apart from two exceptions, an oil on wood and a print, paper predominates as a support for various techniques, on their own or in combination: ink, pencil, pastel, gouache, watercolour and, in some instances, collage. Furthermore, in most of these cases, these drawings are linked to some 'major' work by the artist – a single piece or a series of paintings or sculptures that are easily recognisable – for which they constitute a 'preliminary study' or a 'variation'.

I have used the term 'major' work, but the fact is that, judging by what we find in the founding instants of modern art, this expression ought to be corrected. In his *Vite*, for example, Vasari insists on numerous occasions on the superior authority of *disegno*, which he repeatedly considers the 'padre delle tre arti nostre', namely, architecture, painting and sculpture, those that have also since those founding times been deemed the 'major arts' or, always with capital letters, the 'Fine Arts'. But however 'major' or 'Fine' they are, they share a common 'father', as dominant as it is necessary, whose prime characteristic is that it is the direct conveyer of the speculative principles – reason, abstraction, *imitatio*, etc. – championed by modernity, something that its offspring cannot do except vicariously through it.

The intellectual basis of *disegno*, then, can be seen in its capacity to remain faithful to the concept and in its ability to attain the universal through the particular. In the new division of artistic work imposed by the Renaissance – and which pertains to this day – between one intellectual moment, that of the project, on which the artist's new prestige rests, and another that is executional or manual, that of the work – of making – which can be undertaken by anyone simply by following the instructions of the project, *disegno* is accorded all the generative power and the most radical position: in it the Idea – also with a capital letter – is expressed in its reflexive purity, with no other intermediation between the intellect and itself than the hand that directs the pencil or, more properly, the *stilus*. The work, whether of architecture, sculpture or painting, is already set out in the drawing, and as it is the tangible materialisation of that drawing, it cannot be anything but its imperfect interpretation. In the final analysis, the Idea – or the project – and the drawing are one and the same thing.

Of the 'tre arti nostre', the one most in need of the prior document of the drawing is without question architecture, whose material execution

is totally outside the hands of the architect who has imagined it in all its – necessarily immaterial – perfection in their sketches and plans. Le Corbusier was a painter and sculptor but above all else an architect – in the most essential meaning of the word, *archi-téktōn*, the first builder – and it would be ridiculous to wish to draw attention here to the importance of drawing in his work: one only needs to look at his publications, the volumes of his *Complete Works*, the catalogues of his notebooks and his plastic work to see how drawing was a part, peacefully or violently, with friendship or resistance, of every minute of his waking days. He himself said when he was coming to the end that if 'drawing can involve art [...] art, in contrast, cannot express itself without drawing', and that 'there is no need to look further [than the drawing] for the key to my works'.

So, then, with regard to this question that Le Corbusier repeated, in one form or another, on numerous occasions, particularly after the Second World War – when he laid out the somewhat abstruse concept of the 'unsayable space' – it would seem that there is little to say. And yet the ineffable must also be sayable. The question here is: what is there that is individual to Le Corbusier in his drawings? What is there that is specific under the veil of stereotypes concerning drawing as the 'padre delle tre arti nostre', clichés that in Le Corbusier – himself a father, or *architéktōn* – became the substance of what he called his 'patient search'?

I will hazard a summary by beginning with an anecdote. In 1932, more than seven years after their rift, Amédée Ozenfant wrote a letter to Le Corbusier which, despite its resentful tone and its writer's portrayal of himself as a victim, nevertheless analyses with some insight a number of aspects of Le Corbusier's early days as a painter. Thus, for example, Ozenfant reminds him that 'in 1918 you were my pupil'; that even though Le Corbusier drew 'with talent', he did so in an 'indistinct, petulant, erotic' style; and that his drawings were 'sensitive but approximate, in grease pencil'. Although, in truth, all of this is summed up graphically, and most aptly, in the following sentence: 'I was the one who ordered you to use the extremely hard KOH-I-NOOR 9H, with its veritable steel tip, a tool of the will'.

Concentrated in the most implacable manner in this stylus, rather than a pencil – a *stilus*, as I have described it – is the vision of the drawing as equal to the idea, as a concept in itself, without intermediaries: it is the extreme hardness of the pencil that makes the Idea, and the Idea that which demands extreme hardness of the pencil, without waste, in a perfect correlation. When Ozenfant concludes his arguments by telling Le Corbusier 'You were a romantic and I made a purist of you', he is making it clear that over and above any technical or formal issue, the difference between a grease pencil and a hard pencil is moral: it is the difference that exists between the intransitive subjectivity of the grease pencil, which stains, spreads and fades without limits, and the objectivity of the incision, which cleans, defines, constructs and is satisfied within the limits.

I venture to say that after his purist years, as brief as they were pivotal, and as irreversible, Le Corbusier attempted in all his work to return to the grease pencil and the thick line, both necessary for any 'signature', but disguising any 'romanticism'. Or to put it another way: whereas a collective vision of the artist's work is expressed during Le Corbusier's few purist years, somehow or other, throughout the rest of his career the subjectiveness of the fold and the scratch, the autobiographical nature of the calligraphy and the signature, and the intransitive character of signs that do not propose but annul any 'philosophical thinking' imposed themselves on the weight of the standard form. Throughout his entire life, Le Corbusier's 'patient search' consisted of tirelessly flouting the *disjecta membra* of purism, and also involved *making* with them by deforming them ever more for the sake of a new form, or meta-form: the Father with clay, a pure self-portrait – that went on gradually to establish itself under various names of the supposedly indefinable – lyricism, poetry, ineffability and so on – in an ecstatic autobiographical affirmation that would, nevertheless, always present itself as collective and inevitable. 'Where is the architecture?' Le Corbusier asked in 1927, the key year at the start of those transformations, still in their seed state, to which he answered: 'Beyond the machine'. He could have said the same about his paintings: beyond the 'standard objects', the 'consonant forms' and the 'law of economics'. And the same, in short, and with even more reason, of the drawing, the 'father' that encompasses both.

All of Le Corbusier's oeuvre is defined during two moments of reconstruction: the one that came after the First World War and the other that came after the second. In both cases, this reconstruction was underpinned by two essential and, rather than simultaneous, analogous aspects: firstly, in material terms, in both cases the entire world needed to be rebuilt on top of its own ruins; and secondly, Le Corbusier presented himself, again in both cases, as the great (re)constructor. Whereas in the first moment after the First World War, everything took place under the banner of the collective and was entrusted to the ideology of productivism, in the second, Le Corbusier, who had by now emerged from another ruin, the ominous ashes of his espousal of fascism and his collaboration with the Vichy regime, presented his work as a laborious autobiographical exercise dominated by the determination to transcend, in which the reconstruction, now more than ever before, was of himself. The standard objects of the machinism of the purist years, the years of the collective 'new spirit', subject to standardisation, were to be replaced by a universe of symbols with universal pretensions but which, in truth, stemmed entirely from the continuous manipulation of his own work; work which was, then, closed in on itself, that trusted unreservedly in its thaumaturgical powers, and which resolved itself in constant self-referencing.

During the First World War, following his arrival in Paris in 1917, Le Corbusier invented for himself, at the age of thirty-three, a persona without a past who needed to cancel his entire body of earlier work in La Chaux-de-Fonds: in effect, the role of manager that he conferred

on himself in his technocratic vision of the world had to rise – like the new productivity that rose from the assembly line – on a clean slate. In contrast, after the Second World War, technocracy, productivism and the clean slate were themselves cast aside in the interest of a new discourse that presented itself surreptitiously as reflection that had grown from a determined withdrawal, the one demanded by the war itself, or like a vision, a ray of light, after the darkness. The ideological fabrication on which this second reconstruction was based was presented under the banner of the 'synthesis of the major arts', through which Le Corbusier appealed to a kind of transcendental collaboration of architecture, sculpture and painting, now no longer issuing from the 'community' but from the expressive need and irrational 'unsayable' gesture of the total artist – that new, though disguised, 'romantic'. The drawing-father proposed and embraced all these movements: from the extreme hardness of the founding 9H to the gesturality of the grease pencil, which returned triumphant and survived till the end, in a contrast full of heroic hues that originated in Le Corbusier's confidence in his immense ability to create symbols, but shot through with a formal exigency *without need* and expressly cast in solipsism and tautology.

In a truly striking way, the works in this exhibition cover all these moments and represent and explain all these stages. As the exhibits are arranged in a basic chronological order, drawings from his purist period, done between 1919 and 1923, are followed by others that extend from the end of the twenties to the end of the thirties, in which his set of purist tools, stemming from production and based on typical repetition and standardisation, was deformed and then cast aside, replaced by a closed series of found objects, from pieces of rope and worn gloves to stone – with an eloquent preference for flint, the stone of prehistory – shells, roots and bones, all those that Le Corbusier termed 'objects of poetic reaction', in which, in contrast with the crystalline nature of the first, what mattered were the wounds and rubbing caused by use or, better still, by the erosion of a time presented with cosmic tones as the 'great sculptor'.

When productivism ended up pilloried due to the economic crash and the Great Depression, what is the meaning of this *return* – without paradoxes – to a place 'beyond the machine', to the used, to the spent and, above all, to the hand, given glowing praise by many during those years, a crucial factor in demiurgic creation or, better still, in the nostalgia of every possibility of creation? Gloves or pieces of rope, shells, roots, bones and stones – as well as the female body, directly present or disguised in all these things – are clearly present in the drawings in this exhibition, from those I mentioned earlier to those of the 1940s and fifties and even as late as those of the sixties; objects and bodies subjected to all the metamorphoses that Le Corbusier's formal aspiration unceasingly demanded, though no greater, in any event, than that demanded by his enormous desire to fix his work in a universe of symbols that, as I have already said, stemmed from a kind of self-absorbed syncretism and, above all, gestural speculation and the powers of emphasis.

Is it possible to find these questions in the exhibits, no longer in general terms but in the specifics and even in the detail? Without doubt, and we shall, at least, attempt to point to this by selecting a number of instances.

Let us look, for example, at *Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare* (1920), the purest of the purist drawings presented here (**fig. 01**). The 'steel tip' of the 9H pencil has drawn on the paper the outlines of the small group of the most characteristic of the standard objects of the purist repertoire: a glass, a bottle, a lantern and a guitar depicted in two displaced fragments. All these objects, seen in orthogonal projection and arranged according to the principle of 'consonant forms', are arrayed on a table – in reality, a rectangle equivalent to the surface of the paper itself – but at the same time they are also distributed in successive planes in a (not very) deep space, like a niche or a puppet theatre. In its categorical and austere exactitude, this drawing seems to correspond precisely with all the principles of purism: discipline, willpower, order, cleanliness, precision, crystallinity and so forth. Two details draw the attention in contrast with all this. On the one hand, the way in which this space had been constructed, or rather, (de)constructed: to the left, the plane that closes the theatre has been depicted as an impossible perspective, with two vertical lines that show how thick they are and two converging lines that contradict them, that expressly prevent them from being situated in a 'specific' place, neither deep nor orthogonal. And in this drawing, there is also something that I have not as yet mentioned: touches of colour to the right. The neck of the guitar – which in reality is the materialisation of its cast shadow – and the soundbox, divided into two planes, have been painted in black and red, respectively, with diagonal lines from top to bottom and from right to left, done unexpectedly in a grease pencil given the severity of the 9H pencil that dominates the work as a whole. In this flat drawing, there suddenly seems to be modelling. Yes, but where exactly? 'Behind' the lantern handle. And to what end? Precisely to emphasise the turning of that wooden handle, represented in a relatively realistic way compared with the abstract treatment of the lantern itself. The organic quality of the handle, with its rounded forms and double curve, stands out on the red line of the grease pencil in such a way that if the handle refers to the hand, so too does the line. Amid the extreme hardness of the 9H pencil, and amid the standard objects, standardised forms and the outlines that coincide, the hand makes its appearance in a way that is not in the least bit ghostly, but instead with a double print: the hand that models the handle and the hand that rips across the paper with the thick line. And all this in an impossible perspective. In the purest of purist drawings, then, as I have said, purist morality – literally, its hieratism – seems to want to escape like liquid flowing between the fingers of the hands.

A hand is precisely what – literally – culminates another of the works in the exhibition: *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon* (1928) (**fig. 02**). A hand or a glove, although for our purposes they are the same, since not only is the glove like a hand

but it is also what the hand wears and wears out. But let us compare this drawing with an earlier one, also in the exhibition: *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert*, a purist work from 1919 (**fig. 03**). Neither title mentions all the objects that appear in these works, although, in truth, the named elements are sufficient for us to grasp the difference between them. The book and the set square in the older work are instruments of intellectual work and utterly eloquent: the book, the pages of which are significantly blank, is the means of training the intellect, and the set square the tool that allows this intellect to be expressed through drawing, a drawing, in short, dominated by the right angle. But also the egg to the right of the book, to which the title surprisingly does not refer, has the same meaning: geometry and a standard produced by nature, the symbol of all generation and, in passing, the retroactive appropriation of the most disturbing of the 'primitives', resurrected during those same years as the artist of pure geometry and of the 'metaphysical form', namely Piero della Francesca, who painted a famous egg suspended above the head of the Virgin in *Pala di Brera*. In light of these objects, in the 1928 work, the word 'purist' in the title seems to be merely ironic, indeed doubly so, since its pieces are no longer set against the screen of their cast shadows but against a backgammon board. The board and the soda syphon – a bottle whose use is related to leisure, not need – speaks to us of a table very different to the earlier one. That was a kitchen table, illuminated by the dismal light of a lamp, on which room had been made for the book and set square, in other words, for the symbols of mental work as concentrated and austere as the type of life that the objects in the still life – bottles, glasses, plates and so forth – represent, whereas this, with its game board, its soda syphon, its glasses and its gloves, looks to us more like a pedestal table or garden table, used for rest and recreation and literally without concentration or, rather, in a distracted manner. However, this radical change, this veritable inversion of plot and content, seems to have entailed a no less radical transformation of the forms as well. In fact, those rigorously superimposed circles of the plates of 1919, discs with sharp edges, have been transformed in 1928 into a kind of stack of tyres whose inflated curves – swollen like the glove – seem to be transmitted to the other objects, which, as a whole, end up looking more like an anatomical chart of the internal organs of some improbable body, struggling to be seen, rather than a table, no matter how disregarded.

Organs and objects in the constant throes of metamorphosis are shown in different ways in a number of the works in the exhibition, from *Écorce, coquillage et femme assise lisant*, done in 1932, to *Composition surréaliste. Coquillage et racine* (1939) *Tête de taureau et galet* (1940) and lastly *Taureau*, dating from 1960 (**figs. 04, 05, 06 and 07**). What we find here is no longer the distortion of standard objects but their replacement by these other objects, ones not produced but found, that Le Corbusier termed 'objects of poetic reaction', which are the very image of that autobiographical introversion that I mentioned earlier, which began in the 1930s during the recapitulations of productivism unavoidably brought about by the economic, political, moral and personal crises that followed the Great Crash of 1929 and was theorised – to put it one way,

though 'irrationalised' would seem to be more appropriate – following the end of the Second World War and in keeping with the ideology of reconstruction, which, laden with myths and symbols, swept – no longer like a spectre – through Europe. The found objects that fill these drawings – the pieces of bark, shells, roots, stones and bull skulls (with echoes of classical bucrania) – have been shaped by time and bear its marks, ones that are sidereal, yes, but no different to those that had to be left on this world by that 'real man' Le Corbusier dreamed of during his philofascist and collaborationist years. Thus, in the first drawing mentioned, the bark and shell are presented vertically alongside a female body sitting on the ground, also vertical: a woman reading a book whose physical appearance is not very different to that of the shell, while she and the shell both call to mind fossils. In the second – which has little of 'surrealism' about it – in the same linear order and vertical in position, next to the shell we see a root that is nothing other than the metamorphosis of the same female body I have just mentioned – root, woman or fossil: to confirm this, one only has to look at the paintings related to this same composition or other drawings that comment on her in different ways (**figs. 8 and 9**). In the third, exactly the same mechanism is repeated: a bull's skull – resembling one of those serrated bones that generally form part of the same paraphernalia – is shown next to a rounded pebble that floats above its own shadow. In these works, then, as we can see, the composition could not be more elemental: all the objects they contain have been placed one alongside the other, closed inside a kind of paratactic device, just as they would be in the display cases of a natural science museum, waiting for some kind of transcendent resonance or, in effect, a 'poetic reaction' to occur by virtue of their mere juxtaposition.

But these drawings, which, as we are well aware and as I have just remarked, always refer to other drawings or to other completed paintings, are also used by Le Corbusier in different contexts. In this respect, the case of *Tête de taureau et galet* seems to be to be particularly eloquent. In *Le poème de l'angle droit*, a book published in 1955 in which, as nowhere else, Le Corbusier displays his vision of his own creative power as pure tautology, one of the illustrations corresponds to a moment prior to the composition I have just mentioned: there it is, to the right, the floating pebble, but what is to the left is not yet the bull's skull but something like a root or a bone (**fig. 10**). Above this image, Le Corbusier apodictically writes: 'By dint of being drawn and redrawn, the ox, the pebble and the root became a bull'. What other 'creative power' could Le Corbusier claim if not the one that issues directly from the mystery of transubstantiation? These are the arcana of constant metamorphosis.

Although, for metamorphoses, those that lead to his symbols: scars and traces, in short, that are sublimated above all following his resurrection after the war, in the intentional universe of signs and signals that he himself, as we already know, invented. And on this too one of the exhibits sheds utterly clarificatory light: I am referring to the collage *Corde et verres* (1954) (**fig. 11**). Lengths of rope had appeared as early as 1930 in Le Corbusier's paintings featuring worn objects and organic forms that

he made during his summer holidays in Piquey on Arcachon Bay. And in keeping with the example of Fernand Léger, they remained present in his works thereafter, alongside the familiar bones, fossils, pebbles, pieces of bark and shells that we have already seen. This particular rope, tied in the form of false orthogonal knots, also appears, for example, in *Le poème de l'angle droit*, mooring a boat which is represented in our collage by a cut-out piece of newspaper (**fig. 12**). But what about the glasses? Only the geometric drawing in the bottom right corner might correspond to these 'glasses', a drawing which, by the way, also appears in *Le poème de l'angle droit*, and not just once but twice: in one of the lithographs in colour, as if it were a building erected on the horizon; and in black and white, but with that same monumental appearance, completely filling one of the pages in the book and accompanying the invocation – there is no other word for it – the 'plan of happiness' (**figs. 13 and 14**).

The Spanish editors of the book identified this sign as 'a kind of swastika', and Le Corbusier placed it, along with a swastika and other symbols – a wheel, a bird, etc. – on a commemorative monument that he designed – and others built, next to the dyke of Chandigarh, the project in which his obsession with the demanding creation of (his) symbols reached the heights of veritable hysteria, just when he was, at last, commissioned to build a city, something that was no longer of interest to him (**figs. 15 and 16**). Instead, what appealed to him was to ensure that power – in particular, his creative, demiurgic power – was manifest in the inscrutable monumentality of the void, which had to be filled with symbols that sought to be symbolic of a suspended time: repeated sphinxes which were, in any event, silent and by being silent asserted themselves, just like the original Sphinx. The self-referentiality of these symbols could not, then, be more vacuous.

To say 'a kind of swastika' is not only vague but also wrong. Nevertheless, it signifies unleashing – through this drawing that we see in the bottom right corner of our collage – the most terrible memories, and it is clear that it is precisely the terrible that Le Corbusier pursues with his symbols due to its unfathomable, superhuman and hieratic component. But where does this 'kind of swastika' really come from? The attraction he felt for this symbol is evident in a work from 1930 that he entitled *Swastika*, in which it appears very clearly just below a geometrical structure highly reminiscent of an architectural diagram – just as we find it again in the pages of *Le poème de l'angle droit* – and whose profile or section is clearly inspired by the swastika, that ancient religious and cultural symbol (**figs. 17 and 18**). However, in Le Corbusier's work, the origin of this shape does not lie in 'circumstantial evidence' as obvious as this – too evident, we might say, like Edgar Allan Poe's 'purloined letter'. There is another more unexpected, and undoubtedly more disturbing, path that leads us towards it and situates us in its ambiguities. Even in some of what could be regarded as his last typically purist paintings, all done in 1924 – *Nature morte pleine d'espace* (*Nature morte limpide*), *Nature morte avec nombreux objets* and *Nature morte du Pavillon de l'Esprit Nouveau* (**figs. 19, 20**) – in among the usual bottles and glassware, Le

Corbusier discovers a formal device consisting of two glasses arranged in opposite positions: one of them is shown in its normal position, standing on its base, while the other is upside down, its base uppermost, behind the first, so that when it is viewed through the one at the front, an effect of contrary coincidences is created. From the point of view of the mechanisms of purisms, this 'device' of glasses in opposite positions could not be more admirable: a pair of identical objects produced by the standard, that display in their opposing and transparent overlaying the most absolute of coincidences: 'standard objects', 'consonant forms', 'plastic continuity', transparency, crystallinity, etc., all the premises of purism are contained in this set of two glasses crosslaid just as you might see them at any time on the shelves in a bar or in your own cupboard, and just as Le Corbusier published them repeatedly in the pages of *L'Esprit nouveau* and *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (**fig. 21**). Following these two paintings, this device recurred on numerous occasions. I make no claim to have found all of them, but I myself have come across it in at least fifteen of his paintings from between 1924 and 1929, the most striking of them being those in which this motif concludes the composition, *Bouteille et livre (rose)* (1926) and *Composition avec une poire* (1929) (**figs. 22 and 23**), in which the schematic depiction of those two glasses five years earlier has now attained the exact same form as in our collage of 1954. Once again, the works in this exhibition offer us an example of what we are saying: in *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, the drawing I commented on earlier, to the left of the backgammon board, 'behind' the mechanism of the soda syphon, this other 'mechanism', that of the glasses in opposite positions, makes an appearance (**fig. 24**).

But what matters to us here is that this mechanism will gradually move further away from its origin as a purist device and will acquire a formal autonomy that in the end will reach, as we have clearly seen, unexpected dimensions: those of a monument, those of a building or, at last, and even more, those of a symbol. We have already seen it appear in the apodictic *Le poème de l'angle droit*, a book written with the word and the voice of the prophet, and we have already mentioned that this is one of the symbols chosen by Le Corbusier to decorate the walls of the commemorative block of Chandigarh: symbols carved in wood and integrated into the formwork boards so that they are presented as prints, or rather, as ineffable tattoos on concrete walls which, paradoxically, are intended to speak beyond the human realm. It seems it was Jane Drew who told Le Corbusier in 1952: 'At the very heart of [Chandigarh] should be the signs by which you have come to express urbanism on the one side and on the other your philosophical thought'. Later, Willy Boesiger called these signs 'popular symbols'. But Le Corbusier himself had already written in 'L'espace indicible', published in 1946, that there are 'moral or physical figures', that there are 'subjects that impose themselves' and that 'the gods circle about us [...] and for the price of our simple personal effort, they give us great things of the spirit, of virtue, mystery, paradise, hell...' Everything, then, is equivalent, tautological, synonymous: as I once said, this is the bitter utopia of the twentieth century.

We could still talk about other works in this exhibition – the projects for sculptures, pairs of women, icons and others – and they would continue to reveal to us *all* of Le Corbusier's work, all of his steps. Now that we have arrived at this point, however, that will have to be for another occasion.

Juan José Lahuerta

01. – *Nature morte puriste à la lanterne et à la guitare*, 1920. Graphite and colored pencils on paper, 17,5 x 14,5 cm. Private Collection, Barcelona.
02. – *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, 1928. Watercolour and pencil on paper, 27,3 x 21,2 cm.
03. – *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert*, 1919. Watercolor, gouache and ink on paper, 60 x 50 cm.
04. – *Écorce, coquillage et femme assise lisant*, 1932. Pastel and pencil on paper, 21 x 31 cm.
05. – *Composition surréaliste. Coquillage et racine*, 1939. Ink and watercolor on paper, 20,4 x 26,6 cm.
06. – *Tête de taureau et galet*, 1940. Gouache and ink on paper, 21,3 x 27,4 cm.
07. – *Taureau*, 1960. Collage, gouache and ink on paper. 51,8 x 73 cm.
08. – *Coquillage*, v. 1937. Oil on canvas, 50 x 61. Private Collection, FLC 78.
09. – *Coupe de bois et coquillage*, 1949. Oil on canvas, 97 x 130. Private Collection, FLC 23.
10. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p. 76.
11. – *Corde et verres*, 1954. Collage, gouache and charcoal on paper, 48 x 62 cm.
12. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p. 82.
13. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p. 93.
14. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p.108.
15. – *Sketches for the memorial monument wall placed next to Chandigarh's dam*, 1959. Graphite on paper.
16. – Memorial monument wall placed next to Chandigarh's dam, built after Le Corbusier's death.
17. – *Swastika*, 1930. Oil on canvas, 81 x 100 cm. Private Collection, FLC 240.
18. – *Le poème de l'angle droit*, Mourlot frères, Paris, 1955, p. 65.
19. – *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924. Oil on canvas, 81 x 100 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 141.
20. – Detail of *Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1924.
21. – *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Crès et Cie., Paris, 1925, p. 97.
22. – *Bouteille et livre (Rose)*, 1926. Oil on canvas, 100 x 81 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 143.
23. – *Composition avec une poire*, 1929. Oil on canvas, 146 x 89 cm. Fondation Le Corbusier, FLC 147.
24. – Detail of *Nature morte puriste, siphon, gants, verres, pile d'assiettes, pichet, jeu de backgammon*, 1928.

Imatges / Imágenes:

Pàgs. / Págs. 2-3: *Les Deux soeurs*, 1946

Pàg. / Pág. 6: Le Corbusier, c.1950

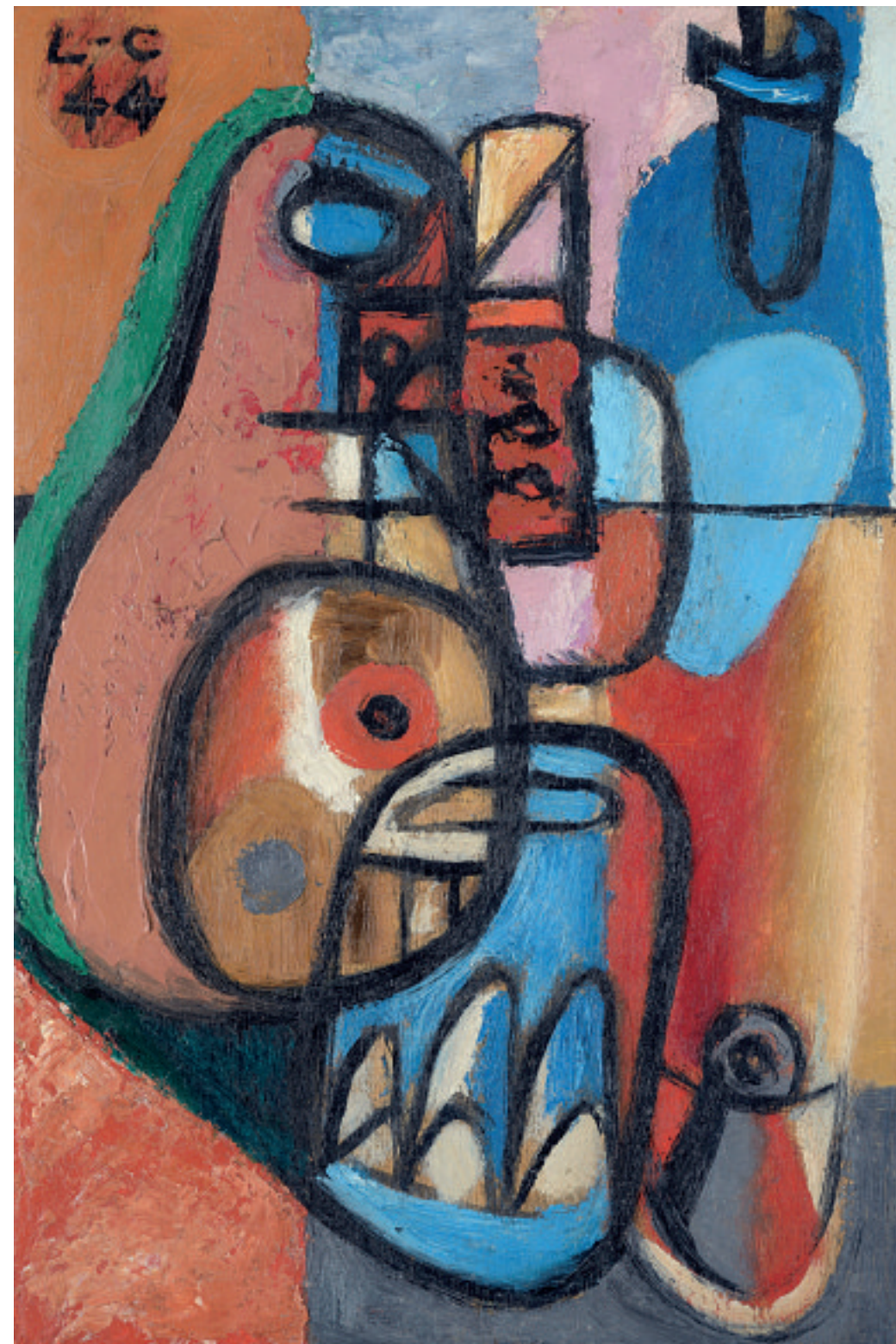
Pàg. / Pág. 10: Le Corbusier, 1954

Pàg. / Pág. 36: Le Corbusier, 1954

Pàg. / Pág. 82: *Nature morte, pile d'assiettes, équerre et livre ouvert*, 1919

Pàg. / Pág. 111: *Bouteilles et verres*, 1944

Pàgs. / Págs. 114-115: *Écorce, coquillage et femme assise lisant*, 1932



Volem fer arribar el nostre més sincer agraïment a Emilio Álvarez, José Luís Arnaut, Elisenda Bonet, Juan José Lahuerta, Pilar Libano, Yves Zlotowski i Sandrine Lesage pel seu generós suport i col·laboració en aquest projecte.

Queremos hacer llegar nuestro más sincero agradecimiento a Emilio Álvarez, José Luís Arnaut, Elisenda Bonet, Juan José Lahuerta, Pilar Libano, Yves Zlotowski y Sandrine Lesage por su generoso apoyo y colaboración en este proyecto.



Le Corbusier
1932

Catàleg / [Catálogo](#): Galeria Marc Domènech, Barcelona 2023

Text / [Texto](#): Juan José Lahuerta

Coordinació / [Coordinación](#): Mar Cuenca

Traduccions / [Traducciones](#): Discobole S.L.

Disseny gràfic / [Diseño gráfico](#): Vanesa Hache

Fotografies / [Fotografías](#): © F.L.C. / Adagp, Paris, 2023

Impressió / [Impresión](#): Nova Era Publications

