

CAMILA SALGADO BONNET

TESIS DE DOCTORADO

LE CORBUSIER Y EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

Director

Josep María Rovira

DOCTORADO EN TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

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

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

Barcelona, noviembre 2017

LE CORBUSIER Y EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

| | |
|--------------------|---|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
|--------------------|---|

PARTE I

| | |
|---|------------|
| 1. Concepción de una síntesis: Le Corbusier presenta y define el Poema del Ángulo Recto | 19 |
| 1.1 1953, Presentación del Poema en el vol. 5 de la Œuvre complète 1947-1952 | 21 |
| 1.2 La carta-circular de suscripción para adquirir el Poema (FLC F2-20 299, 300 y 301) | 77 |
| 1.3 El legado de una síntesis en algunos elegidos: las listas de los posibles suscriptores | 83 |
| 1.4 1954, El folleto publicitario del Poema (FLC F2-20 287) | 95 |
| 1.5 1955, La publicación oficial y el lanzamiento de la obra: Le Poème de l'angle droit | 99 |
| | |
| 2. « Les livres d'artiste » en París y « Le Poème de l'angle droit » de Le Corbusier | 105 |
| 2.1 <i>Les Livres d'artiste</i> en París: Un nuevo diálogo entre Pintura y Palabra, Arte y Poesía | 107 |
| 2.2 Tériade y les Éditions Verve | 121 |
| 2.3 1955, Le Poème de l'angle droit | 145 |
| | |
| 3. Hacia el Poema del Ángulo Recto: del ángulo recto a la emoción poética | 171 |
| 3.1 El Angulo Recto | 173 |
| 3.2 El trabajo con la Naturaleza | 187 |
| 3.3 La lección de la Historia | 195 |

PARTE II

| | |
|--|------------|
| 4. Reconstrucción del proceso de realización del Poema del Ángulo Recto | 217 |
| 4.1 Puntos de partida para la reconstrucción del proceso | 219 |
| 4.2 Proceso de construcción de la Tabla de Contenidos y el Iconostasio..... | 227 |
| | |
| 5. Construcción del iconostasio: la síntesis de un pensamiento en las 19 imágenes iconográficas | 293 |
| 5.1 PRIMERA FILA: El trabajo con la Naturaleza | 295 |
| 5.2 SEGUNDA FILA: El trabajo con la Historia | 367 |
| 5.3 TERCERA FILA: El trabajo con el mundo sensible y las emociones | 417 |
| 5.4 CUARTA FILA: La concepción de una idea | 473 |
| 5.5 QUINTA FILA: El aporte esencial del autor | 489 |
| 5.6 SEXTA FILA: Una imagen como manifestación del aporte | 521 |
| 5.7 SÉPTIMA FILA: El signo como síntesis de una elección | 545 |

PARTE III

| | |
|---|------------|
| 6. El Poema como un manifiesto de su arquitectura | 559 |
| 6.1 En busca de la Unidad | 561 |
| 6.2 A-MILIEU: El acto de observar y clasificar la naturaleza | 565 |
| 6.3 B-ESPRIT: El acto de cuantificar y cualificar. La ley del número como base de las “creaciones del espíritu” | 579 |
| 6.4 C-CHAIR: El acto de componer. El mundo a través de los sentidos y las emociones | 591 |
| 6.5 D-FUSION: El acto de crear | 605 |
| 6.6 E-CARACTÈRE: Tras la búsqueda de la esencia | 609 |
| 6.7 F-OFFRE: Disposición a transmitir lo recibido | 619 |
| 6.8 G-OUTIL: El acto de registrar y hacer presente el signo | 625 |

| | |
|---------------------------|------------|
| BIBLIOGRAFÍA | 631 |
|---------------------------|------------|



INTRODUCCIÓN

Qui est le visionnaire, le lecteur de l'événement, le prophète qui se projette au-devant encore de la marche des événements ?

Le poète.

Qu'est-ce que le prophète ? Celui qui, au cœur du tourbillon, sait voir des événements, sait les lire. Celui qui perçoit les rapports, qui dénonce les rapports, qui désigne des rapports, qui classe des rapports, qui proclame des rapports.

Le poète est celui qui montre la vérité nouvelle.

Le Corbusier, *Précisions* 1930

Le Poème de l'angle droit es una obra-manifiesto de la arquitectura de Le Corbusier, en la cual, como poeta y pintor, plasma los principios que establecen la relación entre su obra pictórica y arquitectónica, a través de un diálogo recíproco entre oficios. En el diálogo que consolida el contenido de este libro, es posible reconocer tres principios fundamentales: el proceso de *investigación paciente*, el trabajo paralelo entre oficios: lo que investiga desde su pintura lo traduce análogamente a su arquitectura y viceversa, y la búsqueda de la unidad.

El objetivo de esta tesis es, en primer lugar, reconocer la síntesis de su pensamiento en este *livre de peintre*,¹ realizado en un periodo entre 1947 y 1953, producido por Tériade Éditeur y publicado en París en 1955; y en segundo lugar, demostrar que esta síntesis es un punto de partida para pensar y proyectar aquella arquitectura por venir. Este libro está conolidado por una estructura sistemática que reúne y revela un conocimiento transmisible y aplicable, y que, a su vez, según palabras del propio Le Corbusier, “aclara la realidad fundamental de su trabajo.”²

El contenido de este libro está determinado por conceptos universales, ordenados y sistematizados para ser aplicables a la hora de pensar la arquitectura. Es un libro que reúne y sintetiza el conocimiento de su propia experiencia,

¹ Término utilizado en París para referirse a este tipo de publicaciones. Este término será explicado en el capítulo 2 de esta tesis.

² Ver : LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, p. 241.

aquella que proviene del estudio del pasado y del presente, para abrir camino a la experiencia del futuro. Por esta razón, esta tesis plantea una investigación fundamentada en una mirada hacia el interior del Poema y los procesos que conllevan su realización.

La necesidad de profundizar en el estudio de este tema, procede de las continuas manifestaciones del propio Le Corbusier, sobre la incidencia de su obra pictórica en la arquitectónica y la relación que existe entre estos dos oficios. Como consecuencia, estas manifestaciones han despertado un interés personal por abstraer y esclarecer en el Poema, esa relación, empeño que proviene de investigaciones previas, como es la tesina realizada para el Master en “Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad”, del Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, titulada *Un Poema Construido*, presentada en 2004.³

Con relación a las manifestaciones de Le Corbusier, esta tesis está sustentada en diversos argumentos planteados por él mismo, los cuales guían gran

³ Esta tesina establece un marco de referencia a partir de la relación entre el concepto de *Naturaleza* y *Arquitectura* en la obra de Le Corbusier, a través del análisis de su obra arquitectónica y pictórica, a la luz de dos textos principalmente: *Après le Cubisme* (1918) y *Le Poème de l'angle droit* (1955). En esta tesina el Poema no es el punto de partida de la investigación, sino el punto de llegada. Ver: SALGADO, Camila, *Un Poema Construido*, Tesina para el Master en “Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad” del Departamento de Composición Arquitectónica, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2004.

parte de esta investigación:

1. La presentación que hace sobre el *Le Poème de l'angle droit* en el volumen 5 de la *Œuvre complète 1946-1952*, publicado en 1953, y en el modelo de una carta-circular (FLC F2-20 299-300) que escribe para fomentar la compra del libro por suscripción previa, la cual hace parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier en París. En estos dos textos afirma que este libro le permite exteriorizar y revelar, no solo aquello que se encuentra en el fondo de su carácter, sino también, lo que se encuentra en el trasfondo mismo de su obra construida o pictórica.⁴

2. La manifestación de la incidencia de su pintura en su arquitectura: Le Corbusier afirma que el trasfondo de su obra arquitectónica se encuentra en su pintura.⁵ Esta afirmación la expresa en cuatro textos que publica paralelamente al proceso de realización del *Le Poème de l'angle droit*. Los textos son: sus libros *New World of Space* publicado en 1948 y *Modulor 2* publicado en 1955, y sus artículos « *L'espace indicible* » publicado en 1946 y « *Unité* » en 1948.

3. El propósito de la obra de arte: Le Corbusier se proclama severo ante aquellas obras que “no sirven a ningún propósito, que son superfluas, aquellas que no son esenciales,” según sus propias palabras.⁶ Esta idea la expresa en su libro *New World of Space* en 1948, pero provienen en esencia, de los argumentos que presenta en su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* publicado en 1925, en el cual manifiesta la necesidad de utilidad de los objetos y la función de la obra de arte.⁷

4. El mundo que existe detrás de cada obra: Le Corbusier afirma que para encontrar y decodificar el mensaje que se encuentra en el trasfondo de una pintura o una escultura, un proyecto arquitectónico o urbanístico, hay que sumergirse en las profundidades y plantearse preguntas; hay que tener la disposición y la preparación para buscar. En algunos casos, este argumento lo define como un juego, pero un juego erudito entre una obra y el espectador. Esta afirmación la expresa principalmente en dos textos: el primero es el texto publicado en

4 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241; y FLC F2-20 299-300.

5 Ver: LE CORBUSIER, « Unité », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors Série, Paris 1948 ; LE CORBUSIER, *New World of Space*, Reynal and Hitchcock and The Institute of Contemporary Art, New York and Boston 1948; LE CORBUSIER, *Modulor 2*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1955.

6 “I claim the right to be severe toward those works which serve no purpose, which are superfluous, which are not essential.” LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 36-37

7 Ver: LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1925.

1938 en *Œuvre Plastique*, y el segundo en *New World of Space* en 1948.⁸

Estos cuatro argumentos consolidan una mirada direccionada sobre la aproximación al estudio sobre *Le Poème de l'angle droit* y una guía para lograr responder al interrogante que estructura esta investigación y que determina la hipótesis. Dentro de estos aspectos es posible afirmar que el Poema cumple los cuatro: al ser un *livre de peintre* es comprendido como una obra de arte que está compuesta por un diálogo erudito entre su pintura y sus palabras. Al ser una producción artística creada por el autor, según sus afirmaciones, es posible inferir que contienen un mensaje, pero este mensaje no es revelado a todos, sino a aquellos que estén dispuestos a decodificarlo; aquellos que estén dispuestos a *jugar*. ¿Cuál es el mensaje? La revelación del trasfondo de su obra, como lo manifiesta en las presentaciones que hace sobre el Poema. ¿Y, en manos de quién deja este conocimiento? En manos de aquellos que pueden hacer transmisible el mensaje y el conocimiento contenido.

Metodología

Le Poème de l'angle droit es un libro hermético, por esta razón, merece una metodología de investigación que permita acceder a su contenido para determinar su propósito dentro de la obra de Le Corbusier y así mismo, dentro de la historia del arte y la arquitectura. Este trabajo sigue la metodología de tres líneas de investigación: la primera, tienen que ver con la metodología de investigación explorada por Carlo Ginzburg en su libro *Indagini su Piero*,⁹ publicado en 1981. La segunda, es el método detectivesco del razonamiento de Sherlock Holmes, desarrollado por Arthur Conan Doyle y presentado en su libro titulado *The Sign of the Four*,¹⁰ publicado en 1890. Y la tercera, proviene del propio Le Corbusier, a partir de sus textos teóricos y las claves e indicios que deja en ellos, sobre cómo enfrentarse a develar el trasfondo de una obra.

Estas tres líneas coinciden en un aspecto fundamental, el cual consiste en iniciar el proceso de investigación desde el objeto de estudio. Es plantearse preguntas y dejar que sea el mismo objeto el que genere los cuestionamientos y guíe los caminos hacia las posibles respuestas. Es un proceso que indaga desde lo particular, lo que le compete al objeto, hasta llegar a la visión de lo

8 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 16

9 GINZBURG, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Traducción al castellano por: P. Gómez Bedate, Muchnik Editores, Barcelona 1984.

10 CONAN DOYLE, Arthur, *The Sign of the Four*, Spencer Blackett, London 1890.

universal. Es un procedimiento en el que la unidad es descompuesta en partes como la escena de un crimen, en el cual las partes se analizan científicamente a partir de un procedimiento en el cual, cada afirmación debe estar fundamentada en un argumento basado en hechos demostrables, para luego recomponerla.

En este proceso es fundamental el trabajo directo con las fuentes de primera mano como la obra original, los dibujos y textos preparatorios de la obra, carnets de viajes y las publicaciones de Le Corbusier, las cuales incluyen sus libros y artículos. Estas fuentes permiten reconstruir los procesos de realización y las decisiones proyectuales que han hecho parte de la realización.

Estructura de la tesis

Materializar esta tesis es un proceso determinado por tres preguntas generales: el *qué*, el *cómo* y el *para qué*; y estas tres preguntas son a la vez, las que establecen las tres partes que estructuran este documento.

El *qué* está relacionado con el objeto de estudio y el contexto histórico y teórico que rodean la realización del libro. En este caso, el objeto es un *livre de peintre* realizado y publicado durante la posguerra de la segunda Guerra Mundial. Es un periodo en el que las discusiones sobre el arte, la arquitectura y la ciudad en el medio parisino, están determinadas por el concepto de síntesis de las artes y el espíritu de la reconstrucción. Dentro de este contexto se genera la necesidad de esta obra.

El *cómo* corresponde al proceso que constituye la realización y las decisiones proyectuales, las cuales determinan la construcción conceptual y material de la obra. Es el proceso en el que las ideas son materializadas en dibujos y textos preparatorios, y maquetas gráficas para las litografías a color que componen el contenido. La reconstrucción del proceso de materialización permite verificar cómo la obra de Le Corbusier está fundamentada en la idea de una *investigación paciente*, en la que sus investigaciones son recogidas, sintetizadas y reelaboradas, en la medida en la que se enfrenta a la materialización de un nuevo proyecto. En este proceso es posible demostrar que cada uno de los temas que componen *Le Poème de l'angle droit* son el resultado de investigaciones previas.

El *para qué*, constituye la razón de ser de este libro e investigación. Es la búsqueda del propósito y de su aplicación. *Le Poème de l'angle droit* está estructurado y ordenado de forma sistemática, el cual revela principios puntuales que a la vez son parte de una verdad mayor: la búsqueda de la *Unidad* y una es-

tructura de acciones que permitan la generación de la emoción arquitectónica a través de la obra; es decir, una emoción poética.

Estado de la cuestión

Aunque son varios los autores quienes en los últimos años se han aproximado a estudiar *Le Poème de l'Angle Droit*, esta investigación toma como primer referente las propias palabras del autor, en busca de hacer un aporte adicional a las investigaciones que ya se han realizado desde distintas perspectivas.

Le Corbusier escribe sobre *Le Poème de l'Angle Droit* en cuatro textos, en los cuales presenta una reflexión sobre el valor de su contenido; tres de ellos son libros publicados durante el periodo paralelo a su realización, y el cuarto es una carta-circular que se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier en Paï (FLC F2-20 299-300).¹¹ El primer texto se encuentra en volumen 5 de la *Œuvre Complète 1947-1952* (1953), el segundo en un capítulo del *Modulor 2* (1955) y el tercero, en el libro *Architecture du bonheur: l'urbanisme est une clef* (1955). El cuarto documento, la carta-circular, hace parte de las fuentes de primera mano que serán presentadas en esta tesis. Estos documentos serán analizados en profundidad a lo largo de esta investigación.

Con relación a las investigaciones de otros autores que se han aproximado al estudio del Poema, pueden ser clasificadas en dos temas generales: un primer grupo de autores se centran en el *simbolismo* implícito en la obra, y un segundo grupo, más reciente, se centra en la relación entre el Poema y el concepto de la *Síntesis de las Artes*.

Los Primeros investigadores: el simbolismo

Los principales textos de referencia sobre el Poema, que pertenecen al primer grupo, son los desarrollados por cuatro autores: Richard A. Moore como el precursor, luego Nancy Monroe Stephenson, Daphne Becket-Chary y Mogens Krustrup.

¹¹ Hay otros textos donde se refiere a la obra, pero más como presentación de la misma, como es el folleto publicitario para la publicación. Ver: FLC F2 20 287. O la carta-contrato mencionada anteriormente, sin embargo son especificaciones más sobre la publicación y no tanto el sentido del contenido de la obra. Ver: FLC 20 414.

El primer referente reconocido es un libro-catalogo escrito en 1977 por Richard A. Moore con la colaboración de Nancy M. Stephenson, con motivo de una exposición titulada *Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1947-1965*, organizada por el Departamento de Arte de Georgia State University (Atlanta, USA), y presentada entre enero 10 y febrero 8 de 1977, en The Galleries, Art and Music Building.¹² El catálogo está titulado *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*¹³ y está dividido en dos partes: la primera, está centrada en el problema de la simbología en la obra pictórica y arquitectónica tardía de Le Corbusier, aquella que pertenece al periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte. La segunda parte del libro, titulada como la exposición: *Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1947-196*,¹⁴ está dedicada a las obras presentadas en la exposición.¹⁵

En la introducción del texto, escrita por Moore y Stephenson, exponen el punto de partida de la investigación; definen que tanto con la exposición, como con el catálogo buscan demostrar que la arquitectura de Le Corbusier, desde sus primeros periodos, contiene un simbolismo latente que se intensifica a partir de 1948 hasta su muerte en 1965. Para ellos, la arquitectura más representativa de su periodo tardío, con ejemplos como Ronchamp o los edificios que conforman Chandigarh, sólo pueden ser entendidos completamente a la luz de la iconografía manifiesta en su obra pictórica. Moore y Stephenson la definen bajo el término de una *Architecture parlante* y afirman que estas reflejan un sistema iconográfico extremadamente personal, que sintetiza “eclécticamente” elementos mitológicos que provienen de las ciencias ocultas de la astrología y la alquimia. Para estos autores, *Le Poème de L’Angle Droit* es la “clave” para entender el simbolismo latente en su obra arquitectónica de este periodo tardío.¹⁶

El catálogo de la exposición, escrito casi en su totalidad por Moore,¹⁷ presenta los primeros planteamientos sobre la importancia y el valor de una obra

como *Le Poème de l’angle droit*. En este texto desarrolla, desde el punto de vista del simbolismo propio de la alquimia y la cosmología, un riguroso estudio sobre la obra tardía. Para ello establece periodos de una década aproximadamente, determinados por puntos de cambio. Así mismo, establece categorías desde contextos ajenos a la arquitectura como la alquimia, la mitología, la numerología y los principios esotéricos y zodiacales, para plantear interpretaciones formales y de contenido en su arquitectura y pintura. La exposición lineal del desarrollo de la influencia de lo simbólico y alquímico en Le Corbusier, encuentra en *Le Poème de l’angle droit* su mayor expresión, y su referente arquitectónico es Ronchamp.¹⁸

La influencia del simbolismo alquímico presente en el Poema, la explican a partir de dos temas: el primero, es la influencia de los textos del psicoanalista suizo Carl G. Jung, publicados principalmente a finales de la década de los treinta y durante los cuarenta, los cuales están relacionados con el tema de la alquimia y sus principios simbólicos; y el segundo, la identificación de la continua presencia del dualismo en la obra de Le Corbusier, lo cual liga y argumenta lo anterior. Dentro de este contexto, en la indagación de Moore, el Poema es la obra que más contiene elementos definidos bajo los conceptos sobre el simbolismo alquímico establecidos por Jung.¹⁹

Simbolismo, Mitología y Alquimia

Como consecuencia de estos primeros estudios, Moore publica unos años más tarde, en el número especial sobre Le Corbusier de la revista *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring (1980), un artículo titulado “*Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965*”,²⁰ en el que continua su estudio sobre los temas simbólicos, pero en este caso centrados directamente en *Le Poème de l’angle droit*. En este texto profundiza en la influencia de los textos de Jung en una obra como el Poema.

Moore inicia el artículo con una crítica al debate sobre los estándares funcionales y formales en la arquitectura de Le Corbusier, los cuales omiten una

12 Ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977.

13 *Ibidem*.

14 MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, “Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965”, 1977, cit.

15 Nance M. Stephenson, escribe algunos apartes del texto como el capítulo V titulado “CHAPTER V – The Open Hand”, y en conjunto con Moore, escriben la Introducción de la segunda parte del libro titulada “Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1947-1965”. Ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, cit.

16 MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, “Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965”, 1977, cit.

17 Los cuatro primeros capítulos son escritos por Moore, el quinto es escrito por Stephenson, y la introducción a la segunda parte, es escrita en conjunto por los dos.

18 Ver: MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, “Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965”, 1977, cit.

19 *Ibidem*.

20 MOORE, Richard A., “Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965” en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980.

importante alternativa que es lo simbólico.²¹ Define que las razones pueden ser explicadas por la “falta de disposición por parte de los historiadores y los críticos” de considerar en ellas su obra pictórica. Hay que entender que este artículo es publicado en los inicios de los años ochenta, sin embargo en los últimos años la mirada y valoración ha cambiado radicalmente. En ese momento, Moore determina ese hecho como “desafortunado”, puesto que Le Corbusier proclama constantemente respecto de su obra pictórica como el centro de su creatividad, y se apoya en las palabras provenientes de su artículo « *Unité* », publicado en el número especial de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, en 1948, en el cual afirma que la clave de su creación artística está en su obra pictórica.²²

En el estudio que realiza sobre el simbolismo en su obra, identifica tres periodos: el primero se inicia en 1908, cuando Ch-E. Jeanneret realiza una tarjeta de navidad y se representa a él mismo como un cóndor. El segundo inicia en 1928 cuando formula el concepto de *Acoustique plastique*, que abarca hasta los años treinta, donde para Moore, las formas acústicas se vuelven menos metafóricas y son identificadas con el sistema reproductivo de la mujer arquetípica, asociada con el nivel horizontal del agua en la naturaleza. El tercer periodo inicia entre 1947-1948, años en los que comienza el trabajo sobre el Poema. Desde este momento, el simbolismo se convierte en un sistema dominante en su pintura y arquitectura.²³

A partir de esta afirmación, inicia su argumentación y explica la influencia de la alquimia en el contexto de los años treinta y cuarenta en Europa a partir de los textos de Jung. Según Moore, la alquimia llama la atención de Le Corbusier por la forma en que los opuestos son separados y unidos, y por el hecho de intentar transformar la materia o los cuatro elementos en una quinta sustancia más elevada, conocida como “quintaesencia” o piedra filosofal. A estos argumentos adhiere que los elementos y procesos terrenales, los cuales son expresiones de eventos y fenómenos cosmológicos mayores, están relacionados con el concepto de *mécanique spirituelle*, formulado por Le Corbusier en los años veinte. Por último, la naturaleza antropomórfica de la doctrina alquímica simbolizada por Mercurio o Hermes, representa la síntesis primaria entre el fenómeno celestial del sol y la luna, o los elementos terrenales como el sulfuro y la sal.²⁴

Para Moore existe una base fértil y receptiva para encontrar referencias alquímicas existentes tanto a nivel general como personal a lo largo de la obra previa al Poema. En este caso las identifica desde sus pinturas puristas y referentes en las publicaciones de *L'Esprit Nouveau*. La naturaleza alquímica del simbolismo del último periodo identificado por Moore, es “inmediatamente” demostrable en la organización del Poema. Para este efecto describe la estructura de la tabla en la que se presentan los temas y la organización del contenido del Poema, y se refiere a ella como una *configuración críptica* a la que Le Corbusier nombra bajo el término de *Iconostase*.²⁵

Moore considera de esencial importancia el referente al número *siete*, el cual representa la estructura de las partes que componen el Poema, y adhiere a su interpretación, una lectura argumentada bajo la simbología y numerología propia del pensamiento esotérico. Con relación a este tema, encuentra un ejemplo fundamental en el nivel D del iconostasio, identificado bajo el color rojo, el cual según Moore, representa el símbolo alquímico de fusión; además que en este nivel, el propio Le Corbusier menciona la figura del alquimista.²⁶

Así como la numerología y el simbolismo alquímico hacen parte de este análisis, igualmente retoma el dualismo que ya ha mencionado en los estudios del catálogo de la exposición. En este artículo analiza la estructura del Poema desde el dualismo presente en toda la obra, desde la portada, hasta la organización del iconostasio. Con base en esto, realiza un análisis simbólico sobre la relación de los temas, los colores que los identifican, la organización con relación a la ubicación en la tabla del *Iconostasio* y el posible significado simbólico del imaginario que representa cada tema. Paralelo a estos análisis interpretativos, relaciona el Poema con algunos proyectos y obras pictóricas que Le Corbusier realiza paralelamente: la *Unité d'habitation* de Marsella, el segundo Mural para el Pabellón Suizo en la Cité Universitaire en París, la capilla de Ronchamp, el convento de la *Tourette*,²⁷ los proyectos en la India, el Pabellón Philips, la publicación del *Modulor*, y el conjunto de litografías que conforman la serie *Unité*. Algunos de los principios simbólicos que explican los análisis de Moore, principalmente sobre la presencia de la dualidad en estas obras, provienen según él, de la posible influencia del texto de Édouard Schuré, titulado *Les grands initiés* (1889) que Le Corbusier lee en sus años de juventud.²⁸

21 *Ibid.*, p. 111.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

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

25 MOORE, Richard A., “Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965”, 1980, op. cit., p. 111.

26 *Ibid.*, p. 135.

27 MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, op. cit., pp. 26-27.

28 “The critical issue in understanding the alchemical dualism of Le Corbusier's mythic

Después de leer estos análisis, el interrogante que surge es si realmente esto es lo que busca Le Corbusier con el Poema; es decir: ¿es el simbolismo mitológico, alquímico y el pensamiento esotérico la base de una obra como el Poema? Una de las cuestiones que esta tesis busca demostrar, como un aporte adicional a los estudios ya realizados sobre este libro, es otra mirada, analizada desde otro punto de vista que parte directamente desde Le Corbusier, y desde su obra, sus reflexiones y sus textos, en busca de comprender su propósito desde la mirada del “constructor moderno” como se define a sí mismo.

Seguidores de los planteamientos de Moore

Posterior a los textos de Moore y complementarios a su investigación, se encuentran los otros tres autores mencionados al inicio: dos autoras que desarrollan dos tesis sobre el Poema como tema central, las cuales se encuentran actualmente en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París. La primera es realizada por Nancy Monroe Stephenson en 1981, como continuación del trabajo en conjunto con Richard A. Moore, años atrás. La tesis se titula *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*.²⁹ La segunda, es realizada por Daphne Becket-Chary en 1990, titulada *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*.³⁰ El tercer autor es Mogens Krustup, quien a través de varios textos realiza un importante estudio y análisis sobre algunas de las obras pictóricas tardías de Le Corbusier. En estos estudios Krustup se refiere al Poema de diversas formas, ya sea directamente o a través del análisis de otras obras, principalmente pictóricas, en las que el Poema aparece una y otra vez como referencia esencial para comprender y decodificar estos estudios.

La tesis de Nancy M. Stephenson, contiene dos partes: la primera parte está enfocada en profundizar en tres temas de alto contenido simbólico que ella encuentra en el Poema: el primero es el iconostasio, entendido como una figura que proviene principalmente de la tradición de las iglesias ortodoxas rusas. El segundo tema es el modelo de la presencia de lo femenino en el Poema y el tercero, es lo masculino. Esta última parte de lo masculino, la titula “*Avatars of*

image of himself is that the primal child, whether bird or bull, does not act as a pure balance between the opposed forces of the sun and moon. Both the mercurial raven and the Minotaur are closer to the female principle. The dominance of the primal mother is discusses repeatedly in Schure's *Les grands initiés* – and in the context of oak and rock symbols.” *Ibid.*, p. 17.

29 STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981.

30 BECKET-CHARY, Daphne, *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*, M. Phil. Thesis, Cambridge University, 1990.

a self-portrait: Charles Eduard Jeanneret, Le Corbusier”, y en ella identifica lo simbólico en lo que define como: Rock-portrait, la figura del cuervo y en el tema de Taureau. La segunda parte de la tesis está enfocada en lo que ella determina como las páginas en blanco del Poema y finaliza con un apéndice dedicado a la proporción numérica implícita en el Poema a la que titula, “*Numerical Proportion in The Poem of the Right Angle*”. Los aportes de Stephenson pueden ser definidos como profundizaciones específicas en los temas puntuales nombrados, los cuales complementan los análisis simbólicos trabajados desde las bases de lo planteado por Moore.

La tesis de Daphne Becket-Chary profundiza en tres temas: “*The making*”, en el cual estudia una parte del proceso de realización, luego hace un análisis del contenido simbólico que se encuentra en la imagen del iconostasio, y por último, el estudio de las 19 litografías a color que componen cada capítulo. En esta última parte realiza una breve descripción y una interpretación de cada imagen a partir de referencias simbólicas y mitológicas; en algunos casos establece vínculos con textos de la literatura clásica o figuras clásicas, y en otros, las relaciona con proyectos arquitectónicos de Le Corbusier. Esta tesis establece, una vez más, un interés por ligar el Poema con las posibles influencias de entes externos que han podido interesar a Le Corbusier en el transcurso de su vida, como los textos clásicos de la literatura y la mitología.

Estos estudios, al lado de los de Moore, constituyen un interés por comprender y demostrar el grado de simbolismo que puede haber detrás de la obra pictórica y arquitectónica de Le Corbusier, sin embargo, son desarrollados más con relación a referencias externas, que con las reflexiones propias del autor. Como dice Juan Calatrava sobre estas investigaciones: “se han centrado sobre todo en el esclarecimiento de su compleja simbología (en general con una fijación demasiado exclusiva en el tema de la simbología alquímica y hermética, cuya presencia en la obra es, por lo demás, incuestionable), o han destacado su influencia sobre otras obras posteriores del arquitecto.”³¹

Con relación a estas investigaciones previas, Eric Mouchet, quien pertenece a la segunda generación de investigadores como Juan Calatrava, hace una fuerte crítica con relación a la interpretación de la obra de Le Corbusier a través de los aspectos esotéricos, la numerología y la alquimia planteada por los autores citados anteriormente, en la que dice:

La obra (El Poema) es tan curiosa y su autor tan paradójico y tan mal com-

31 CALATRAVA, Juan, “Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética” en, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Circulo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 9-49.

prendido aún que los numerosos comentarios que se le han consagrado durante estos últimos años veinticinco años se centran, en lo esencial, en los aspectos esotéricos. Todo lo que en la obra puede proceder de la numerología o de la alquimia ha sido disecado de forma minuciosa y más o menos explicado de forma pertinente, según el caso, por, entre otros, Richard A. Moore en la revista *Oppositions* en 1980; Nancy M. Stephenson (discípula del anterior), en su tesis, en 1981; Daphne Becket-Chary en su propia tesis, y finalmente Mogens Krusturp en sus diversas obras, particularmente en *Porte Émail* en 1991 y en *Le Corbusier maler og arkitekt* en 1995. Sus interpretaciones, por variadas que sean, al menos en apariencia, coinciden en señalar la voluntad de Le Corbusier de producir un texto hermético, accesible y reservado tan sólo a los iniciados; ahora bien, en cuanto a mí se me alcanza, ninguno logra circunscribir el auténtico enigma que representa esta obra. Todos estos autores explican esta súbita tentación por lo misterioso a partir de la educación de Le Corbusier, cuyas lecturas de juventud, sin duda decisivas, han sido descritas y analizadas desde 1971 por Paul V. Turner. Por el contrario, ninguno parece explicar, tal y como consta por otra parte Kenneth Frampton en su introducción al texto de Richard Moore antes citado, por qué este interés evidente del arquitecto por el esoterismo no se manifiesta antes de los años cuarenta.³²

Dentro de los investigadores del primer grupo, Mogens Krusturp, es una de las figuras que más ha estudiado la obra pictórica tardía de Le Corbusier. Algunos de sus estudios parten de los planteamientos simbólicos de Moore,³³ sin embargo, sus interpretaciones no se quedan en presentar la simbología alquímica o los temas esotéricos como tema central, sino como referentes a la hora de analizar los procesos de realización de algunas de las obras pictóricas más singulares y de gran formato como lo son: el segundo Mural para el Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París (1948), las pinturas de las dos caras de la gran puerta metálica de entrada de la fachada sur de Nôtre-Dame du Haut en Ronchamp (1955), las pinturas de las dos caras de la Porte Email (la gran puerta metálica de entrada al Palacio de la Asamblea en Chandigarh en

32 MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 59-60.

33 "Taking Moore's studies as my point of departure, I have written several articles on the door at Ronchamp, the mural in de Pavillon Suisse, and *Le Poème de l'angle droit*. I will therefore limit myself here to adding a few arguments for my conception that both the mural in Paris and the door at Ronchamp are self-portraits of Le Corbusier, or more correctly, double portraits of Le Corbusier and Yvonne Le Corbusier, on a cosmic-mythical level: on the paintings in Paris as Taurus-Capricorn, or Daedalus-Pasiphaë, who mated with the sun-bull and gave birth to the Minotaur." Ver: KRUSTURP, Mogens, *Porte Émail*, Arkitektens Forlag, Copenhagen 1991, p. 28.

1961),³⁴ y por último, el estudio sobre la labor detrás de las ilustraciones para el libro clásico de *La Iliada* de Homero, en el que Le Corbusier trabajó durante los últimos años de su vida, pero que nunca llega a ser publicado, consecuencia de su muerte antes de terminar.³⁵ Los principales textos publicados por Krusturp sobre estos temas son: "Ronchamp" (1987), *Le Corbusier: Le Poème de l'Angle Droit* (1990), *Porte Émail* (1991), "Le Mural peint de 1948" en *Le Corbusier. Le mural de la Fondation Suisse. Paris 1948* (1998), *L'Iliade* (2000), y "La peinture du silence" en *Masilía* (2005).

Con relación a los planteamientos de estos investigadores hay puntos fundamentales en los que coinciden esta tesis y las de ellos: la conciencia sobre la importancia que hay en la relación entre la obra pictórica de Le Corbusier y su obra arquitectónica, y el reconocimiento del valor de la estructura del iconostasio en el Poema, como pieza fundamental en la que son sintetizadas las distintas reflexiones sobre su contenido.

Los investigadores más recientes: La síntesis de las artes

Uno de los trabajos recientes más importantes con relación al Poema ha sido liderado por Juan Calatrava. En el año 2006 organiza una exposición en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, titulada *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, presentada desde el 4 de abril hasta el 28 de mayo del 2006. En ésta se expone una parte importante de los documentos originales relacionados con la creación de *Le Poème de l'angle droit* (1955), como son la mayoría de las maquetas preparatorias para la realización de las litografías a color, y algunos dibujos y pinturas adicionales relacionados con el Poema. La mayor parte de estos documentos originales provienen de los archivos de la Fondation Le Corbusier en París.

Esta exposición abre camino a una serie de conferencias y publicaciones con relación al tema, dentro de las cuales, la más significativa es el catálogo de la exposición, titulado *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*.³⁶ Esta publicación inicia con un artículo del coordinador de la ex-

34 Ver: *Ibid.*, p. 27.

35 KRUSTURP, Mogens, *L'Iliade. Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier et Editrice Abitare Segesta, Paris – Milano, 2000.

36 AA.VV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

posición, Juan Calatrava, titulado “*Le Corbusier y Le Poème de l’angle droit: un poema habitable, una casa poética*”. El segundo artículo se titula “*La atracción del abismo*”, escrito por Juan Manuel Hernández León; el tercero es “*La línea vertical*”, escrito por Josep Quetglas; el cuarto, “*Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier*”, escrito por Eric Mouchet, y el quinto, “*El secreto de la forma. Una geometría aproximativa*” de Antonio Juárez. En esta recopilación de artículos es posible afirmar que cada uno de los autores se concentra en un tema relacionado con el Poema y Calatrava, con su artículo inicial, hace una presentación general de la obra.

Si en el primer grupo de autores, el tema que los liga es el interés por el estudio del simbolismo implícito en el Poema, este nuevo grupo de autores parten de otro principio que es la idea de *síntesis de las artes*, y la relación de este concepto con la producción de una obra como *Le Poème de l’angle droit*.

El artículo de Juan Calatrava inicia con la presentación del libro como objeto, y luego lo ubica históricamente como parte de una producción realizada dentro del contexto europeo de la posguerra de la segunda Guerra Mundial. Con este artículo Calatrava construye el marco de referencia de los acontecimientos que rodean la realización de esta obra, los cuales están demarcados por un lado, por las reflexiones y discusiones sobre el arte que se generan en los medios intelectuales y artísticos de la Europa de posguerra, y por el otro, por la complejidad y variedad de proyectos arquitectónicos, urbanísticos, teóricos y plásticos en los que trabaja Le Corbusier durante este periodo. En ambos casos, las reflexiones dentro de este contexto histórico están marcadas por la necesidad de retornar a la búsqueda de una *síntesis de las artes*, y Calatrava con este artículo, plantea que la producción del Poema es un resultado de ello.

En su artículo parte de dos principios: la importancia que Le Corbusier concede al Poema al definirlo como una obra síntesis, y los pocos estudios y atención que una obra como esta ha tenido por parte de los historiadores dedicados al estudio de su obra. Afirma que aunque la Fondation Le Corbusier ha publicado una asequible reedición moderna del Poema en 1989, “en general ha sido víctima de la global infravaloración que hasta hace bien poco ha afectado a la obra plástica de Le Corbusier, por más que él mismo repitiera en numerosas ocasiones que la clave del conjunto de su trayectoria creativa se encontraba en su obra pictórica”.³⁷ Estas afirmaciones se unen a las de Moore, al hacer un

37 “Le Corbusier hablaba de su práctica artística como algo que, al contrario que la arquitectura, tenía un carácter “desinteresado” y le permitía “cortar las cadenas” de la servidumbre del estudio, pero este “corte” no tenía en realidad otro objetivo que el poder pensar distanciadamente, con una reflexión sosegada que tarde o temprano terminaría por retornar a la arquitectura en el

llamado de atención sobre la poca divulgación de esta obra.

Le Corbusier atribuía al *Le Poème de l’angle droit* un lugar fundamental en su *iter* artístico y arquitectónico y lo consideraba como una obra síntesis, de recapitulación de su pensamiento y de sus ideas en torno a la creación artística y arquitectónica. Precisamente por ello resulta llamativa la escasa atención de que esta obra a gozado, comparativamente, en medio de la impresionante masa de estudios corbusieranos.³⁸

En el artículo presenta el valor y la importancia que Le Corbusier concede a este libro a partir de sus palabras, provenientes del texto de un folleto publicitario para la venta del Poema,³⁹ el cual hace parte de los documentos originales que presentan en la exposición. Este argumento lo inicia con el valor en términos intelectuales al presentarlo al público⁴⁰ y continúa, con la relación entre el Poema y algunos referentes de su obra arquitectónica, teórica y plástica, principalmente de los años cuarenta y cincuenta. Para Calatrava, Le Corbusier define en este periodo, el interés por consolidar la idea de *Síntesis de las Artes* y dentro de este ámbito, identifica el Poema como elemento fundamental.

Pero la necesidad de una síntesis de las artes no sólo parte de Le Corbusier; es un interés común con otros artistas y arquitectos. Como afirma Calatrava, es “uno de los temas mayores del debate intelectual de la inmediata posguerra.”⁴¹ Por esta razón, exalta la relación con algunos de los artistas más cercanos e influyentes en la obra de Le Corbusier como Matisse, Léger o Picasso, quienes hacen parte de éste movimiento, y nombra también las discusiones sobre la necesidad de una síntesis de las artes en los CIAM de los años cuarenta y cincuenta, con principal énfasis en el de Bridgewater en 1947.⁴²

ámbito global de la síntesis de las artes. Se trata, pues, de momentos diferentes, con exigencias intelectuales específicas, ritmados en el tiempo cíclico de la jornada de trabajo, pero igualmente necesarios y complementarios en un itinerario creativo único.” Ver: CALATRAVA, Juan, « Le Corbusier y *Le Poème de L’angle droit: un poema habitable, una casa poética* », 2006, op. Cit., p. 10.

38 *Ibid.*, p. 10 y p. 13.

39 FLC F2-20 287.. Este documento será analizado en el capítulo 1 de esta tesis.

40 En este punto hace énfasis en las cartas y listados que hacen parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier, en los que se encuentra la carta-circular de invitación a suscripción previa, y las distintas cartas de respuesta de sus amigos y allegados en las cuales recibe comentarios positivos sobre el Poema. Ver: CALATRAVA, Juan, « Le Corbusier y *Le Poème de L’angle droit: un poema habitable, una casa poética* », 2006, op. Cit., pp. 10-12.

41 *Ibid.*, p. 14.

42 Ver: Ideas sobre el CIAM de Bridgewater 1947 en: MUMFORD, E., *The CIAM discourses on Urbanisme 1928-1960*, Cambridge (Mass.), 2000.

Respecto a temas puntuales, Calatrava presenta la relación entre el Poema y la producción de algunos proyectos arquitectónicos, así como de su producción teórica y plástica. Con relación a la arquitectura, presenta varios de los proyectos que Le Corbusier desarrolla paralelamente al Poema: los dos primeros a los que se refiere, como proyectos contemporáneos, son Ronchamp (1955) y Chandigarh en la India⁴³ y luego, al igual que Moore o Krusturp, hace alusión a otros proyectos significativos y representativos de la reconstrucción como Saint-Dié, la *Unité d'habitation* de Marsella y su variante en Rezé-les-Nates, las casas *Jaoul*, y otros que inicia alrededor de 1953, el mismo año que culmina el Poema, como son el Pabellón de Brasil en la *Cité Universitaire* de París o el convento de La Tourette entre otros.⁴⁴

En términos de la producción teórica que publica contemporáneamente a la realización del Poema, hace un listado de libros significativos de ese periodo, algunos de ellos pertenecientes a la producción del ASCORAL, o libros singulares como *Poésie sur Alger*,⁴⁵ pero al que da un valor más significativo es al *Modulor*. Calatrava expresa que existe una relación directa entre el Poema y el Modulor porque afirma que este libro ofrece “numerosas claves para una mejor comprensión del Poema” y determina que ambas obras deben ser comprendidas como “respectivos *pendants*”.⁴⁶ Esta afirmación la complementa con la referencia del capítulo que Le Corbusier dedica al Poema en el *Modulor 2*, en el que en su encabezado presenta una cita de *Prometeo encadenado* de Esquilo. Para Calatrava las palabras de esa cita, sitúan tanto al Poema como al *Modulor*, en un mismo lugar en el que para Le Corbusier, la creación artística está directamente relacionada con “el mito del acceso humano a conocimientos profundos de orden casi divino.”⁴⁷

43 “En 1955, en el momento de la publicación, Le Corbusier acaba de terminar ese auténtico manifiesto de la arquitectura religiosa contemporánea que es la capilla de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp y continúa profundamente implicado en la proyectación de la ciudad india de Chandigarh, la nueva capital de Punjab, y de algunos de los edificios singulares de la misma. Tanto en Ronchamp como en Chandigarh se puede rastrear, por lo demás, una directa relación con *Le Poème de l'Angle Droit*.” CALATRAVA, Juan, « Le Corbusier y *Le Poème de L'angle droit*: un poema habitable, una casa poética », 2006, op. Cit., p. 12.

44 *Ibidem*.

45 En este punto hace referencia a Jencks diciendo : “Según Jencks, *Poésie sur Alger* podría constituir, junto con *Le Poème de l'angle droit* y otra obra menos conocida, de 1957, *Von Poésie des Bauens*, una trilogía bien definida dentro de los libros de Le Corbusier por su consideración de los hechos arquitectónicos desde un punto de vista no tan funcional o disciplinar cuanto explícitamente *poético*”. *Ibidem*.

46 *Ibid.*, p. 12.

47 *Ibid.*, pp. 12-13.

Sobre la producción plástica, Calatrava hace énfasis en “una nueva y brillante etapa de su actividad como artista plástico” en los años cuarenta y cincuenta, en la que Le Corbusier logra una importante producción a través de distintas técnicas: pinturas, dibujos, grabados, litografías, tapices y esculturas. Para Calatrava, esta producción revela, según sus palabras “cómo Le Corbusier, profundamente conmovido, como tantos otros intelectuales europeos, por la experiencia de la guerra, necesita de nuevo de las artes plásticas como *pendant* inseparable de su actividad de arquitecto e inicia una segunda fase de intenso trabajo plástico desde la aspiración a una nueva síntesis de las artes.”⁴⁸

Con relación a este oficio, resalta la relación de dos pinturas murales con el Poema: el segundo mural para el Pabellón Suizo en París y el mural de su *atelier* en el 35 de la *rue de Sèvres*. Esta relación está determinada porque las imágenes que componen estos murales, son retomadas en cuatro de las litografías a color que hacen parte del Poema. La imagen del mural de su *atelier* es reinterpretada en la litografía C3, y con relación al mural del Pabellón Suizo, no solo hace énfasis en las imágenes que son retomadas en C1, C5, E3 y E4, sino también en la técnica que utiliza para el planteamiento de la obra: los esquemas preparatorios para el mural los desarrolla a través de maquetas realizadas a partir de la técnica del *collage*, al igual que en las maquetas para las litografías a color del Poema, las cuales, a la vez, hacen parte de la exposición.

Dentro de su producción plástica también se refiere a la presencia de temas simbólicos como *Taureau*, temas mitológicos, o las formas acústicas que a la vez, se ven reflejadas en las reflexiones sobre la idea de espacio. En el texto construye relaciones de cada uno de estos temas con elementos que hacen parte del Poema.

El sentido de síntesis de las artes que plantea Calatrava está determinado en Le Corbusier, precisamente por su capacidad de trabajar paralelamente en los distintos oficios, y por la manera en que liga sus investigaciones con las reflexiones que provienen desde cada uno de ellos. Con relación al concepto de *integración*, Calatrava hace un especial énfasis en las ideas expresadas en la publicación de dos artículos: « *L'espace indicible* » en 1946 y « *Unité* » en 1948. El concepto principal de « *L'espace indicible* » está determinado por la relación que establece entre la arquitectura y las artes plásticas, en pos de una búsqueda de una reunificación. Con el concepto de espacio indecible, Le Corbusier identifica una nueva función del espacio que es lo *inefable* por encima de lo puramente matemático; la función espacial ha de ser al mismo tiempo, intelectual

48 *Ibid.*, p. 13.

y emocional.⁴⁹ Esta búsqueda de *integración y síntesis* la retoma en el artículo de « *Unité* », en el que estos conceptos están a favor ahora, del concepto de *unidad*.⁵⁰ La idea de unidad e integración en este contexto histórico, está determinada no solo por la síntesis de las artes, sino también por una necesidad de regreso a los orígenes, para recuperar una relación armónica entre el hombre y el cosmos, o entre la arquitectura y la poesía. El Poema, para Calatrava, cumple una función determinante a la hora de sintetizar las ideas de la investigación de Le Corbusier, en favor de este ideal.

Y no podía ser de otro modo, porque este intento de síntesis de toda una trayectoria de más de cuarenta años de entender la arquitectura en el marco de una filosofía global de la creación suponía, entre otras cosas, una aspiración a recuperar la relación perdida entre filosofía y poesía, entre poética y conocimiento esencial, y un rechazo de la fragmentación moderna de la cultura y del pensamiento. La idea misma de un *poema* de arquitectura nos presenta a *Le Poème de l'Angle Droit* como una obra de cruce que desarrolla la vía abierta en los numerosos escritos anteriores de Le Corbusier en los que la reflexión arquitectónica se teñía con frecuencia de una exaltación poética que, como ahora comprobamos, no era mero artificio retórico. (...) ⁵¹

No es casual que toda esta compleja visión de la relación entre el hombre y el cosmos en la que todos estos elementos fundamentan un anhelo de retorno a los orígenes, de reencuentro de una relación con la naturaleza bajo la clave no ya del dominio sobre la misma sino de la *armonía*, se vuelque finalmente en un libro. *Le Poème de l'Angle Droit* es un poema en prosa y, además, un poema tanto literario como plástico, el propio libro no es un objeto neutro, sino susceptible de apoyar –con la manera misma en que se organizan esos diversos materiales y se articula la relación entre poética, estética y arquitectura- la idea de síntesis, de unidad, de integración. ⁵²

Al final del texto, Calatrava hace una lectura general de los capítulos que componen el libro. En esta lectura plantea una relación entre cada uno de los capítulos con reflexiones arquitectónicas, artísticas y personales de Le Corbusier, y establece conexiones con proyectos y producciones de su obra plástica. Así mismo determina conceptos claves que se encuentran implícitos en general en el Poema como los el sentido de la dualidad, la idea de ángulo recto, la conciencia por el trabajo con las leyes de la naturaleza, la concepción hermética

49 Ibid., p. 14.

50 Ibid., pp. 14-15.

51 Ibid., p. 20.

52 Ibidem.

del discurso formulado desde la elección de la figura de un iconostasio para estructurar el contenido de esta obra, y el sentido de lo sagrado determinado, no por un interés en torno a asuntos religiosos, sino como lo define Calatrava, “porque es inseparable de la idea misma de la arquitectura y del papel creativo del hombre.” ⁵³

Las otras publicaciones de este catálogo están centradas en temas puntuales. Los artículos de Juan Manuel Hernández León, “*La atracción del abismo*” y el de Josep Quetglas, “*La línea vertical*”,⁵⁴ desarrollan temas que de una u otra forma están relacionados con algunos conceptos que trata el Poema, pero ninguno de los textos analiza y profundiza en el libro como tal.

El artículo de Hernández León, “*La atracción del abismo*”, tiene como objetivo establecer un contexto previo a la realización del Poema en el cual busca demostrar que en las distintas disciplinas artísticas que practica Le Corbusier (arquitectura, pintura y escultura), desde los años veinte, están cargadas de intensidad poética. Para ello enfoca su análisis en los cambios que se generan en la obra pictórica y arquitectónica desde la década de los veinte, en su época purista y luego con los *objetos a reacción poética*, hasta llegar a lo que Hernández León define como “*La atracción hacia el abismo*”, que surge en lo que él define como la aparente transformación de los años treinta, y en donde establece que Le Corbusier “recupera una mirada sobre lo arcaico como origen e invariante de cualquier posibilidad de arte.” ⁵⁵

El artículo culmina con una relación que plantea entre el libro la *Maison des Homes* (1942) y el Poema, sin ahondar en el último. Establece una posible relación entre el diálogo que desarrolla entre los textos de Pierrefeu y los dibujos de Le Corbusier (dibujos derecha y texto izquierda). En esta relación se enfoca principalmente en el tema de Apolo y Medusa en el que define que “la representación es bifronte, y los rostros se entrelazan por las líneas que los define, en un gesto intencional de síntesis entre las metáforas representativas de la luz y las tinieblas, de la razón y lo irracional o instintivo.” ⁵⁶ Él establece una relación de este tema con la imagen del “ciclo solar de 24 horas” que inicia el Poema y plantea que el concepto de lo arcaico se traduce poco a poco en las 19 lito-

53 Ibid., p. 27.

54 QUETGLAS, Josep, “La línea vertical”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 51-57

55 HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Manuel, “La atracción del abismo”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, p. 47

56 Ibid., p. 48

grafías del Poema, sin embargo el tema queda planteado pero no lo desarrolla.

El texto de Josep Quetglas, “*La línea vertical*”, es un texto en el que en ningún momento nombra el Poema; sin embargo, habla de la esencia del tema que se encuentra en este libro, que es el sentido de la vertical como el gesto humano versus la idea de la naturaleza antagonista. El texto lo desarrolla a partir del planteamiento sobre la idea de la naturaleza como antagonista, proveniente de los textos de los años veinte, y en los que Le Corbusier comprende, según palabras del autor, la forma que adopta el mundo humano sobre ella: “las personas erigen casas derechas y verticales en respuesta a la naturaleza serpenteante y envolvente.”⁵⁷ Plantea la postura vertical de hombre como un proceso evolutivo que empieza en los pies y termina en la combinación entre mano y ojo, y ejemplifica esta idea con dos imágenes; una de André Leroi-Gourhan y la otra de Charles Blanc del texto de *Grammaire des arts du dessin*.⁵⁸ Aunque es un artículo que enriquece la investigación en términos conceptuales, no es un estudio sobre la obra como tal.

Los dos siguientes artículos son investigaciones desarrollados bajo miradas específicas de los autores, sobre el Poema, que enriquecen los planteamientos de esta tesis. El texto de “*Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier*”, escrito por Eric Mouchet, es el más cercano al planteamiento de esta tesis, especialmente al leer sus palabras de presentación de la obra:

El *Poema* constituye un caudal de información abundante e inextricable, como si se tratase de un largo discurso; el autor habría reducido su monólogo a lo esencial, a algunas ideas mayores lanzadas a veces sin contexto y hasta deslizadas las unas de las otras. Una autobiografía condensada o, con más precisión, una selección de la misma. Esta elección por parte de Le Corbusier de ciertas ideas, de ciertos cuadros, podrá a buen seguro parecer arbitraria y hasta difícil de entender a quien desee conocer al arquitecto valiéndose tan solo de este texto.⁵⁹

En su texto hace una fuerte crítica a los planteamientos del grupo de investigadores como R. Moore, N. Stephenson o D. Becket-Chary, por el camino esotérico, numerológico fundamentado en la alquimia con el que se aproximan al Poema. Establece que ninguno logra ahondar verdaderamente en lo que significa el contenido de esta obra, pero que sin embargo, hay un punto en común

57 QUETGLAS, Josep, “La línea vertical”, 2006, op. cit., p. 52

58 Ibid., pp. 54-57

59 MOUCHET, Eric, “Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier”, op. cit., 2006, p. 59.

y es el comprender que de una u otra forma es un texto hermético.⁶⁰

El texto de Mouchet está enfocado en la técnica del collage utilizada por Le Corbusier en las maquetas de las 19 ilustraciones a color que componen el Poema, y lo desarrolla a partir de siete puntos, en los que define la importancia de la utilización de esta técnica en la obra pictórica de Le Corbusier. Hace énfasis en los distintos periodos en los que empieza a utilizarla y determina, que las maquetas para las litografías del Poema, es donde toma un verdadero impulso la implementación de la técnica del collage. El texto introduce una serie de argumentos que hacen parte de las decisiones proyectuales a la hora de desarrollar los temas que hacen parte de las litografías, y ejemplifica cada punto, con referencias de imágenes que hacen parte del Poema y en algunos casos con ejemplos de otras de sus producciones pictóricas.

El primer punto que plantea es lo que define como “*La parte del azar*”, en el que reafirma que la estructuración de la obra no hace parte del azar, sino por el contrario, que es un proceso cuidadosamente pensado y organizado. Esto lo argumenta al hacer referencia al alto número de archivos preparatorios que realiza Le Corbusier en la preparación de esta obra, especialmente en lo que respecta a la construcción del iconostasio. Sin embargo, establece que en el procedimiento de realización, hay decisiones que de una u otra forma están determinadas por el azar.

El segundo y tercer punto están enfocados al proceso de la técnica del collage: “*La historia del papel pegado*” y “*La importancia del colaje tras la guerra*”. En esta parte hace énfasis en la curiosidad de Le Corbusier por experimentar nuevas técnicas, y recalca que con el inicio de la guerra, la penuria a la hora de conseguir materiales lo inspira en la producción de obras trabajadas con la técnica del collage, lo que Mouchet define como un “oportunismo técnico”. Tras la guerra establece que Le Corbusier busca multiplicar la función didáctica que puede desempeñar su obra, por tanto el collage se convierte en su medio preferido para llamar la atención y es con la producción de las litografías del Poema donde este medio toma todo su impulso.⁶¹

El cuarto punto es “*Del ‘matrimonio de contrarios’ al papel pegado*”, en el que determina que para el arquitecto es fundamental la idea que un muro proviene de un trazo. Mouchet define que en la práctica del collage aporta una

60 Ibid., pp. 74-78.

61 “La elección de estas obras nuevas, de construcción poderosa y vivo colorido, para estructurar una obra ambiciosa en una publicación llamativa, como lo eran todas las de Tériade, constituye un signo de confianza por parte de su autor en la pertinencia de sus propias investigaciones.” Ibid., p. 64.

nueva mirada que es materializada a partir de tres ejes: “la complementariedad no jerarquizada de la superficie y el trazo; la utilización de las formas negativas y positivas, y la interpretación o la superposición de temas aparentemente extraños entre sí.”⁶² Esta idea la ejemplifica con anotaciones sobre algunas de las planchas de las litografías a color del Poema, y con el análisis de otras obras pictórica principalmente de los años treinta. Mouchet interpreta las decisiones de Le Corbusier como artista a la luz de los ojos del arquitecto.

Con relación a las maquetas originales para el Poema, afirma que constituyen la primera serie de collages tras la guerra,⁶³ sin embargo afirma que no es la única obra en la que utiliza esta técnica, debido a que los esquemas preparatorios para el segundo mural del Pabellón Suizo en París de 1948, son realizados con papeles recortados. En estos procesos hace énfasis en la relación que se establece entre en el plano coloreado y la línea, y lo relaciona con la influencia de lo que produce también Fernand Léger en sus pinturas.

En el quinto punto, al que define como “*Pedagogía y autobiografía pictórica íntimamente ligadas en una elección de imágenes eclécticas*”, establece que las litografías del Poema pueden ser identificadas en dos categorías: unas que cumplen un papel ilustrativo del texto, con un sentido pedagógico, y las otras, que pertenecen al registro de la obra plástica de Le Corbusier. Dentro de estas categorías establece que las del primer grupo pertenecen a lo que él define como: “la comprensión del cuadro natural, así como del fenómeno arquitectónico y sobre todo urbanístico”,⁶⁴ y las otras, que pertenecen a los temas provenientes de su mundo pictórico, y que según sus palabras “contribuyen a comprender mejor la génesis del tema pictórico.”⁶⁵

El sexto y el séptimo punto, están relacionados con la idea de cómo Le Corbusier presenta los temas en las imágenes de las litografías, y el papel del espectador a la hora de enfrentarse a ellas. El sexto punto lo denomina “*Observación dinámica, concepción dinámica y tira de viñetas*”, y el séptimo, “*Tres registros: cielo, tierra, agua*”. En “*Observación dinámica, concepción dinámica y tira de viñetas*” denomina como *viñetas* a la sucesión de imágenes que componen el iconostasio y por el otro, a las subdivisiones de temas superpuestos en la composición en una misma imagen. En estas construcciones establece el papel activo e interpretativo que debe jugar el espectador a la hora de intentar comprender el discurso, y lo define como “una atención dinámica e interactiva”.

Este concepto lo ejemplifica con la idea del iconostasio como imagen central y columna vertebral del Poema, y con la construcción de la litografía sobre *Don Quijote* que realiza en 1953, en la que tres temas consolidan una sola imagen. En ella presenta “tres registros bien delimitados: Don Quijote como conquistador idealista, el caballo de Troya, conquistador de fortalezas inexpugnables, y al caballo de tiro que lleva a una masa humana inerte y pasiva.”⁶⁶

En el séptimo punto, al que define como “*Tres registros: cielo, tierra, agua*”, determina que en 13 de las 19 ilustraciones, Le Corbusier utiliza divisiones con líneas horizontales, en las que enfatiza la presencia de tierra, mar y cielo.⁶⁷ Mouchet establece que así como construye imágenes por superposición, también hay una necesidad de situar y encuadrar los temas en el espacio de forma más explícita. Afirma que es una acción específica del periodo pictórico de la posguerra, lo cual es una afirmación que hay que mirar con cuidado, ya que la presencia de la horizontal siempre ha estado presente de forma contundente, en la obra de Le Corbusier y principalmente en los dibujos de sus carnets.

Mouchet termina su texto con esta afirmación, en la que determina que todas estas enunciaciones son aportes a las posibles lecturas del Poema:

El acercamiento pragmático de Le Corbusier al cubismo, su desconfianza respecto del surrealismo, sus repetidas llamadas, en definitiva, a la “rectitud” permiten dudar de una deriva esotérica perfectamente lineal y exigen que el lector del *Poème* tome en cuenta una infinidad de parámetros históricos para llegar a su perfecta comprensión. Algunos de los elementos aquí aportados pueden ayudar a ver el *Poème* de una forma diferente.⁶⁸

El último de los artículos del catálogo de la exposición es “*El secreto de la forma. Una geometría aproximativa*” de Antonio Juárez. En este texto el autor plantea una aproximación al Poema desde el tema de la geometría, pero no la clásica, sino lo que el autor define como *aproximativa* o fenomenológica.⁶⁹ Es una mirada en la que establece que detrás de la forma o la composición, por más arbitraria que parezca, existe un orden. Es el orden establecido por la geometría no euclidiana que se encuentra en las formas de la naturaleza, o en los procesos que parecen producidos por el azar, pero que a su vez generan su propio orden.

62 Ibid., p. 66.

63 Ibid., p. 70.

64 Ibidem.

65 Ibid., p. 71.

66 Ibid., p. 72.

67 Ibid., p. 74.

68 Ibid., p. 78.

69 JUÁREZ, Antonio, “El secreto de la forma. Una Geometría aproximativa”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, p. 82.

Para aproximarnos a esta realidad escondida, necesitamos un instrumental más flexible que la geometría clásica y que podríamos calificar de aproximativa o fenomenológica. Le Corbusier recurre a esta geometría aproximativa, sujeta a tolerancia, vibraciones y oscilaciones, para trazar un camino no sólo conceptual sino también poético hacia la arquitectura y los contornos precisos y matemáticos de la proporción y el habitar. En este momento de madurez plástica, Le Corbusier intenta acercarnos a los secretos de los procesos formales, camino necesario de los procesos de creación.⁷⁰

Nuestra propuesta es que la geometría que propone el arquitecto en *El poema del ángulo recto* no es estrictamente clásica, a pesar de ciertas concomitancias, especialmente por lo que toca a su uso de sistemas de proporción armónicos. Le Corbusier más bien nos habla de una geometría flexible, un andamiaje versátil que le permite discurrir por territorios en penumbra, por el matiz casi imperceptible.⁷¹

En este caso, Juárez centra su mirada sobre aquellas páginas del Poema en las que a primera vista, parecieran producidas por el azar o por una aparente no-orden, en las cuales sobre un fondo blanco ubica una mancha de color. Estas páginas están ubicadas principalmente al inicio de cada capítulo del Poema, sobre el lado izquierdo de la página de presentación. Juárez las define como aquellas páginas aparentemente ajenas al hilo conductor del texto y los dibujos, pero que en esencia, es posible suponer que no son casuales, como cada uno de los elementos que componen la obra. Juárez realiza una aproximación interpretativa sobre cada una de estas composiciones, relacionándolas con la categoría a la que pertenecen.

Esta genealogía de la mancha nos pone en conexión con un espacio existencial en el que el hombre se proyecta sobre la realidad, la interioriza y la hace suya, haciéndose mancha en el espacio, también simbólico, del papel. Pero también la proyección del “yo” se produce en todo tipo de situaciones, y es quizás –algo que sobrepasa absolutamente este breve análisis– un principio del conocimiento y de la percepción. De este modo, el volumen de una piedra, un hueso o una pieza de madera, al ser explorados, manifiestan simbólicamente otras realidades, como el toro en un guijarro (C1) o la lechuza en una osamenta (B3).

La combinatoria geométrica es infinita, reconfigurándose constantemente en la realidad, pues varios elementos pueden agruparse hasta dar lugar a un microcosmo.⁷²

70 *Ibidem*.

71 *Ibid.*, p. 84.

72 *Ibid.*, p. 85.

Como dice Juárez, detrás del aparente azar o desorden, en las decisiones creativas de Le Corbusier siempre hay un orden preestablecido, que no siempre pertenece al mundo de la matemática, sino al mundo de las relaciones y las proporciones. Juárez comprende que el problema del ángulo recto en este Poema, y en general, en la obra de Le Corbusier no pertenece al mundo de la geometría racional y clásica, que por el contrario es un problema de relaciones que va más allá de la matemática. Esta aproximación de Juárez concuerda con lo que esta tesis busca demostrar, en tanto que el Poema no es una poesía al ángulo recto, sino que es el poema del ángulo recto; es decir aquello que está implícito y que le pertenece al ángulo recto, entendido como un problema de relaciones en equilibrio y no de la matemática implícita en la forma.

Estos cinco artículos demuestran la infinidad de temas implícitos en el Poema y la multiplicidad de posibles aproximaciones que esta obra permite. La cuestión no es hacerse la pregunta sobre ¿qué no se ha dicho sobre el Poema? Sino cómo complementar lo que ya se ha dicho. Este es el papel de esta tesis, profundizar y complementar los ya planteados y analizar otros nuevos, desde enfoques distintos.

“Doblando el ángulo recto”

Otra de las publicaciones resultantes de esta exposición es un compendio de siete ensayos sobre Le Corbusier escritos por diferentes autores, titulado *Doblando el ángulo recto: 7 ensayos sobre Le Corbusier*,⁷³ y publicado igualmente en 2006. En realidad, estos ensayos son las transcripciones de las conferencias dictadas con motivo de la exposición mencionada anteriormente. Los conferencistas invitados, son algunas de las figuras más reconocidas en torno al estudio y publicaciones sobre su obra. Dentro de ellos se encuentran: una vez más Juan Calatrava, como coordinador del evento, y por esta misma razón, escribe el ensayo introductorio, titulado “*Le Corbusier 1955: En los alrededores del Poema del Ángulo recto*”, en el cual reafirma y complementa los conceptos de su artículo del catálogo de la exposición. Después le siguen figuras como Stanislaus von Moos con un ensayo titulado “*Exhibition Architect? Otra mirada sobre la ‘Síntesis’ de Le Corbusier*”; “Le Corbusier, naturaleza y paisaje” de Iña-

73 “Los ensayos que componen el volumen son transcripciones revisadas de las conferencias pronunciadas en el congreso “Le Corbusier y la síntesis de las artes”, coordinado por Juan Calatrava, que se celebró en el círculo de Bellas Artes entre el 16 y el 19 de mayo de 2006.” Ver: AA.VV., *Doblando el ángulo recto: 7 ensayos en torno a Le Corbusier*, Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

ki Ábalos; “*El taller y el santuario*” de Josep Quetglas; “Contra la extendida idea de una “*Poética surrealista*” en la obra de *Le Corbusier*” de Juan José Lahuerta; “*Le Corbusier y el segundo impulso de lo moderno en Francia*” de Jean-Louis Cohen; y “*La sombra de la mano abierta*” de Juan Miguel Hernández León.

Aunque esta publicación es la síntesis del congreso con motivo de la exposición del Poema, en general casi ninguno de los artículos o las conferencias, exceptuando el de Calatrava y el ensayo de Juan Miguel Hernández León, profundizan sobre el Poema como tema central; por el contrario, cada uno de los autores habla sobre temas de investigaciones propias que de una u otra forma, en algún momento se cruzan con el Poema.

El Poema como referente

Dentro del contexto del estado del arte, se encuentra otro tipo de aproximaciones en las que el Poema es utilizado como complemento de análisis de otros referentes en la obra de Le Corbusier: un ejemplo es Flora Samuel con temas puntuales y simbólicos sobre elementos de su obra; otro ejemplo se encuentra en las investigaciones de María Cecilia O’byrne, sobre algunos de los proyectos, principalmente de la obra tardía de Le Corbusier como el Hospital de Venecia y los Museos, en los que el Poema aparece como una pieza clave para comprender gran parte de las decisiones proyectuales y de contenido en su obra tardía.⁷⁴ Y por último, referencias del Poema en capítulos de libros sobre Le Corbusier como por ejemplo: el capítulo “*The Poem of the Right Angle*” del libro *Le Corbusier* de Kenneth Frampton en el que realiza una presentación de los temas que lo componen,⁷⁵ o el capítulo 8, “*Wisdom Builds Its Own House*” del libro de Simon Richards titulado *Le Corbusier and the Concept of Self*,⁷⁶ en el que dedica la primera parte del capítulo al análisis del Poema, particularmente en términos del simbolismo alquímico implícito, a partir de la influencia de la psicología alquímica de Carl. G Jung, y desde el interés de Le Corbusier por el ocultismo bajo la influencia de Kurt Seligmann.⁷⁷ Este texto puede ser clasifica-

do una vez más, como una continuación de los temas planteados por Moore.

El aporte

Por la naturaleza misma de una obra como *Le Poème de l’angle droit*, es imposible afirmar que después de una investigación científica se pueda establecer una verdad absoluta sobre su contenido. Esto sería ir en contra de la naturaleza de una obra de arte como lo es este *livre de peintre*, y sería ir en contra de los propios principios de Le Corbusier en los que establece mecanismos para lograr descryptar su mensaje, pero a través de la idea del *juego* que activa el observador.

Esta tesis, como parte de este importante número de investigadores que han dirigido su mirada hacia una obra como el Poema, busca seguir abriendo caminos para profundizar en los innumerables temas sobre los que reflexiona Le Corbusier y demostrar su aplicabilidad en el oficio. En el Poema son puntualizados y sistematizados, pero a la vez, por la condición plástica y poética en la que son expresados, quedan abiertos para ser reinterpretados por aquel que decida enfrentarse a ellos. Por esta razón, esta tesis busca principalmente, reconstruir las reflexiones previas que conducen a la puntualización iconográfica y conceptual de cada uno de los postulados que componen el Poema, a partir de poner sobre la mesa la mayor cantidad de herramientas para dejar un camino abierto para nuevos investigadores; no solo aquellos que busquen profundizar en temas sobre el Poema, sino también, para aquellos que encuentren en alguno de ellos, un punto de partida para nuevas investigaciones.

Agradecimientos

Quiero agradecer a José María Rovira, mi director de tesis, por compartir su profundo conocimiento, por guiarme hacia *Le Poème de l’angle droit* y por su paciencia y confianza en este largo trabajo. Agradezco a Juan Carlos por caminar a mi lado en este largo proceso, por su guía y sus sabios consejos; a mis padres por el apoyo incondicional en este proceso y a mi querido hermano Jorge por nuestras largas conversaciones sobre nuestras tesis y por comprender. A mis compañeros y amigos de Barcelona y del COAC: Iván, Leandro, Marco, Víctor Hugo, María Pía, Miguel, Roger gracias por haber sido parte de este proceso de vida y por tantos cafés y discusiones compartidas. A Doris, por estar siempre pendiente y por compartir este camino. A María Cecilia, gracias por compartir el conocimiento con gran parte de los archivos y por el ánimo y el apoyo con el tema de esta tesis.

74 Ver: O’BYRNE, Ma. Cecilia, *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*, Tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2008; O’BYRNE, Ma. Cecilia, *Espirales, laberintos, Molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2011; O’BYRNE, Ma. Cecilia, *Le Corbusier y la arquitectura instalada en su sitio: los museos de Ahmedabad y Tokio*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2015.

75 FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Thames & Hudson, New York 2002.

76 RICHARDS, Simon, *Le Corbusier and the Concept of Self*, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

77 Ver: *ibid.*, pp. 137-158.

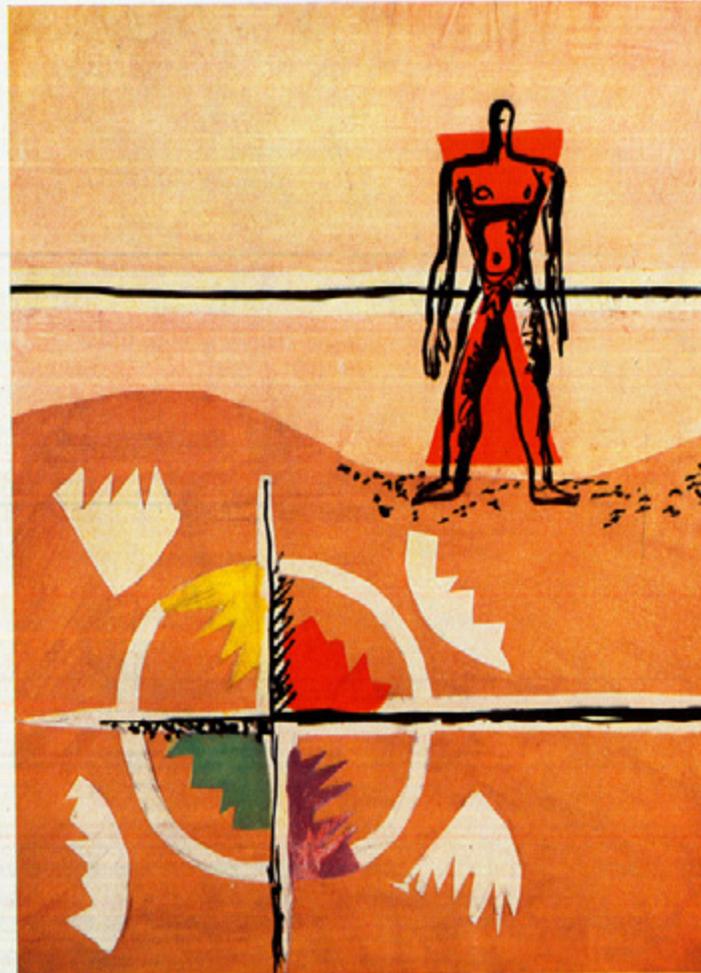
Parte I

1. Concepción de una síntesis: Le Corbusier presenta y define el Poema del Ángulo Recto

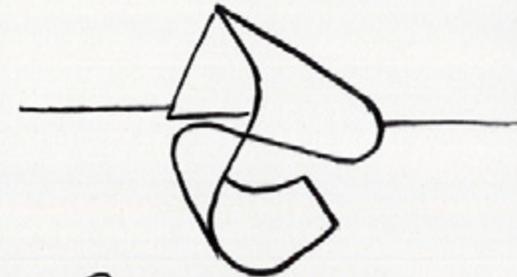
Le Poème de l'angle droit

La composition des pages du «Poème de l'angle droit»

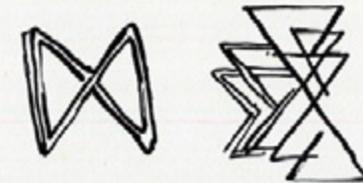
A1-A2-A3-A4-A5 — Milieu
B2-B3-B4 — Esprit
C1-C2-C3-C4-C5 — Chair
D3 — Fusion
E2-E3-E4 — Caractère
F3 — Offre
G3 — Outil



Une double-page du «Poème de l'angle droit»



des choses saisissables tu
contraches avec la nature un
pacte de solidarité : c'est l'angle droit
debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes.



1.1 1953, Presentación del Poema en el vol. 5 de la *Œuvre complète* 1947-1952

En las páginas 240 y 241 de la primera edición del Volumen 5 de la *Œuvre complète* 1947-1952, publicado en 1953, Le Corbusier presenta un capítulo titulado « *Le Poème de l'angle droit 1948-1952* ». ¹ El capítulo está conformado por un texto y unas imágenes que lo acompaña en la página contigua. ¿Qué es *Le Poème de l'angle droit*, se preguntarían aquellos lectores de esta primera edición del vol. 5?

En este capítulo plantea la primera manifestación pública sobre una obra en la cual ha trabajado durante varios años, desde 1948 hasta 1953, y la cual publicará unos años más tarde, en 1955. La primera pregunta que surge sobre este texto de presentación es: ¿por qué dedicar un capítulo en la *Œuvre complète*, a una obra que nadie conoce y que no ha sido publicada aún? ¿Qué busca Le Corbusier al introducir a los lectores de la *Œuvre complète* en esta obra por venir?

En el texto de presentación introduce el Poema con las siguientes palabras:

¹ LE CORBUSIER, *Œuvre complète* 1946-52, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, pp. 240-241. Este texto de presentación del Poema, solamente se encuentra en la primera edición de este vol. 5 *Œuvre complète* publicada en 1953, y en la segunda edición publicada en 1955, el mismo año de publicación del Poema. En las ediciones posteriores no aparecen estas páginas.

Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1952 dans des moments de détente exceptionnels: en avion ou dans des chambres d'hôtel.

Commandé par TÉRIADE, le Directeur, des Editions « Verve », pour entrer dans sa collection déjà rendue célèbre par les participations de Rouault: « Divertissement », de Matisse: « Jazz », de Picasso: « Le Chant des Morts », de Léger: « Le cirque », etc... ce livre d'édition rare qui sera tiré à moins de deux cent exemplaires est entièrement de Le Corbusier: les lithographies originales en quatre couleurs, le texte reproduisant le manuscrit avec ses vignettes, la disposition générale de l'ouvrage.

Le Corbusier, qui, depuis plus de trente années, a fréquenté les ateliers d'imprimeurs (L'ESPRIT NOUVEAU, les mises en pages de la Collection Crès 1923-1931, de « La Ville Radieuse », « Des Canons et des Munitions, Merci... », de « La Maison des hommes », d'« Entretien », de « Poésie sur Alger », du « Modulor », etc ...) applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan, d'un livre rare et précieux, d'un livre planant au-dessus des avatars de la carrière si ardue et si périlleuse du bâtisseur moderne. L'expérience de sa vie est dans l'épaisseur de ce livre, volontairement mise à l'abri du tumulte, du désordre et aussi de la médiocrité et même de la. Le Corbusier dont l'œuvre si attentive aux réalités de ce monde l'a fait considérer par des observateurs distraits comme un « fonctionnaliste » (mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir - là où le soleil est maître), - se découvre presque totalement: il exprime son choix: l'angle droit. Et il s'en explique par le verbe et l'image.

Sa rédaction, il l'a faite d'abord comme ses projets de maisons: en rassem- **21**

blant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème. Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème.

Le Corbusier n'a jamais rimé de sa vie; de même n'avait-il appris ni à écrire, ni à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.

Le poème ici évoqué en fin du Tome 5 des « Œuvres complètes » éclaire la réalité fondamentale du labeur de L-C: discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair.

Le Poème de l'angle droit est à l'impression chez Mourlot pour les Editions Tériade (VERVE), 4, rue Férou, Paris (6), où il est mis en souscription.²

Este texto de presentación está acompañado por dos imágenes en la página contigua (fig. 1),³ y una estructura cruciforme compuesta por una combinación de letras y números en la parte superior de la página. Esta combinación conforma series horizontales y verticales. Cada serie está denominada por una palabra, de un listado de siete términos, ubicados sobre el costado derecho de la estructura. Le Corbusier expresa que ésta es la composición de las páginas del Poema y, aunque no lo afirma en esta presentación, esta estructura será, así mismo, la estructura de toda la obra como se verá en los capítulos precedentes de esta investigación. La composición que presenta es la siguiente:

La composition des pages du « Poème de l'angle droit »

| | |
|------------------------|-----------|
| A1 – A2 – A3 – A4 – A5 | Milieu |
| B2 – B3 – B4 | Esprit |
| C1 – C2 – C3 – C4 – C5 | Chair |
| D3 | Fusion |
| E2 – E3 – E4 | Caractère |
| F3 | Offre |
| G3 | Outil |

² Ibid., p. 241. Este mismo texto lo presenta también en 1955, en su libro: LE CORBUSIER, *Architecture du bonheur, l'urbanisme est une clef* Presses de l'Île de France, Forces Vives, Paris 1955.

³ Ibid., p. 240.

Para presentar las dos imágenes, escribe:

Une double-page du « Poème de l'angle droit ».
Plastique et poétique.⁴

Sobre el lado izquierdo de la página, presenta una imagen a color y del lado derecho, una en blanco y negro, consolidada por un texto manuscrito y una serie de dibujos lineales a mano alzada. La imagen a color está compuesta por un fondo naranja, dividido en dos franjas: una superior, con un tono más claro, la cual hace referencia al cielo, y la otra, en un naranja más intenso, ubicada en la parte inferior, como referencia a la tierra. Sobre este fondo naranja, dibuja la figura de un hombre de pie, desnudo y apoyado en sus dos piernas sobre la tierra. La figura del hombre esta inscrita en dos triángulos rojos que a modo de espejo se intersecan a la altura de su la cadera. En este punto de intersección, una línea negra horizontal y perpendicular a la posición vertical de su cuerpo, atraviesa la totalidad de la imagen. En la esquina inferior izquierda de la imagen dibuja un círculo blanco, dividido en cuatro cuadrantes a partir de dos líneas perpendiculares entrecruzadas, las cuales determinan el centro del círculo. Cada cuadrante está identificado con una mancha de distinto color: amarillo, rojo, violeta y verde.

Esta primera imagen a color, evidencia dos formas de leer el ángulo recto: una en alzado y otra en planta. En alzado, el ángulo recto lo conforma la relación entre la posición del hombre de pie (la vertical), con la línea de tierra sobre la que apoya sus pies (la horizontal). El ángulo recto en planta, se conforma a partir de la figura del círculo dividido en los cuatro cuadrantes por las dos líneas perpendiculares que ubican su centro: este dibujo representa la idea de trazar dos ejes perpendiculares sobre la tierra, para ubicar un punto en el espacio.

La imagen en blanco y negro ubicada sobre el lado derecho de la página-doble, está compuesta por tres partes: un dibujo en la parte superior, un texto manuscrito en el centro y otros dibujos en la parte inferior. La figura de la parte superior representa el concepto de *mariage du contours*. Es un dibujo lineal, conformado por una mezcla de líneas verticales y horizontales, y formas cóncavas y convexas, contrapuesta perpendicularmente a una línea de horizonte. En el medio de la página, en un texto manuscrito escribe:

Des choses saisissables tu
contractes avec la nature un
pacte de solidarité: c'est l'angle droit

⁴ Ibidem.

debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes.⁵

Debajo del texto ubica las huellas de dos pies: el izquierdo y el derecho, y signos del infinito, conformados por triángulos continuos que se intersecan en un punto central: unos en posición horizontal y otros en vertical.

Está segunda imagen en blanco y negro, presenta dos temas a primera vista: uno con relación a los dibujos y el otro con relación a las ideas que plantea el texto. Con los dibujos manifiesta un equilibrio de contrarios: lo vertical y horizontal; lo cóncavo y lo convexo; el izquierdo y el derecho (todo está entrelazado bajo un equilibrio). Con el texto define la idea que, el ángulo recto es un pacto de solidaridad que contrae el hombre con la naturaleza. Con estas palabras no se refiere al ángulo recto como un problema de forma (lo ortogonal o el ángulo de 90°), sino como un problema de relaciones opuestas en equilibrio. Con los elementos de esta página de imágenes (p. 240) y el texto de presentación (p. 241) de la *Œuvre complète*, plantea varios indicios para iniciar el estudio y el análisis de *Le Poème de l'angle droit*.

¿Qué es verdaderamente *Le Poème de l'angle droit*? se preguntarían, no sólo los lectores del momento, después de estas palabras significativas e introductorias –acompañadas por las imágenes– en este tomo de la *Œuvre complète*, sino también se convierte en la pregunta a resolver en esta investigación, como respuesta al desconocimiento y la poca divulgación que existe sobre esta obra, en la cual, según las propias palabras de Le Corbusier, condensa la experiencia de su vida en torno a la ardua carrera y los avatares del constructor moderno y que aclara la realidad fundamental de su labor.

Intentar develar el trasfondo de esta obra se convierte en una tarea imprescindible, al comprender que la define como una obra síntesis de su experiencia de vida, en la que se descubre casi por completo, se manifiesta y como tal, expresa según sus propias palabras, su elección.

Las bases para iniciar esta investigación serán las palabras de Le Corbusier en esta primera presentación; y así mismo serán las que guíen la primera aproximación a esta compleja obra, para intentar comprender cuál es el trasfondo de *Le Poème de l'angle droit* y demostrar su importancia, tanto en su obra, como en la historia del arte y la arquitectura.

5 Ibidem.



2.



3.

1.1.1 El texto de presentación como fundamento teórico

Al leer las palabras de presentación en la *Œuvre complète* y desglosar el texto, es posible identificar que Le Corbusier hace énfasis en una serie de argumentos que definen cuál es el valor fundamental de la obra para él. Estos argumentos serán la guía para formular las preguntas a resolver a lo largo de esta investigación.

En el texto pueden ser identificados seis puntos: el primero está relacionado con el **Tiempo del Poema**: el contexto tanto de su vida personal como del momento histórico en el que se desarrolla la obra. El segundo, es el **Encargo**: es un proyecto que proviene de un encargo externo y hace parte de una colección, lo que indica que no es una idea totalmente original de Le Corbusier. El tercer punto, tiene que ver con el **Sentido del Arte**: ¿Es el libro una obra de arte? Responder esta pregunta conduce a definir, por un lado el valor formal de la obra y por el otro, el papel que juega en la historia del arte. El cuarto punto está relacionado con el **Contenido**: Le Corbusier define el Poema como síntesis de su pensamiento y como respuesta a un contexto histórico. El quinto punto es la relación entre el **Poema y la Arquitectura**: en el texto manifiesta que no hay diferencia entre la realización del Poema y la de un proyecto arquitectónico. Y, el sexto es el **Propósito**: Le Corbusier en el Poema, expresa “su elección: el ángulo recto”, y revela “el trasfondo de su obra”. Pero ¿Cómo se formulan estos puntos?

1.1.1.1 Primer punto: El Tiempo del Poema

En la primera parte del texto Le Corbusier hace referencia al tiempo continuo que dedica a su realización. Entre habitaciones de hotel y los continuos viajes que realiza durante ese periodo de su vida, alrededor de distintas partes del mundo, condensa sus reflexiones y experiencias en carnets de viaje, dibujos, pinturas y textos preparatorios, los cuales poco a poco, toman la forma de un libro de arte, el cual titula *Le Poème de l'angle droit*. Como él mismo afirma, este Poema es escrito y pintado « *dans des moments de détente exceptionnels* », ⁶ durante un largo periodo de tiempo que se inicia desde la propuesta del

2. FLC F2-20-17, Pasaje de uno de sus viajes a la India. Este pasaje y el mapa se encuentran clasificados en los archivos de la Fondation Le Corbusier en el paquete de los documentos del Poema. Demuestran que mientras trabaja en el libro, paralelamente empieza sus proyectos en la India.

24 3. FLC F2-20-17, Mapa de ubicación de Ahmedabad.

6 Ibid., p. 241.

proyecto en 1947,⁷ el inicio del trabajo en 1948, hasta su publicación en 1955.

Este primer punto, ubica la realización del Poema en un contexto histórico que corresponde al periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial, en el cual se gestan importantes cambios tanto a nivel mundial en términos políticos, sociales, económicos y culturales, así como en la obra y vida de Le Corbusier. Con relación a él, es un periodo que gira en torno a los proyectos que desarrolla en Francia, puntuales o relacionados con la reconstrucción después de la guerra, y de continuos viajes alrededor del mundo, a causa de la variedad de proyectos que realiza paralelamente, en distintos países, en cuatro continentes: Europa, Asia, África y América. La experiencia de sus viajes por los diferentes países y culturas a lo largo de su vida, ocupan una importante parte de su formación e investigación. Esto se verá reflejado tanto en el proceso de realización, como en el contenido del Poema.⁸ Con relación a este tema, Le Corbusier dice en su libro *New World of Space*, publicado en 1948 en Los Estados Unidos:

My lot is to be an impenitent traveler, borne into all the corners of the world. My hands burn. In the existence that has been made for me, in which mental activity puts my nerves to the hardest tests, I am often required to accomplish the miracle which joins the spirit, through the hands, to the wished-for work. That miracle, which balances the pulse of the arteries and the commands of the head, and which also allows the hand to take liberties and project inventions which are sometimes shattering, is the unconscious happiness granted to serious craftsmen.⁹

Parte de los dibujos preparatorios para el Poema son realizados durante sus viajes a través de distintas culturas, en los que estudia la historia, la naturaleza, la geografía, el pensamiento y religión de los pueblos y al ser humano en sus distintos entornos (en este caso, una de las más influyentes de este perio-

7 En 1947 recibe la propuesta para realizar la obra, pero Le Corbusier inicia el trabajo en 1948: Ver FLC F2-20 299-300, documento donde afirma que en 1947 recibe la propuesta, y el documento FLC W1-8 184-185, que es el primer esquema preparatorio fechado 1948.

8 Con relación a las experiencias de los viajes de Le Corbusier y el continuo estudio de las culturas, la arquitectura, el arte y sus reflexiones ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago and London 1997; GRESLERI, Giuliano, *Viaggio in Oriente*, Marsilio Fondazione Le Corbusier, Venezia 1995. DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, Arquia/ Tesis No. 39, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2015. Ver también, los *Carnets* de viaje de Le Corbusier.

9 LE CORBUSIER, *New World of Space*, Reynal and Hitchcock and The Institute of Contemporary Art, New York and Boston 1948, p. 18.

do será la India.)¹⁰ Por esta razón, las reflexiones en sus carnets, los dibujos y las anotaciones durante estas experiencias, serán parte fundamental a la hora de comprender una obra como el Poema; y, *el dibujo* en sus carnets será la herramienta fundamental con la que plasma el proceso y las reflexiones sobre la ideación de este libro. Con relación a este tema, en su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, publicado en 1960, se refiere a esta relación entre el dibujo y sus vivencias a la hora de registrar sus experiencias de viajes o en el acto creativo:

Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles : architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles sont inscrites. L'appareil photographique est un outil de paresse puisqu'on confie à une mécanique la mission de voir pour vous. Dessiner soi-même, suivre des profils, occuper des surfaces, reconnaître des volumes, etc. ... c'est d'abord regarder, c'est être apte peut-être est entraîné dans l'action ; cette action c'est le point capital.¹¹

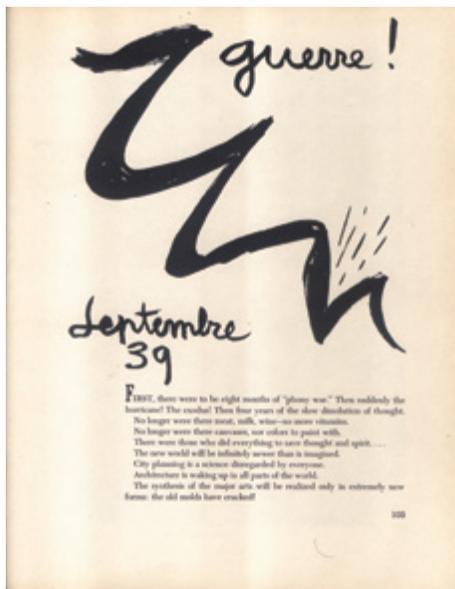
Este libro, al que subtítulo « *Texte et Planche* », está dividido en dos partes: la primera, está dedicada a su obra, en la que muestra de forma cronológica sus proyectos y las reflexiones sobre ellos, y plantea una periodización.¹² La segunda, la titula « *Un Métier* » (Un Oficio).¹³ Ésta la divide en cinco capítulos, de los cuales, el primero es: « *1. L'atelier de la recherche patiente* », el segundo « *2. Dessiner (observer – découvrir – inventer – créer)* », « *3. Ni commencement, ni fin : a. La peinture, b. La sculpture, c. Architecture et urbanisme solidaires* », « *4. Le verbe (l'écrit – la parole)* » y « *5. Ceux qui ont aidé* ». En el segundo capítulo: « *2. Dessiner* », define el dibujo como la herramienta fundamental tanto para ver, registrar y conocer las cosas, así como para inventar y crear. Esto constituye un punto fundamental en esta investigación. Para comprender el Poema hay que ir a las reflexiones previas, aquellas que hacen parte del proceso de ideación, plasmadas principalmente en sus dibujos y carnets que hacen parte de este periodo de su vida. No en vano, en este capítulo titulado « *Dessiner* », Le Corbusier afirma:

10 En este periodo inicia el trabajo en los proyectos en Ahmedabad y Chandigarh, en la India. Sobre el tema ver: *Le Livre noir* –el libro de registro del atelier de Le Corbusier, que se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier-, y los volúmenes 5 y 6 de la *Œuvre complète*.

11 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, Editions Vincent Fréal, Paris 1960, p. 37.

12 Le Corbusier define cuatro periodos: *1. Le pays natal; 2. 1900-1918; 1919-1939; 1940-1960*. Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

13 *Ibid.*, pp. 193-309.



4.



5.



6.



7.

- 4. 1948, *New World of Space*, p. 103
- 5. Devastación de las ciudades en II Guerra Mundial
- 6. París, II Guerra Mundial
- 7. Iroshima, II Guerra Mundial

On apprend à voir naître les choses. On les voit se développer ; croître, subir la métamorphose, fleurir, s'épanouir, mourir, etc. ... Et la graine est produite.

On se rattache définitivement au principe « du dedans au dehors » (contrairement aux apparences). Toute chose en vie est de nature biologique. La biologique d'un plan ou d'une coupe est aussi nécessaire, aussi évidente que celle d'un être de la nature. Cette introduction du mot *biologique* éclaire toute la recherche du domaine bâti moderne. Habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, sont des évènements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire.

Du dedans au dehors ... Tout est dans l'intention, dans le germe. Rien n'est vu, apprécié, aimé que ce qui est si bien, si beau, que du dehors on pénètre au cœur même de la chose par l'examen, la recherche, l'exploration.

Ayant parcouru un chemin multiple, on trouve alors le cœur de la chose.¹⁴

El inicio de la presentación del Poema en la *Œuvre complète*, ubica también el libro en un periodo histórico consolidado por el tiempo del proceso de su realización, una vez finaliza la Segunda Guerra Mundial. El estudio de este contexto será fundamental para comprender algunas de las posibles razones por las cuales acepta realizar el proyecto de una obra como esta y con qué propósito.

El contexto histórico

Le Poème de l'Angle Droit es concebido en el período entre 1948 y 1955, en el que se genera la denominada "guerra fría", fruto del enfrentamiento ideológico entre los sistemas democráticos capitalistas de occidente y el del comunismo soviético.

Dentro de ese mismo ciclo, las ciudades europeas están destruidas. El espíritu humano ha quedado devastado. El hombre pierde la fe en la razón y entra en crisis; como hecho singular, pierde su noción de centro, que aunque esto no es algo nuevo, puesto que desde siglos atrás el descentramiento del hombre ha sido una constante; sin embargo, es importante señalar la pérdida del antropocentrismo a partir de la instauración del logocentrismo, como expresión del desmedido uso de la tecnología que introduce una nueva variable. Los avances en el conocimiento, se vuelcan contra el hombre mismo. Ante los ojos de Le Corbusier, siempre un crisis es una oportunidad para intervenir, por esto surge la pregunta que plantea en su libro *Urbanisme* (1924): ¿Médicos o Cirujanos?¹⁵

¹⁴ Ibid., p. 201.

¹⁵ Ver capítulo « Médecine ou chirurgie » en : LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1924.

Aunque el hombre vive uno de los más atroces dramas humanos, esta época, vista desde otra perspectiva, se caracteriza por ser un momento favorable a las oportunidades y propicia para la toma de decisiones.

Para contextualizar, Michel Ragon en el libro *Le Temps de Le Corbusier*, define el título del capítulo que trata el periodo entre 1940 y 1965, como « *La fin des utopies* ». ¹⁶ En el inicio de este capítulo describe el contexto histórico en el que se debate el mundo desde los años veinte y treinta, hasta llegar al periodo de la Segunda Guerra y la posguerra. Entre los años veinte y treinta, es un periodo caracterizado por el optimismo y la fe en el progreso tecnológico, en aspectos sociales y políticos, pero que con el inicio de la Segunda Guerra Mundial se vuelca contra el hombre. El fin de las utopías y los ideales se hacen presentes con la devastación y la destrucción que deja la guerra, no solo físicamente en el territorio, sino también en el espíritu humano. Como dice Ragon:

Des années folles au Font populaire, l'entre-deux-guerres s'est caractérisée par une optimisant foi dans le progrès technologique, social, politique. La fascination du marxisme aussi bien sur les intellectuels bourgeois que sur le prolétariat donne à la Russie soviétique l'allure de Terre promise. André Malraux, André Gide, Louis Aragon, pour ne citer que ceux-là. Font le voyage à Moscou comme on va à La Mecque. Le fascisme, le nazisme, le trotskisme se proposent par ailleurs rien de moins que de changer les hommes et le monde.

Mais, au sortir des six années de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe est en ruine. Toutes les idéologies s'effondrent, mis à part le marxisme qui néanmoins effraie sous la casquette de Staline et qui se disqualifie en écrasant sous les chars russes la révolution du peuple hongrois en 1955. La guerre a montré comment le machinisme et la technologie peuvent conduire aux pires abomination : la rationalité des camps de la mort et la bombe atomique. L'avant-guerre apparaît comme le temps des illusions du progrès.

Quelle sera, dans cette triste conjoncture, l'attitude des nouveaux pouvoirs (qui ne sont d'ailleurs, dans la plupart des cas, que la continuation de ceux du passé) face aux protagonistes de la modernité ? Eh bien, aussi illogique que cela soit, alors que tout indique la fin des utopies, c'est vers les utopies architecturales des années vingt que les gouvernants se tournent. L'avant-garde allemande du Bauhaus, réfugiée dans sa quasi-totalité aux Etats-Unis, après avoir joué un rôle capital dans l'enseignement et formé la plupart des architectes qui vont donner à l'architecture américaine son formidable élan, se voit confier de grandes réalisations. Mies van der Rohe concrétise à Chicago ses rêves de 1919 : des tours d'acier et de verre rigoureuses comme des tableaux de Mondrian. Gropius et

¹⁶ RAGON, Michel, « La fin des utopies » dans *Le Temps de Le Corbusier*, Éditions Hermé, Paris 1987, p. 123-132.

Breuer aux USA, Aalto en Finlande deviennent grands constructeurs. ¹⁷

Le Corbusier no es ajeno a los estragos de la guerra y se verá afectado tanto en la producción de su obra como en su vida. Él vive en carne propia la toma de París y el impacto que tienen este hecho en el espíritu francés; sin embargo para él, la derrota siempre será vista como una lección y una oportunidad para reformular, reconstruir y proponer herramientas para instrumentar el espíritu y la cultura. En su libro *New World of Space* (1948) dedica una parte a su experiencia durante la guerra y a cómo este tiempo de estrago puede abrir las puertas a nuevas formas y nuevos contenidos sobre los cuales construir el arte, la cultura y la arquitectura:

En la parte superior de la página escribe a mano alzada y en francés (fig.4):

Guerre!
Septembre 39

Y más abajo continua con el texto en el que dice:

FIRST, there were to be eight months of "phony war." Then suddenly the hurricane! The exodus! Then four years of the slow dissolution of thought. No longer were there meat, milk, wine-no more vitamins. No longer were there canvases, nor colors to paint with. There were those who did everything to save thought and spirit. ... The new world will be infinitely newer than is imagined. City planning is a science disregarded by everyone. Architecture is waking up in all parts of the world. The synthesis of the major arts will be realized only in extremely new forms: the old molds have cracked! ¹⁸

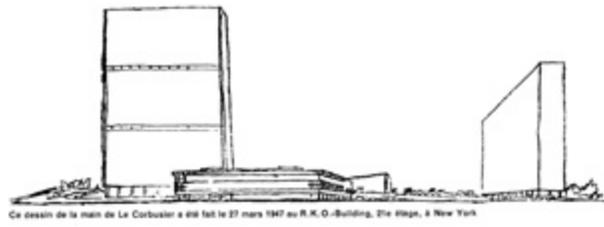
Unas páginas más adelante adhiere:

May-June, 1940. The collapse! June 11, 1940, The exodus ... ¹⁹
THROUGH new laws, courageous regulations, we could make the plunge into the new times, introduce, impose, make modern architecture and city planning known in all countries as accepted procedures and reconstruct France magnificently. A year of struggle at Vichy: threats... the drama is being played in the

¹⁷ Ibid., p. 123.

¹⁸ LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit, p. 103.

¹⁹ Ibid., p. 108.

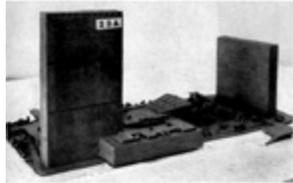


Ce dessin de la main de Le Corbusier a été fait le 27 mars 1947 au R.R.O.-Building, 21e étage, à New York.

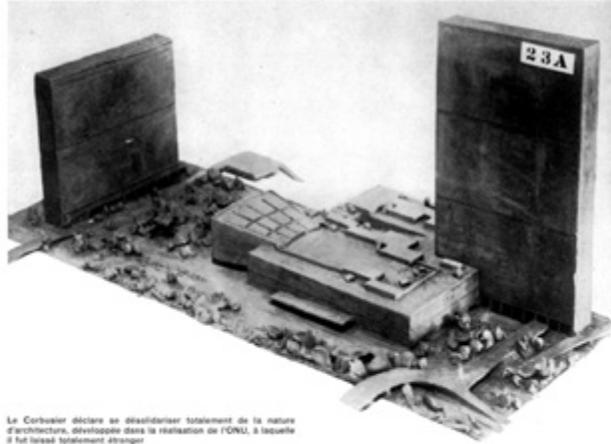
wings. The occupying forces wish, slowly, implacably, to disintegrate the French spirit.²⁰

El tiempo de la posguerra y la reconstrucción no será fácil para él. Será un periodo de lucha por lograr aplicar sus ideales con relación a la ciudad, la arquitectura y las artes. Así mismo, tendrá que enfrentar, según él, a críticas, rechazo a sus ideas y momentos de profunda frustración, como su experiencia en el proyecto para la ONU o la UNESCO.²¹ Sin embargo, también logra la construcción de algunas de sus obras más emblemáticas, proyectos síntesis donde recoge la experiencia de una vida y de su investigación paciente.

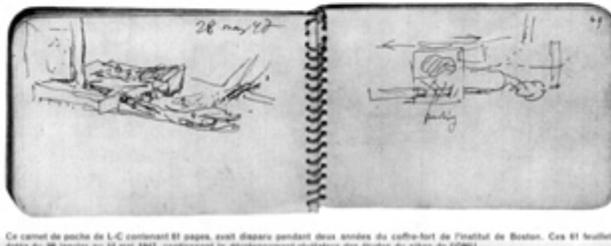
Algunos de los proyectos emblemáticos, paralelos a la realización del Poema son: La Unité d'habitation en Marsella (1946-1952), la capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp (1950-1955), los proyectos que inicia en la India en Chandigarh (con proyectos institucionales como el Haute Cour (1952) o el Palais de l'Assemblée (1955)), y en Ahmedabad con proyectos como el Museo de Ahmedabad (1951), o las casas unifamiliares desarrolladas en la India como: la Villa Chimambai (1951), Sarabhai (1952) y Shodan (1952); el proyecto para el convento de Sainte-Marie de la Tourette (1953), las casas Jaoul (1951) o la casa Curutchet en La Plata Argentina en (1949), como los más representativos. En términos urbanísticos, los proyectos abarcarán desde la reconstrucción de ciudades como Saint-Dié con proyectos arquitectónicos como Usine Claude et Duval (1946), intervenciones sobre centros consolidados como La Rochelle-Pallice, Izmir o el Centro Cívico y el Plan de Bogotá, hasta la formulación de una



Deux aspects de la maquette 23 A, création totale de Le Corbusier, qui a servi de point aux discussions des 10 experts venus à New-York à partir du 15 mars 1947.



Le Corbusier déclare se dissocier totalement de la nature d'architecture, développée dans la réalisation de l'ONU, à laquelle il fut liéssé totalement étranger.



Ce carnet de poche de L.C. contenait 81 pages, avait disparu pendant deux années du coffre-fort de l'institut de Boston. Ces 81 feuilles,

8.

²⁰ Ibidem.

²¹ Según Charles Jencks, en su libro *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Le Corbusier asume una actitud trágica, casi de forma obsesiva, durante el último periodo de su vida, en el que una y otra vez hace énfasis en sus fracasos. Casi de forma Quijotesca o Nietzscheana, según Jencks, pareciera que, en el fondo, Le Corbusier utiliza este sentido de rol trágico a su favor: a modo tal vez de mártir o profeta incomprendido por su tiempo: "For instance when he received the Royal Institute of British Architects Gold Medal in 1953, he spent his entire address recounting one bitter failure after another, referring to himself as a 'true cab-horse who had received many blows with a whip' (ver: *Royal Institute of British Architects Journal*, April 1953, p. 218). In other contexts, he referred to himself as a rat, a person who had led a dog's life, an acrobat and a clown. The image of a social outcast and a beaten yet spirit animal obsessed him. When one of the CIAM architects called him a genius, he made a drawing of a bird on the back of an ass and vice-versa, saying 'Does the genius support the ass or does the ass support the genius?' (ver: GIEDION, Siegfried, *Space, Time and Architecture*, 5th edn, Cambridge, Mass., 1967, pp. 568-569). Here one finds the implacably honest gaze which usually criticized the world turned in on itself in lacerating self-hatred. One of his favorite books was *Don Quixote*, and no doubt he often saw himself and Pierre Jeanneret as this knight errant and Sancho Panza, tilting away at windmills in a comically pathetic rather than tragic life. Yet at other moments it was Nietzsche and a tragic struggle which were credible." Ver: JENCKS, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973. p. 178.

8. Propuesta para el proyecto de las Naciones Unidas en N.Y., publicadas en *Œuvre complète 1946-1952*, p. 39.

ciudad completa como Chandigarh.

En términos teóricos y como aporte a la historia de la arquitectura, durante este periodo publica los dos libros del *Modulor*: el primer tomo en 1950 y el *Modulor 2* en 1955.²² Igualmente publica textos relevantes como: *La Maison des hommes* con François Pierrefeu en 1942, *La Charte d'Athènes* en 1943, *Les Trois établissements humains* en 1945, *Manière de penser l'urbanisme* de 1946, *Propos d'urbanisme* 1946, *UN Headquarters* 1947, *New World of Space* 1948, *L'Unité d'habitation de Marseille* en 1950, *Poésie sur Alger* 1950, *Une Petite maison* 1954. Y artículos como: « *L'espace indicible* » en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1946, y « *Unité* » en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1948.

El Poema y el periodo de la posguerra

Ubicar una obra como *Le Poème de l'Angle Droit* con relación al periodo de posguerra mundial, tiene un sentido específico en razón que dentro de los múltiples acontecimientos del siglo XX, éste se establece como cuestión significativa de referencia. La ciudad, la arquitectura y las artes, no son ajenas a dichos acontecimientos; por el contrario, son las que con mayor sensibilidad reaccionan ante las transformaciones económicas, políticas y sociales, producto de la ellas mismas. En este contexto, Le Corbusier direcciona gran parte de sus movimientos estratégicos hacia la reconstrucción, con la intención de poder aplicar sus teorías y sus ideales, por un lado, en el campo urbanístico-arquitectónico y por otro, en la reformulación de su relación con las artes plásticas.

Dentro del contexto global descrito anteriormente, los Estados Unidos toman el liderazgo y se ratifican como la nación más fuerte del mundo occidental, donde se gestan importantes cambios en los procesos económicos, políticos y sociales, que también afectan de forma fundamental el contexto de la cultura y el arte. Dentro de este ámbito hay tres factores de reorganización, en el llamado "mundo occidental", que de forma directa e indirecta afectan a Le Corbusier.

El primer factor, está determinado por la realidad de una Europa devastada y dividida ideológicamente, en contraposición al fortalecimiento de un país como los Estados Unidos, que se presenta como la tierra de la libertad y las oportunidades.²³ El segundo está relacionado con el ámbito artístico e intelectual,

22 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCOLRAL, Boulogne-sur-Seine 1950, y LE CORBUSIER, *Le Modulor 2*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCOLRAL, Boulogne-sur-Seine 1955.

23 "Después de la primera guerra mundial, los Estados Unidos intervienen al lado de las

tual, puesto que después de la Guerra se produce un importante cambio en el ámbito de la cultura artística: el centro del mercado se desplaza a los Estados Unidos y la capital del arte pasa de París a Nueva York.²⁴ Europa pierde así, el liderazgo en términos del arte. El tercer y último factor, está relacionado con el desplazamiento del centro del poder político y económico que rige el mundo occidental, a partir de la consolidación de un nuevo organismo como el de las Naciones Unidas, encabezada por una nación, como los Estados Unidos. Tal circunstancia, conlleva a la selección de la ciudad de Nueva York como su sede oficial; una metrópoli que se ve fortalecida aún más, a partir de la realización del proyecto para el edificio de las Naciones Unidas entre 1946 y 1951.²⁵

Europa – USA

Entretanto, en una Europa que se encuentra arrasada y con precarias condiciones de vida, los esfuerzos se centran principalmente en la recuperación económica, los avances científicos y tecnológicos, desplazando el desarrollo arquitectónico y artístico a un segundo plano. Colateralmente, el racionalismo llega a su máxima expresión inclinándose contra el propio hombre y su capacidad creativa.

En contraposición a lo que sucede en Europa, Estados Unidos es un país fortalecido económicamente, enfocado hacia una sociedad de consumo, con un alto nivel de producción industrial y tecnológica, el cual acoge a gran parte de las grandes cabezas europeas en todos los campos: ciencia, arte, arquitectura, etc. Mientras Europa resuelve conflictos de poder, en Norteamérica dedican sus esfuerzos al fortalecimiento económico y cultural del país. El ideal de progreso y capital rigen la sociedad americana y por esto mismo las oportunidades y la libertad de producción en todos los campos son bien recibidas tanto por sus inmigrantes como por los propios americanos. América se convierte en la tierra de las oportunidades y por ello, es elegida por importantes artistas, literatos, arquitectos e intelectuales europeos, como lugar de refugio y realización.

Algunos años antes de la guerra Le Corbusier realiza su primer viaje a

democracias europeas en nombre de un ideal de progreso común. En Europa nace entonces el mito, de la ideología de América, el gran país industrial en el que el industrialismo no es un nuevo feudalismo sino la empresa colectiva de un mundo joven." Ver ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte moderna: 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1971, p. 618

24 "El florecimiento explosivo de un arte americano constituye el fenómeno más imponente en la historia del arte de mediados de siglo." Ver: Ibid., p.617.

25 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, 1947, op. cit.



9.

9. 1948, Imágenes exposición de Le Corbuiser en The Center of Contemporary Art of Boston.

los Estados Unidos en 1936. Las experiencias de este primer viaje quedan condensadas en la publicación de su libro *Quand les Cathédrales Étaient Blanches* (1937),²⁶ en el que sienta un precedente crítico como reacción a todo lo que gira alrededor de este nuevo foco de acción y referente a lo que la sociedad americana ha venido construyendo. No en vano, el tercer capítulo del libro se titula « *FRANCE – AMERIQUE* », y el primer apartado lo define con estos términos: « *Vous êtes les forts* ».²⁷

La conciencia del nuevo poder americano en los tiempos modernos es clara. La acogida de los ideales modernos europeos llevados por los inmigrantes de dicho continente, abre un campo para ser retomados y puestos en práctica, por parte de los americanos y las élites llegadas allí, permitiéndoles desarrollarlas, no solo en términos arquitectónicos y urbanísticos, sino en todos los panoramas intelectuales. Acoger varios de las grandes cerebros europeos, y abrir las puertas a lo mejor de la intelectualidad, concede el espacio para que desarrollen aquellas ideas modernas, que los nuevos poderes en Europa no les permitieron seguir aplicando y desarrollando.

El ejemplo más claro se da en la cultura alemana con la subida del Tercer Reich al poder, bajo el liderazgo de Adolfo Hitler. Él impone el retorno de la imagen y los principios clásicos, conjugando el símbolo de poder con el concepto propagandístico del monumento clásico y la imposición del retorno de estos ideales en la idea de ciudad. Con ello cierra las puertas a la idea de modernidad que se gesta desde las primeras décadas del siglo XX, con ejemplos como la Escuela de Frankfurt, la Republica del Weimar o la Bauhaus entre otros.²⁸

Ante tales circunstancias, los Estados Unidos surgen como patrocinadores del desarrollo de conceptos de la cultura moderna, principalmente en ciudades como Nueva York y Chicago, concediendo el espacio para su desarrollo e implementación dentro de la concepción de vida americana. Le Corbusier lo plasma en su frase, “hace que hayan pasado de golpe, a la escala de los tiempos modernos.”²⁹

Desde la postguerra, los Estados Unidos han entrado en la vida del mundo.

26 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Éditions Plon, Paris 1937.

27 Ibidem.

28 Sobre el tema ver: HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus, Crisol de la Modernidad*, Paidós Iberica, Madrid 2002.

29 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, cit.

Nueva York es una ciudad del universo, la primera ciudad construida a escala de los tiempos modernos. Y el orgullo anida en el corazón de los americanos. Caso psicológico muy particular: una gran ternura por las patrias de origen, Inglaterra, Alemania, Francia, España, Rusia, etc.; una gran ansiedad por sentirse tan súbitamente sentados en la cima del mundo (o, por lo menos, por crearlo); una necesidad de darse años, ilusiones años lejanos: y la gente se rodea con un ambiente mobiliario e inmueble ritual de antaño (el caso de las Universidades es típico, con esas reconstrucciones de épocas góticas, tan exquisitas como burlescas). En fin: Manhattan está de pie en el cielo, un orgullo permanente.³⁰

“¡Sois los fuertes, vosotros, de Estados Unidos!”, escribe Le Corbusier.³¹ Por estas razones, ve la necesidad de crear un puente de trabajo, entre Francia y Estados Unidos para no quedarse rezagado ni fuera del campo de acción. Es consciente que el espacio para las ideas que se han fraguado en Europa, es cada vez más estrecho y encontrar esa conexión, abriría las puertas a que sus propuestas urbanísticas, arquitectónicas y teóricas, tengan cabida, generando oportunidades en otros lugares del mundo, pero siempre pensando en Francia como epicentro. Por esto propone:

Nos queda esto: hemos reflexionado y quizá encontrado la filosofía de las cosas. Trabajemos juntos. Tendamos un puente sobre el Atlántico. Nueva York es la ciudad que está más cerca de París...³²

El flujo de la emigración intelectual aumenta cuando los nazis invaden la mayor parte de Europa. De esta forma, América se convierte, como dice G. C. Argan, en la “depositaria”, de los valores intelectuales y culturales”.³³

Le Corbusier no será ajeno a este florecimiento, ya que en gran parte, él también será favorecido por este espacio que abre esta cultura, principalmente a las ideas modernas, aunque en algunos casos también verá frustrados algunos de sus ideales. Los principales proyectos en los que este país se convierte en una pieza clave en su obra de posguerra, son por ejemplo, la participación en el equipo para realizar el proyecto para las Naciones Unidas (ONU) (figs. 8), el contacto para realizar el proyecto para el Plan de Bogotá, la realizaciones de varias exposiciones sobre su obra en varias ciudades, de las cuales las más importantes son la del MOMA en Nueva York (1951) y la del Center of Contempo-

30 Ibídem.

31 Ibid., (Versión en castellano), p.129..

32 Ibídem.

33 Ver ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte moderna: 1770-1970*, 1971, cit.

rary Art of Boston (1948) (fig. 9),³⁴ la publicación de su libro *New World of Space* (1948), presentación de las ideas del Modulor,³⁵ y algunos proyectos puntuales que surgirán tanto en términos arquitectónicos como de arte que serán principalmente fructíferos por su cercana relación con José Luis Sert,³⁶ quien se encuentra viviendo en los Estados Unidos como decano de la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Harvard o el artista Costantino Nivola³⁷ entre otros.

El contexto artístico: París - Nueva York

Culminada la segunda Guerra, se incrementa la división ideológica en Europa. Por un lado se encuentran los seguidores del ideal de progreso en el mundo capitalista y por el otro los militantes de la izquierda y fervorosos del sistema comunista que se expande desde la Unión Soviética. Dentro de este ámbito, los artistas, los arquitectos y los intelectuales, asumen un papel activo y se conforman dos grupos; los que emigran a los Estados Unidos y los que permanecen en Europa. Dentro del grupo de artistas que perseveran en sus países y que todavía creen en el arte europeo, se encuentra Picasso, un hombre comprometido políticamente y que por esta misma razón, se une al Partido Comunista en octubre de 1944,³⁸ el mismo año en que París es liberada de los nazis. El papel de Picasso en Europa será fundamental ya que entre 1945 y 1950, asume el liderazgo y las riendas del arte en compañía de figuras como Matisse, Braque y Legér, entre otros. Su obra, como ejemplo a seguir, estará cargada de un compromiso ideológico.³⁹ Pero no es solo el papel activo de Picasso el que

34 Sobre las exposiciones de Le Corbusier ver: A.A.V.V., *Le Corbusier Exposé*, Silvana Editoriale, Milán 2011.

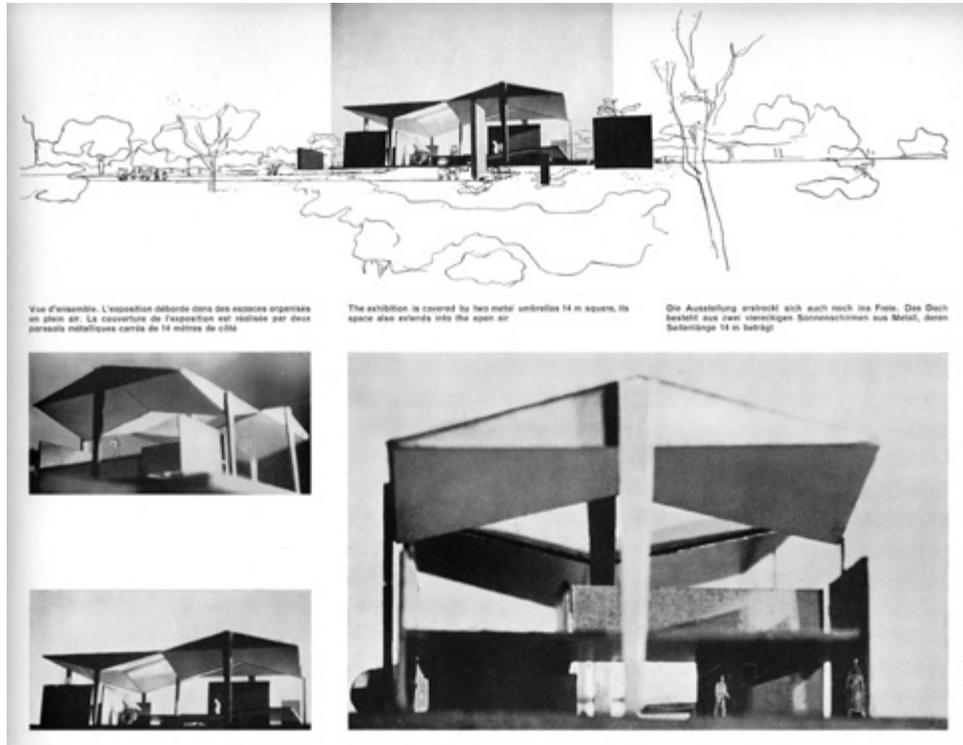
35 Ver: LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, cit.

36 Sobre el trabajo conjunto de Le Corbusier con José Lis Sert ver: ROVIRA, José María, *SERT (1928-1979): Obra Completa*, Fundación Joan Miro, Barcelona 2005.

37 Sobre la relación entre Le Corbusier y Nivola ver: MDDALENA, Mamelia, *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-1953*, F. Angeli, Milano 2012.

38 FRAQUELLI, Simonetta, “Looking at Picasso to Defy the Present: Picasso’s Painting 1946-1973”, in *Picasso Challenging the Past*, National Gallery Company, London and Yale University Press, London 2009, p.144

39 “He tried to demonstrate his support for the Party through his art, but he never adopted the social realist style which they advocated. His adherence to Communism was to provoke heated debates among French critics –Left and Right– as they tried to re-establish what they perceived to be the superior virtues of French culture in the aftermath of the war. Those in favour of the revolutionary Communist ideals criticised him for not adhering to the Party’s artistic policies, while right-wing critics questioned whether as a ‘foreigner’ he had any place at all within the pantheon of French art.” FRAQUELLI, Simonetta, “Looking at Picasso to Defy the Present: Picasso’s Painting 1946-1973”, op. cit, p.144. También ver: UTLEY, G., “Picasso and the French Post-War “Renaissance”, in Brown 1996, pp. 95-117.

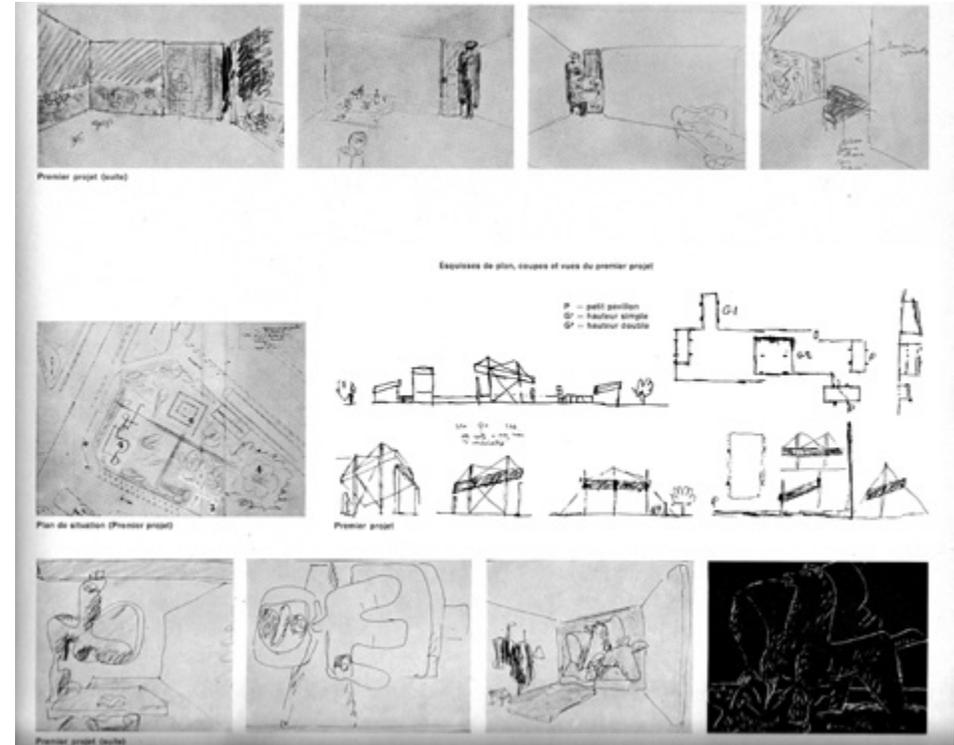


10.

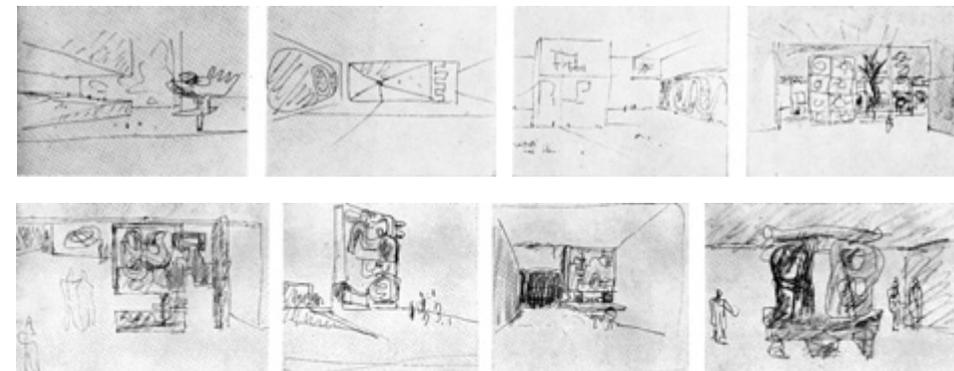
10. 1950, Proyecto Pabellón Síntesis de las Artes en Porte Maillot, París.

11. 1950, Interior, Proyecto Pabellón Síntesis de las Artes en Porte Maillot, París.

12. 1950, Proyecto Pabellón Síntesis de las Artes en Porte Maillot, París.



11.



12.

genera este movimiento de reinstaurar el valor del arte en el viejo continente. Artistas como los antes mencionados y otros como Gris, Brancusi y el mismo Le Corbusier, también conformarán esta influyente élite activa que no renuncia a la lucha por reinstaurar los valores del arte, reivindicando el posicionamiento de liderazgo de París⁴⁰ ante Nueva York.

Paralelamente y como respuesta ante la nueva realidad del ámbito cultural, los artistas que permanecen en Europa son conscientes de la necesidad de unirse y trabajar en equipo como grupos activos en pos de generar una nueva cultura artística y reinstaurar un diálogo común que resuelva el vacío, la separación y el aislamiento en el que se encuentran las artes plásticas.⁴¹ Por ello se crea la *Association Internationale des Arts Plastiques* en París. Una asociación presidida por personalidades y artistas de primer orden como Picasso, Léger, Braque, entre otros, con Matisse como presidente y cuya vicepresidencia es asumida por Le Corbusier en 1949. Esta asociación se reúne en comités y está dividida en grupos de trabajo, conformados por los artistas más representativos del momento y de todas las nacionalidades que se encontraran viviendo en París en ese momento.⁴²

Pero este no es el único acto en pos de la reconstrucción sobre los valores del arte. Después de la liberación de París, Le Corbusier hace un llamado a los artistas y arquitectos, apelando por un direccionamiento hacia una *Síntesis de las artes*,⁴³ en un artículo publicado el 8 de agosto de 1945 en el periódico *Volontés*, titulado « *Aux approches d'une synthèse: Aboutissement de vingt années consacrées à la recherche d'une doctrine du domaine bâti* »,⁴⁴ Aunque el concepto de síntesis de las artes viene de tiempo atrás, desarrollado por algunos grupos de vanguardia después de la Primera Guerra Mundial, así mismo, el concepto de síntesis aparece una y otra vez en los textos de *L'Esprit Nouveau* y más adelante, es planteado una vez más en los años treinta.⁴⁵ Tras algunos años de aislamiento y reflexión por causa de la invasión a Francia, Le Corbusier retoma el planteamiento de este ideal de síntesis y unidad como una respuesta inminente ante lo que ha sucedido y lo que ha de suceder en miras al

40 Ver: A.A.V.V., *Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, Paris 1981.

41 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, op. cit., p. 67.

42 Ver Capítulo « Synthèse des Arts majeurs. Projet d'une exposition à installer à la Porte Maillot 1950 » en: *Ibidem*.

43 *Ibidem*.

44 Publicado por Le Corbusier en: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-46*, Vol. 4, Editions Girsberger, Zurich 1946, pp.66-71.

45 Sobre los primeros planteamientos de la idea de Síntesis de las Artes ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-46*, 1946, cit.

futuro. Como consecuencia, este tema es retomado y acogido por el CIAM de 1947 en Bridgewater, en donde se crea una sección especialmente dedicada a la Síntesis de las Artes.⁴⁶

En 1948 se convoca una reunión en París, liderada por Le Corbusier, con el fin de poner en práctica la ideas de la intervención de las artes plásticas dentro de la arquitectura.⁴⁷ La necesidad evidente de reintegrar los artistas, conforma un diálogo común entre pintores, escultores, arquitectos y se crea la *Association Internationale des Arts Plastiques*, en la que se plantea la realización del proyecto para una exposición sobre la Síntesis de las Artes, en Porte Maillot en 1950, como un proyecto propulsor de esta idea (figs. 10-12).⁴⁸

La situation des arts plastiques paraissait inextricable: des peintres innombrables, des sculpteurs, chacun de leur côté. Et les architectes indifférent au phénomène plastique et à l'esprit d'époque ou ne trouvant pas le moyen d'établir le contact utile. L'idée est donc venue de créer des « Chantiers de Synthèse » ayant pour objet de mettre les peintres et les sculpteurs à pied d'œuvre devant des tâches de nature architecturale et cela dans des conditions architecturales. Il ne s'agissait pas de réaliser des commandes, mais d'orienter les peintres et les sculpteurs qui en sentent la vocation vers les choses de l'architecture.⁴⁹

El objetivo de esta iniciativa, tomando a París como centro, es dar comienzo a un circuito que incluiría Milán, Londres, Berlín entre otras ciudades, para estimular una intensificación de investigaciones sobre la relación entre las artes plásticas y la arquitectura. Aunque este proyecto finalmente no se lleva a cabo, el direccionamiento de la mirada hacia esa nueva búsqueda de una síntesis queda planteada en el medio, y diferentes grupos y asociaciones de artistas seguirán definiendo sus planteamientos y manifiestos. Como respuesta a estas iniciativas, las revistas tanto de arte como de arquitectura asumen un papel activo de llamado a reinstaurar los valores Europeos. Algunos de los ejemplos más sobresalientes son: *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *L'Art d'Aujourd'hui*,⁵⁰ creada en 1949, como una ramificación de la primera; *L'home et l'architecture* o *Formes et Vie*, fundada por Le Corbusier y Fernand Léger, pero de la cual sólo se publi-

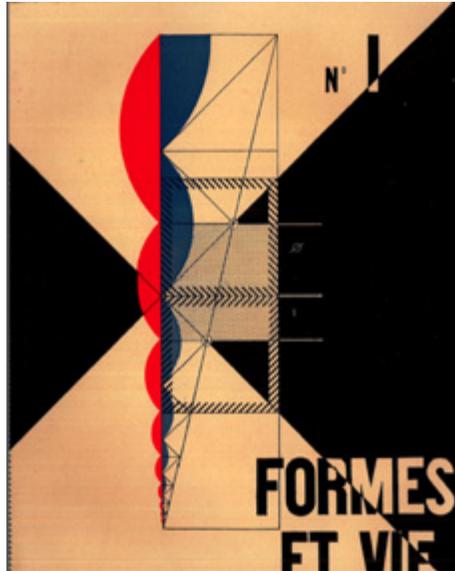
46 Sobre el tema del congreso CIAM de Bridgewater en 1947, ver: ROVIRA, José María, *SERT (1928-1979): Obra Completa*, 2005, cit.; MUMFORD, Eric, *The Ciam Discourse on Urbanism 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Mass. and London 2000.

47 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit, p. 67.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*.

50 Ver el texto introductorio de la editorial del primer tomo de *L'Art d'Aujourd'hui* de 1949. Primer número publicado en junio de 1949.



13.



14.

can dos tomos entre 1951 y 1952 (figs. 13-14).⁵¹

Dentro de este contexto, *L'Art d'Aujourd'hui* es una de las revistas que más representa este papel activo, ya que se enfoca en la propagación y difusión de las actividades y debates dentro del medio de las artes plásticas. Busca también, promulgar un campo abierto para que los críticos tengan la posibilidad de expresarse, y así mismo promover la obra tanto de artistas reconocidos, como jóvenes.

El papel de esta revista no solo se orienta hacia las propuestas artísticas de este período, sino que intenta además, retomar y volver a publicar las bases fundamentales de las vanguardias de principio de siglo XX, así como las de los años veintes. Su intención es volver a buscar los fundamentos del arte europeo y publicitar la imagen de la producción artística del continente, con la intención de restablecer y centrar la mirada en Europa y sus artistas. Basta leer el primer editorial para comprender el enfoque, publicitario y reivindicador.

L'activité artistique n'a jamais été aussi grande à Paris. Les expositions se succèdent à une telle cadence que les critiques d'Art ne parviennent même pas toujours à les visiter toutes. Plus que jamais Paris est la capital des arts.

Or, à part quelques bulletins et journaux peu ou mal illustrés, aucune publication régulière, consacrée aux arts plastiques, n'offre aux artistes et amateurs d'art une tribune sérieuse pour permettre aux grands courants artistiques de s'affronter, et pour orienter des recherches plus ou moins cohérentes.

D'autre part se pose, plus que jamais, le grand problème de la synthèse des arts. Malgré l'accord plastique qui s'affirme de plus en plus entre l'Architecture, la Peinture et la Sculpture, aucune occasion n'est donnée à cette synthèse de s'affirmer sur des exemples concrets.

Afin de pallier à ces différentes lacunes, l'Architecture d'Aujourd'hui a pris la décision de faire paraître une nouvelle revue de qualité sous le titre : « ART D'AUJOURD'HUI ».

Le premier numéro de cette publication mensuelle sort à l'occasion du Salon de Mai, et le second pour les Salons des Réalités Nouvelles et de l'Art Mural.

La nouvelle publication ne comportera qu'un nombre de pages limité afin d'en rendre le prix abordable pour tous les artistes. Par contre, l'édition en sera très soignée. Les critiques d'art pourront s'exprimer en toutes les recherches les plus audacieuses seront toujours en courages.

Dans chacun des numéros, plusieurs pages seront consacrées à l'un de nos meilleurs artistes contemporains. Nous commençons par un des plus modestes, mais par un admirable artiste : Henri Laurens, qui vient de réunir à Bruxelles pres-

51 LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, Éditions Falaize, Paris 1951-1952.

13. 1951, Carátatula revista *Formes et Vie*, No. 1

34 14. 1952, Carátatula revista *Formes et Vie*, No. 2

que toute son œuvre, 70 sculptures. Pourquoi Bruxelles ? Il est regrettable que leurs salles alors que tant d'expositions discutables encombrant les quelques locaux disponibles.

Les prochains numéros consacreront une place importante à Fernand Léger, Magnelli, Calder et aussi à des jeunes dignes de prendre rang parmi les véritables maîtres de ce temps.⁵²

Las expresiones “promocionales” del momento por el que pasa el arte europeo, no pueden ser más explícitas, como se puede leer en la primera frase del editorial. Desde todos los ámbitos se busca la unión y el impulso de la obra de los grandes artistas que permanecen en Europa, así como de las nuevas generaciones. El ideal impulsor que buscan es reinstaurar el protagonismo de París, como representación del gran centro del arte y recuperar el espíritu de liderazgo del arte europeo. Este papel activo lo lideran las revistas, los museos y el diálogo común que se propone entre los diferentes oficios relacionados con las artes plásticas y la arquitectura. Dentro de este contexto, Le Corbusier asume un papel activo desde el planteamiento de la *Síntesis de las artes* y el concepto de *Unité*.

1.1.1.2 Segundo punto: El Encargo

El segundo punto del texto en la *Œuvre complète* se refiere al libro como un encargo y como parte de una colección. Según una carta que se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier,⁵³ en 1947 Le Corbusier recibe la propuesta por parte de Stratis Eleftheriades - Tériade (1889-1983),⁵⁴ para realizar un libro de arte como parte de una colección titulada: « *Grands livres*

52 *Art d'Aujourd'hui*, Revue Mensuelle No. 1, Paris, jun 1949.

53 FLC F2-20 299-300.

54 Su nombre original es Stratis Eleftheriades (1889-1983), pero será más conocido como Tériade. Nace en Mytilene, Grecia en 1889. Desde 1915 se instala en París hasta su muerte en 1983. Aunque estudia derecho, será reconocido en el medio literario y artístico como crítico de arte, marchante y editor. En sus inicios en París trabaja en la revista Cahiers d'art, fundada por Christian Zervos (1889-1970). En 1933 trabaja con Albert Skira (1904-1973) en la revista Minotaure como director, y en 1937 se independiza y funda su propia revista de arte titulada Verve: revue artistique et littéraire (1937-1950). A partir de este momento funda igualmente su propia editorial conocida como Tériade Editeurs o Éditions Verve, con la cual se dedica a la publicación de libros de arte, de corto tiraje y elevado precio, para coleccionistas. Estos libros serán realizados por reconocidos artistas modernos como H. Matisse, P. Picasso, G. Rouault, M. Chagall, F. Léger, entre otros. Ver: ANTHONIOZ, Michele, *Hommage à Tériade*, Grand Palais et Centre National d'Art Contemporain, 16 mai - 3 septembre, Paris 1973.

manuscrits et illustrés par les artistes ».⁵⁵ Tériade es un reconocido editor en París, creador y director de las Éditions Verve o Tériade Editeurs⁵⁶ y de una importante revista de arte y crítica fundada en 1937, llamada *Verve*, al igual que la editorial. Unos años después de la fundación de la revista, Tériade inicia paralelamente esta colección de libros de arte o *livres d'artsite*,⁵⁷ como son reconocido en París, dentro de los cuales participan artistas de la talla de Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger, Georges Rouault, entre otros, como lo cuenta Le Corbusier.⁵⁸ Tériade invita a Le Corbusier a realizar su propio libro, sin embargo al ser parte de una colección y así mismo, de una tradición en el medio del arte en París, como se verá en el capítulo 2, la colección ya cuenta con unas características establecidas a las cuales debe acogerse como punto de partida. Sobre este tema Juan Calatrava escribe en su texto “*Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: Un poema habitado, una casa poética*”:

La publicación del *poema* de Le Corbusier no constituía un hecho aislado en la producción de las Éditions Verve. Este sello editorial había sido fundado por Tériade (1897-1983), griego de nacimiento pero instalado en París desde 1915 y convertido desde finales de la década de los treinta en uno de los principales agitadores culturales del mundo artístico parisino, gracias a sus críticas de arte pero, sobre todo, a su labor editorial, que incluyó, además de la fundación en 1937 de la revista *Verve* (que publicaría 38 números hasta 1960) y de la edición de otras publicaciones periódicas, una serie de encargos de libros de corta tirada y elevado precio, entendidos como objetos artísticos en sí mismos, a algunos de los principales artistas del momento. Así, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta vieron la luz bajo el patrocinio de Tériade magníficas ediciones artísticas como el *Divertissement* de George Rouault (1943), *Jazz* de Henri Matisse, *Cirque* de Fernand Léger (1950) o *Le Chant des Morts* de Pierre Reverdy ilustrados con

55 “Tériade, le créateur et Directeur des Éditions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des « grands livres manuscrits et illustrés par artistes », tels que DIVERTISSEMENTS » de Rouault, « JAZZ » de Matisse, « LE CIRQUE » de Léger.” Ver: FLC F2 20 299-300. Este tipo de libros será reconocido en París como livres d'artistes. Este tema será ampliado en el capítulo sobre la historia de los libros de artistas en París. Para más información ver: KHALFA, Jean, *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres D'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

56 Éditions Verve es un sello editorial fundado por Tériade en 1937 en París. Ver: ANTHONIOZ, Michel, *VERVE: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, Harry N Abrams Inc., Publishers, New York 1988.

57 Ver: KHALFA, Jean, *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, 2001, op. cit.

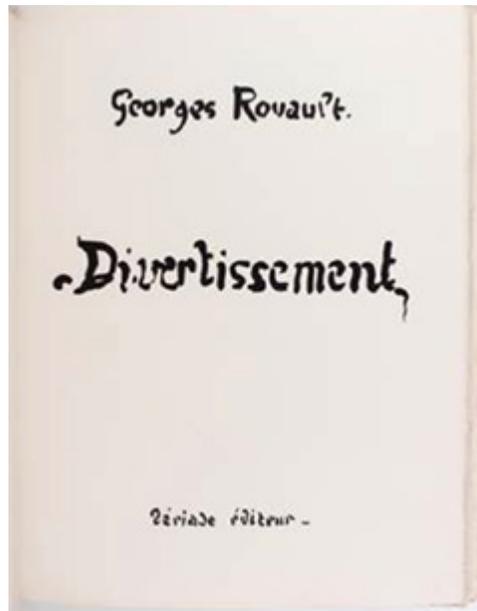
58 Para más información ver: < <http://museumterriade.gr/en> >; ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.; A.A.V.V., *Tériade & les livres peintres*, Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis 2002.



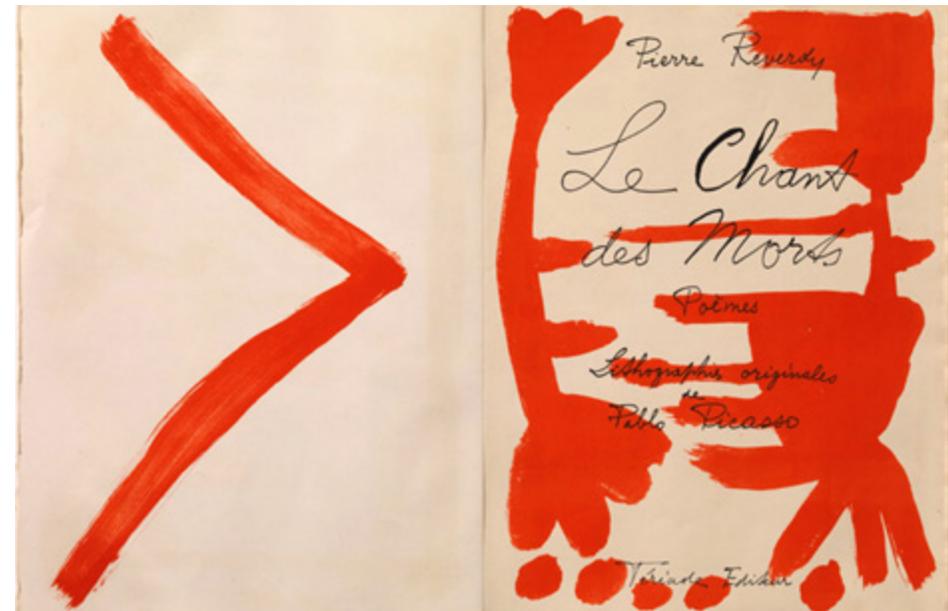
15.



16.



17.



18.

15. 1947, *Jazz* de Matisse.

16. 1950, *Cirque* de Léger.

17. 1946, *Divertissement* de Rouault.

18. 1948, *Le Chant des Morts* de Pierre Reverdy e ilustraciones de Picasso

123 litografías de Picasso (1948).⁵⁹ (figs. 15-18)

En el texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, es fundamental reconocer tres aspectos con relación al énfasis que hace en el hecho de ser un encargo y parte de una colección: el primero es, que la obra es el resultado de una propuesta externa dentro del contexto de los artistas más importantes en París. Para Le Corbusier esto significa ser elegido dentro de este grupo de selectos artistas, como Matisse, Picasso, Legér y Rouault, quienes son de los artistas más influyentes tanto en el medio parisino como a nivel mundial. En segundo lugar, es una oportunidad para la reivindicación de su figura pública, no solo como arquitecto, sino ser reconocido una vez más como artista. En tercer lugar, que el nombrar en el texto, las obras publicadas por estos cuatro artistas, puede significar que exista una posible influencia de sus libros, ya sea en técnicas, formatos, ideas o, que desea ubicar la importancia de su obra-libro y de sí mismo, como un artista del nivel de los demás y así demostrar, el valor que el arte tiene para él y la importancia de su obra plástica.

Desde el inicio de su carrera, Le Corbusier se considera pintor y se presenta en el contexto parisino como tal, cuando inicia su trabajo en conjunto con Amédée Ozenfant, quién lo impulsa y lo presenta en el medio. Este encuentro, le abre las puertas al mundo del arte en París, no solo por la importancia de sus publicaciones conjuntas, con textos como *Après le Cubisme* (1918)⁶⁰ (fig. 23) o la fundación de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925),⁶¹ sino también por sus investigaciones pictóricas bajo las ideas del Purismo, movimiento iniciado desde *L'Esprit Nouveau* (figs.20-22 y 24-25).⁶² Estos hechos y la realización de su pintura *La Cheminée* (1918) (fig. 19), constituyen el inicio de su carrera oficial como pintor, sin embargo públicamente no durará mucho; desde 1923, el reconocimiento de sus ideas arquitectónicas, principalmente con la publicación de su libro *Vers une Architecture* (1923) empiezan a opacar sus logros como pintor y generarán una dicotomía entre la figura pública del pintor, reconocido como Jeanneret, y el arquitecto, quien será reconocido bajo el seudónimo de Le Corbusier. A partir de este año, por decisión propia, deja de exponer sus

59 Los ejemplos de los libros producidos por Tériade que cita Calatrava, son los mismos que cita Le Corbusier en su texto de presentación en el vol. 5 de la *Œuvre complète*. Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética" en, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 9-10. Y, LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

60 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris 1918.

61 Revista de fundada por, Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret y el poeta Paul Dermée.

62 Ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Le Purisme », dans *L'Esprit Nouveau* No. 4, Paris 1921.

pinturas en galerías,⁶³ pero continua pintando en su estudio hasta el final de su vida, como un oficio paralelo a su producción arquitectónica. Aunque la figura pública del pintor desaparece por un tiempo, él no cesa de practicar este oficio, lo que genera que su producción pictórica sea tan amplia como su obra arquitectónica.

Una vez iniciado su silencio, la pintura se convierte en su refugio de investigación y será parte fundamental del trabajo que realiza en su "atelier de la recherche patiente".⁶⁴ Le Corbusier dedica la mañana a la pintura y la tarde a su arquitectura,⁶⁵ como dos oficios paralelos, igualmente importantes y profundos para él, pero ignorados por el público por un largo periodo de tiempo, hasta 1938 y 1939 cuando vuelve a exponer su obra plástica públicamente.⁶⁶

63 "In 1938, the Kunsthau in Zurich broke the silence which had gathered around my work as a painter. The twelve large rooms of the museum sheltered a hundred large canvases painted between 1921 and 1937.

In 1939, Louis Carré organized an exhibition in Paris. The Amsterdam Museum recently showed more than twenty large canvases." Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 20.

64 Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

65 Según Caltrava: "Ello se puede apreciar, en primer lugar, en la organización de su jornada de trabajo y del espacio de su propio apartamento de la rue Nungesser et Coli (un edificio, por cierto, en cuyo hall puede verse hoy una reproducción de *Le Poème de l'angle droit* desplegado ocupando todo el muro principal, en un montaje que es, sin embargo, posterior a la muerte de Le Corbusier). Podría decirse que la actividad de Le Corbusier adquiere un ritmo binario, con media jornada de reflexión solitaria y trabajo artístico en el taller dispuesto en su vivienda y otra media (normalmente, hasta 1953, por las tardes) dedicada a la arquitectura en el marco de la labor colectiva del estudio del número 35 de la rue de Sèvres. Pero este reparto binario del día es un poco como ese recorrido del sol a lo largo de la jornada de veinticuatro horas, que Le Corbusier había dibujado en *La Maison des Hommes* y que reaparece como uno de los grandes temas de *Poème*. Artes plásticas y arquitectura no se conciben ya como empeños ajenos entre sí. Ciertamente, Le Corbusier hablaba de su práctica artística como algo que, al contrario que la arquitectura, tenía un carácter « desinteresado » y le permitía « cortar las cadenas » de la servidumbre del estudio, pero este « corte » no tenía en realidad otro objetivo que el poder pensar distanciadamente, con una reflexión sosegada que tarde o temprano terminaría por retornar a la arquitectura en el ámbito global de la síntesis de las artes. Se trata pues de momentos diferentes, con exigencias intelectuales específicas, ritmados en el tiempo cíclico de la jornada de trabajo, pero igualmente necesarios y complementarios en un itinerario creativo único." Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 13.

66 "Then, in 1940, came the proscription of spirit; a slick art sold well for four years...

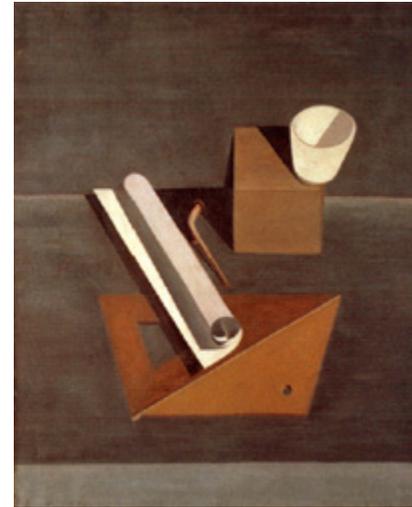
Without a dealer, and without a fixed market value, I have the good fortune to paint without selling. That carries with it a certain danger. One remains the only judge of oneself, one lives alone (in painting only, for heaven knows that I am in contact with men and their passions in architecture and city planning!). One lives alone in the cruel dilemma peculiar to artists: confidence against doubt." Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 20.



19.



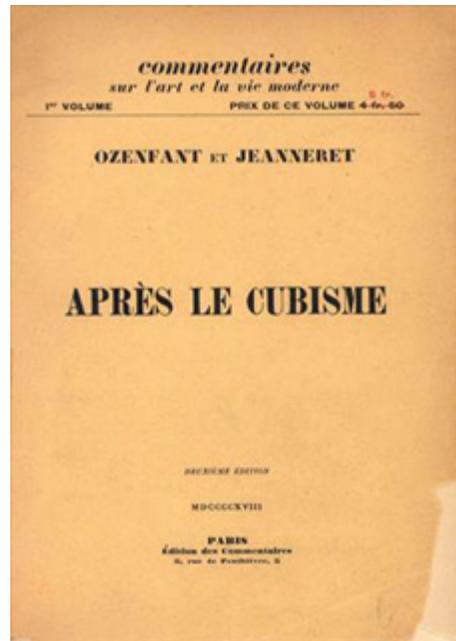
20.



21.



22.



23.



24.



25.

- 19. 1918, *La Cheminée* (FLC 134)
- 20. 1918, *Nature morte à l'oeuf* (FLC 136)
- 21. 1919, *Le Bol blanc* (FLC 1)
- 22. 1920, *Nature morte au violon rouge* (FLC 137)
- 23. 1918, *Après le Cubisme*.
- 24. 1920, Primer ejemplar, revista de *L'Esprit Nouveau*, No. 1.
- 25. 1920, Segundo ejemplar, revista de *L'Esprit Nouveau*, No. 2.

En el mismo vol. 5 de la *Œuvre complète*, incluye un texto titulado « *Plastique et Poétique* »⁶⁷ en el que condensa y expone su actividad plástica iniciada en París desde 1918. Igualmente destaca las razones por las cuales decide dejar de exponer en galerías y hacer de la pintura su propio laboratorio de investigación, mientras paralelamente desarrolla su carrera como arquitecto y urbanista.

Le programme est si révolutionnaire que Le Corbusier, occupé à peindre tous les jours depuis 1918, cesse d'exposer à Paris dès 1923. Il fera retraite, car les débats sur la peinture, sur la sculpture, sur l'architecture ne peuvent être menés synchroniquement. Ils sont complexes, ils sont encore peu abordés. La confusion la plus grande paraît régner. L'architecture à ce moment-là doit fortement devenir solidaire de l'urbanisme (nous en sommes loin !). L'urbanisme est question violemment économique et sociale, voire politique. La peinture qui doit de maintenir son rôle éminent d'agent poétique, ne peut pas, en un tel moment, participer à des fraternisations dans des luttes de parties si différentes. Toutefois la préoccupation architecturale ne cessera pas, dans le monde entier, d'animer certains esprits parmi les peintres: Mondrian fut un précurseur, à vrai dire, c'était un architecte non incarné.

Le Corbusier, dans la période dénommée « puriste » qui ne peint que les objets les plus banals: verres et bouteilles, n'hésite pas à se contenter de ces pauvres supports pour essayer d'atteindre au phénomène plastique. Il ne se rend pas compte alors que ses tableaux à cette époque représentent une part effective de la conquête des formes actuelles de la plastique architecturale. En 1925, l'étape était franchie. Entre les formes architecturales, nées du béton armé et de ses adjuvants, et celles de sa peinture, la simultanéité est alors complète. L'esprit des formes anime ses tableaux comme son architecture, et même son urbanisme. Sans recherche plastique, sans sentiment plastique, sans une véritable passion plastique, Le Corbusier n'aurait pas été le créateur des formes qui, petit à petit, apparaîtront dans sa production d'urbaniste et d'architecte. Cette attention vouée aux formes ne devait pas laisser de côté l'intérêt que l'on peut porter à la vie elle-même dans ses manifestations naturelles et surtout aux réactions d'ordre psycho-physio-logiques en face de l'humain. La course se déroule donc, des dessins «verres et bouteilles» du début, à travers l'éloquence de ce qu'il a appelé «les objets à réaction poétique» (racines, os de boucherie, galets, écorce d'arbres, etc...) pour aboutir à la figure humaine, laquelle offre à l'imagination poétique et à l'esprit constructif les moyens infinis de décomposition et de reconstruction en faveur d'une création plastique et poétique conjugée.⁶⁸

67 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, cit.

68 Ibid., p. 229.

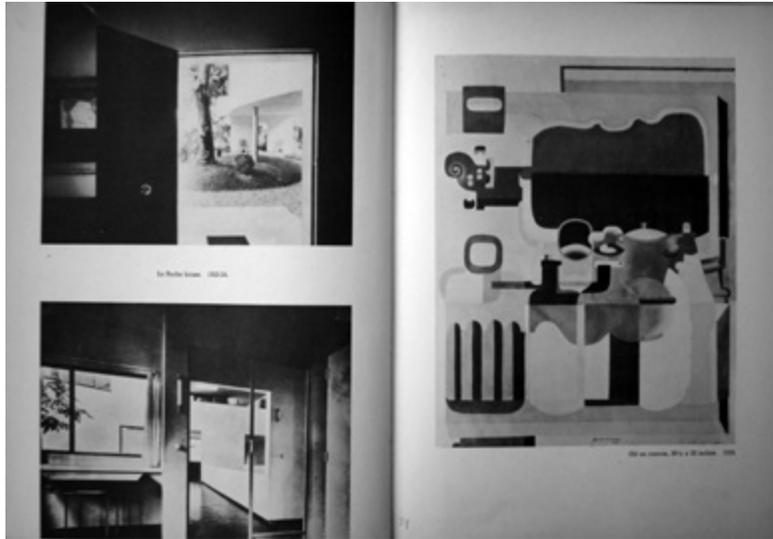
En 1948 Le Corbusier publica un libro titulado *New World of Space* y subtulado "*The Foundation of His Work*", para una exposición de su obra, organizada por el *Institute of Contemporary Art* de Boston, en Estados Unidos.⁶⁹ Según las palabras del editor, este libro es una compendio de su obra plástica y arquitectónica, organizada cronológicamente, pero no como un catálogo, sino como una demostración de lo que Le Corbusier define como la base de su pensamiento. Es tal vez el primer libro en el que presenta una síntesis de su obra pictórica y arquitectónica, organizada en un diálogo conjunto en el que muestra proyectos arquitectónicos al lado de sus pinturas o dibujos, lo que genera un equilibrio y un diálogo entre los dos oficios. Le Corbusier los presenta como una unidad, como una sola búsqueda e investigación. Pero el libro no está dedicado solamente su obra; hay un apartado sobre sus datos biográficos en el cual se presenta como un constante investigador en distintos oficios: arquitectura, pintura, escultura y sus textos, dirigidos a un mismo fin: la *unidad*. Con relación a este tema, V.S. Wight, en el Prólogo de este libro, dice:

In this book Le Corbusier provides a visible summation of his work in architecture and painting, and the plates are arranged in chronological order. But the book is not intended as a catalogue of his work; to take it as such would be to miss its quintessential quality. It illustrates an underlying concept, or idea, which Le Corbusier, looking back, now believes to be the basis of his creed. For the presentation of this concept Le Corbusier has edited the work of a lifetime; he has drawn his text to his creed from his numerous published pronouncements.

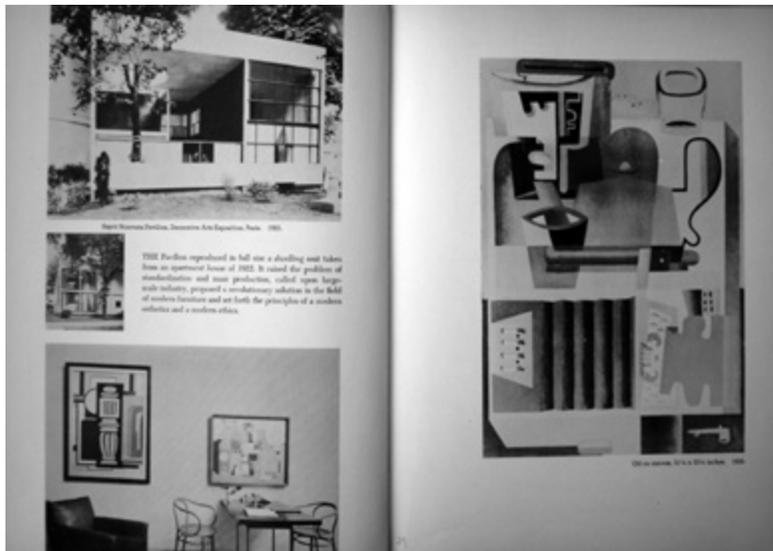
For Le Corbusier a work of art -that is to say a successful work of man -organizes and humanizes not merely the space it contains but all the surrounding space, invading brute nature with its own field of force. It is this concept which conveys the sense of excitement and expansion in Le Corbusier's work and makes it inevitable that he should begin on the scale of a building and conclude on the scale of a city. And it makes it inevitable also that for Le Corbusier the scale is literally adapted to man, so that in a concrete sense man is the measure of his world. Le Corbusier thus combines the dynamism of modern times with a Platonic feeling for the emergence of Idea and Order into matter: he is at once a classicist and the most modern of man.

His paintings, set alongside his architecture, are fascinating overtones to the compositional theme. The interplay between the abstract and the organic in his paintings trains the eye to see something similar in his architecture, to sense a suavity which has kept his villas free of the skeletal harshness of functionalism. As time goes on these subtleties sort themselves out: the painting becomes more pictorial as it becomes more organic, the architecture more architectural as it

69 Sobre el tema de las exposiciones de Le Corbusier, ver: NAVARRO SEGURA, María Isabel, *Le Corbusier Exposé*, Silvana Editoriale, Milán 2011.



26.



27.

26. 1948, Relación entre pintura y arquitectura planeada en la composición de las páginas de su libro *New World of Space*, pp. 26-27

40 27. 1948, *New World of Space*, pp. 28-29

grows more abstract.⁷⁰

En este libro Le Corbusier habla del significado de la pintura en su vida y en su investigación. Igualmente se refiere a las críticas que recibe por la posición que asume ante los distintos campos de discusión. Esto explica el por qué, tantos años después, en este periodo de posguerra, ya en un contexto distinto y en un momento de síntesis en su carrera, será tan importante para él su reivindicación como artista y la necesidad de volverse a explicar, como respuesta a tantos malos entendidos o interpretaciones erróneas sobre su pensamiento. Como consecuencia, revela una y otra vez, en distintos textos, el tiempo que dedica a su pintura, el por qué se retira de las muestras públicas, y el papel que cumple la pintura y el arte tanto en su vida como en su obra:

For seven years I was able to give only Saturday afternoons and Sundays to painting, each week throughout the year. For twenty-five years I have painted every Sunday; and that whole day of painting adds, up. Then later, until the war, I was able to paint every morning from eight to one.

In 1923, I decided to have no further public exhibitions of my pictures. A heated controversy was going on about *Vers une architecture*, my first book, which had just appeared, and about my campaign *L'Esprit Nouveau* which was dedicated to architecture and city planning. I signed my painting: JEANNERET; my architecture: LE CORBUSIER.

Those were years of extreme intensity during which, with very simple themes (the Roche house and other houses, or bottles and glasses on canvases), I tried passionately to find certitudes.⁷¹

Pero esta búsqueda en los distintos campos y la divulgación de sus ideas en sus textos, generó la controversia y la confusión:

“A painter who does architecture!”...

“An architect who paints!”...

“The mind of an engineer!”...

“Poet (as an insult) ... artist!”...

And from the first: “Bolshevik!”...

And since 1933: “fascist” or “Communist”, according to taste.⁷²

70 Prólogo escrito por V.S. Wight, en diciembre de 1947, para el libro *New World of Space*, editado por The Institute of Contemporary Art en Boston. Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, cit.

71 *Ibid.*, p. 13.

72 *Ibidem.*

Reivindicar la esencialidad del arte en su obra y el valor fundamental que cumple en el acto creativo y en su investigación paciente, se convierte en una necesidad inminente después de las críticas que recibe por su elección de dejar de exponer sus obras. Por esta razón será acusado de negar el arte. En 1948, en un artículo escrito por Le Corbusier, titulado « *Unité* », y publicado en el número especial sobre su obra de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, el mismo año en el que inicia el trabajo en el Poema y el mismo año de publicación de *New World of Space*, hace referencia una vez más a las críticas sobre su decisión de dejar de exponer su pintura y vuelve a argumenta el por qué lo hace; sin embargo, precisa que la esencia de su investigación está en su pintura y que es ahí, donde hay que buscar.

Mais quand je commençai dans l'Esprit Nouveau, le débat d'architecture, puis d'urbanisme et synchroniquement de peinture, je mesurai que toutes choses n'étaient pas égales au banc de l'opinion. J'ai dû me résigner à interdire à autrui la porte de mon atelier de peinture et, depuis 1923, je n'exposai plus jamais⁷³ ni ne fis connaître mes tableaux. Plus de vingt années d'amour passionné de l'art ont dû demeurer secrètes, alors qu'on m'accusait de nier l'art et de haïr la peinture. (Vers 1933, le peintre André Lhote m'avisait loyalement qu'il allait engager une campagne contre moi, parce que j'avais la haine de la peinture et que j'interdisais tout achat de peinture à mes clients d'architecture.) Le matin à la peinture, l'après-midi, à l'autre bout de Paris, architecture et urbanisme. Mesure-t-on à quel point ces jardinage, labourage, sarclage patients et obstinés des formes et des couleurs, des rythmes et des dosages, alimentèrent chaque jour les architecture et les urbanismes qui naissaient 35, rue de Sèvres ? Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde.⁷⁴

Para Le Corbusier será fundamental, en este periodo de posguerra, consolidar su obra y su pensamiento dentro del contexto del arte en París, para volver a explicar el sentido del diálogo que existe entre sus reflexiones sobre la arquitectura-urbanismo y el arte. Sus ideas serán dirigidas hacia un sentido de síntesis y unidad en las artes, donde pintura, escultura y arquitectura deben trabajar sobre un mismo ideal: *la síntesis de las artes*.⁷⁵ En la parte IV del artículo

73 En este punto Le Corbusier aclara que su silencio se dio durante todos esos años salvo las exposiciones en 1938 y 1939. Por esto escribe: « sauf une exposition chez Louis Carré, 1939, et la grande exposition d'ensemble du Kunsthaus de Zurich en 1938. » Ver : LE CORBUSIER, « Unité », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2^{ème} Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors-Série, Paris 1948, p. 37.

74 Ibid., p. 39.

75 "Junto a la arquitectura (proyectada o construida) y a la reflexión teórica hay, sin embargo, un tercer pilar fundamental en la actividad de Le Corbusier en los años cuarenta y cincuenta:

« *Unité* » (1948) dice:

Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture ? A l'une des extrémités de leurs trois branches on voit la statu, le tableau, la palais ou le temple. Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité : sculpture-peinture-architecture : volume (sphères, cônes, cylindres, etc...) et polychromie, c'est-à-dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans des rapports d'une nature émouvante. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires.⁷⁶

En la parte IV de artículo complementa la idea:

Alors j'essayerai, afin d'être « utile à inconnus », de montrer en toute modestie l'assiduité du labeur d'une vie, -quarante années d'effort sur soi-même, et la convergence fatidique de tous les actes et la conduite de tous les événements vers une synthèse des arts majeurs capable d'exprimer une part vraie de l'esprit de notre époque et confessant un amour irrépressible pour la perfection plastique et encore la certitude de la vertu poétique chevillée au cœur et au corps et ne laissant de répit ni nuit ni jour.⁷⁷

En este mismo punto del texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, además del sentido del encargo y el papel que asume ante el contexto del arte, incorpora otro detalle fundamental: afirma que la obra es un « *libre d'édition rare* », realizado enteramente por él, e informa en tiempo futuro, que tendrá un tiraje de menos de doscientos ejemplares. Anuncia que el libro estará constituido por una serie de litografías originales, producidas en cuatro colores, realizadas en su totalidad por él como autor; igualmente informa que él realiza los textos manuscritos acompañados por dibujos y propone la idea de la estructura general de la obra.

Ce livre d'édition rare qui sera tiré à moins de deux cent exemplaires est entièrement de Le Corbusier: les lithographies originales en quatre couleurs, le texte reproduisant le manuscrit avec ses vignettes, la disposition générale de

una nueva y brillante etapa de su actividad como artista plástico. Un repaso a su producción de esta época (pinturas, dibujos, grabados, litografías, tapices, esculturas) nos revela cómo Le Corbusier, profundamente conmovido, como tantos intelectuales europeos, por la experiencia de la guerra, necesita de nuevo de las artes plástica como *pendant* inseparable de su actividad arquitectónica e inicia una segunda fase de intenso trabajo plástico desde la aspiración de un síntesis de las artes." er : CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 13.

76 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., p. 11.

77 Ibid., p. 13.



28.

28. Fotografía de Le Corbusier en su estudio de pintura, la cual utiliza para presentar el capítulo de « *Un Métier* » en su libro Carátula *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960).

l'ouvrage.⁷⁸

Sobre el contexto de estas ediciones de lujo y el trabajo de la litografía en París, Calatrava añade a su comentario anterior sobre el Poema:

Todo ello debe encuadrarse, a su vez, en un contexto más amplio: el del impulso renovado que experimenta la edición de libros artísticos en Francia a lo largo de la década de 1940, con protagonistas como Aimé Maeght y Albert Skira, además del propio Tériade. Uno de los rasgos más característicos de este proceso contribuye de manera muy especial a situar el libro de Le Corbusier en el marco de un panorama colectivo: como ha señalado F. Chapon, se registra en esos años, por parte de editores y artistas-ilustradores, una verdadera rehabilitación de a técnica de la litografía, que gana en importancia –cualitativa y cuantitativa. A expensas del grabado sobre madera o sobre cobre. La producción e impresión de *Le Poème de l'angle droit* estuvo a cargo de una empresa que jugó un destacado papel en este renacimiento del libro de arte: la firma tipográfica Mourlot Frères, activa desde 1914 y dirigida entonces por el hijo del fundador, Fernand Mourlot, un reputado litógrafo e impresor con amplísima experiencia en ediciones artísticas, desde libros de arte a series litográfica o carteles para exposiciones, y una larga trayectoria de colaboración con Tériade ya desde la propia creación de la revista *Verve*.⁷⁹

La unión de la definición del libro como un « *libre d'édition rare* », con la presentación de los artistas que ya han participado en la colección, empieza a tener un tinte publicitario. La inquietud que surge es: ¿a quién le está hablando Le Corbusier? Y, ¿por qué utiliza la *Œuvre complète* para publicitar una obra que aún nadie conoce y que no ha sido publicada aún?

Al ser ésta la primera referencia pública de esta obra por venir, Le Corbusier, en primer lugar, le habla a un público especializado, a un público que lee y conoce su *Œuvre complète*; pero también, le habla a aquellos contradictores, que para consolidar esta controversia, también leen su *Œuvre complète*. Por lo tanto, este segundo punto del texto, consolida una pregunta fundamental para comprender el *por qué* del Poema: no se trata solamente de la relación con el contexto histórico del primer punto, sino con el papel que juega Le Corbusier en el contexto del arte parisino en este periodo de posguerra. Por todo lo ex-

78 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241

79 El tema de los libros de arte en París, y todo lo relacionado con la impresión será ampliado y profundizado en el siguiente capítulo. Con relación a lo citado ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 10; y CHAPON, Françoise, « Un tournant dans l'histoire du livre : 1938-1948 » en *Paris - Paris 1937-1957*, Gallimard, Paris 1992, pp. 116-119.

puesto anteriormente, el propósito de este punto es, comprender cuáles son las implicaciones de estos libros en la historia del arte y el por qué, Le Corbusier es elegido para realizar una obra de esta categoría, junto a artistas tan importantes como los ya mencionados, si él ha sido reconocido como uno de los más importantes arquitectos del siglo XX, pero no ha triunfado de la misma manera como artista.

1.1.1.3 Tercer punto: El libro como obra de arte

El tercer punto que menciona en el texto de presentación es su experiencia en la publicación de libros y por consiguiente, su continua relación con los talleres de impresión en París. Esta vivencia le abre las puertas para enfrentarse a la elaboración de una obra de « *parfait artisan* », la cual define como un « *livre rare et précieux* ». Para argumentar esta experiencia, cita algunos ejemplos que provienen desde las publicaciones de la revista de *L'Esprit Nouveau*, durante su inicio en el mundo de las artes en París en los años veinte, hasta el *Modulor* a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, entre otros.

Le Corbusier, qui, depuis plus de trente années, a fréquenté les ateliers d'imprimeurs (L'ESPRIT NOUVEAU, les mises en pages de la Collection Crès 1923-1931, de « La Ville Radieuse », « Des Canons et des Munitions, Merci... », de « La Maison des hommes », d' « Entretien », de « Poésie sur Alger », du « Modulor », etc ...) applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan, d'un livre rare et précieux, d'un livre planant au-dessus des avatars de la carrière si ardue et si périlleuse du bâtisseur moderne.

En este texto plantea una diferencia fundamental entre el listado de estos libros y el Poema; él define el Poema como una obra que proviene del trabajo de sus propias manos, pero que así mismo, es un libro que se sale de los parámetros comunes y lo cataloga dentro de lo que es “precioso”, atribuyéndole un alto valor estético. El libro adquiere un valor auténtico, único, que sobrepasa el sentido de utilidad simplemente: además de cumplir su propósito de hacer transmisible un mensaje, es también una obra de arte tanto por su contenido pictórico, como por la técnica de impresión que utiliza -en este caso la litografía.⁸⁰ Igualmente es considerada una obra única y singular, no solo en la totalidad de la obra de Le Corbusier, sino en el medio artístico, según las características y la categoría de la colección.

80 Sobre el tema ver: CHAPON, Françoise, *Ibid.*, pp. 116-119.

Le Corbusier, además de ser reconocido como arquitecto y pintor, también lo es como teórico, por la importancia de su obra concentrada en el alto número de libros y textos que publica a lo largo de su vida y otro gran número, que quedan en proyectos los cuales nunca salen a la luz pública.⁸¹ Su investigación paciente no solo se concentra en su obra plástica y arquitectónica; la palabra o como él mismo lo define, *el verbo*,⁸² consolida la materialización de sus ideas al hacerlas transmisibles como conocimiento o reflexiones teóricas.

En la segunda parte de su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), la que titula como « *Un Métier* », en el cuarto capítulo, después de haber pasado en el primero, segundo y tercer capítulo, por la investigación paciente, el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura y el urbanismo, el cuarto lo titula: « *4. Le verbe (l'écrit – la parole)* ». ⁸³ Esto implica que dentro de sus oficios paralelos y su investigación, la *palabra* ocupa un lugar paralelo y de igual importancia en su investigación. Este oficio lo presenta bajo el subtítulo de « *Autres outils* » (otras herramientas) y lo define con estas palabras:

Certaines choses sont à inventer dans l'abstrait, à débattre mentalement ou verbalement, seul ou en présence d'interlocuteurs amicaux ou hostiles.

A inventer, á composer, á formuler, á dire ...

Dire par l'écrit,

Dire par la parole.

Une grande part du travail créatif de L-C s'est élaborée dans ses livres d'une part et, d'autre part, dans ses exposés publics (dans le monde entier, et dès 1920 ... pendant quarante années).⁸⁴

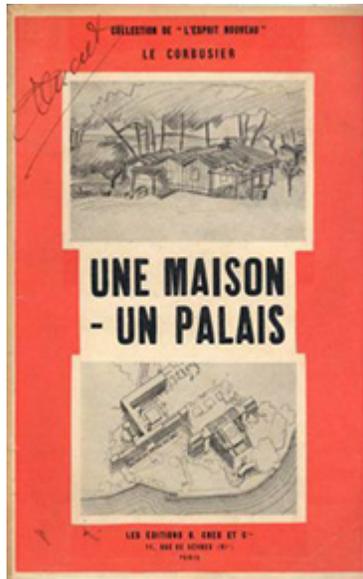
Según estas palabras, categoriza el sentido de la *palabra* o el *verbo* como

81 “Si la carrera editorial de Le Corbusier se caracteriza por la publicación de un número muy importante de títulos, durante cinco decenios, también está jalonada de una no menos importante cantidad de proyectos de libros que no llegaron a terminarse. Sabemos que, de 1910 a 1915, el todavía conocido como Charles-Edouard Jeanneret trabajó en la elaboración de una ambiciosa obra consagrada al urbanismo, “La Construcción des Villes”, obra que finalmente, nunca vio la luz. Tal como lo muestra Allen Brooks, en este caso preciso el joven arquitecto decidió manifiestamente renunciar voluntariamente al libro previsto, al haber sufrido sus ideas sobre tema tratado una evolución que volvía obsoleto su primer enfoque. Sin embargo, no siempre es fácil determinar con certeza los motivos que llevaron al abandono de los distintos proyectos de libros. Parece evidente que, pese a una gran producción, le Corbusier no podía concluir todo lo que emprendía sobre el plano editorial. Un orden de prioridades se imponía, obligándole a suspender ciertos trabajos.” Ver: DE SMET, Catherine, “Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada”, en *Le Corbusier et le livre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, p. 164.

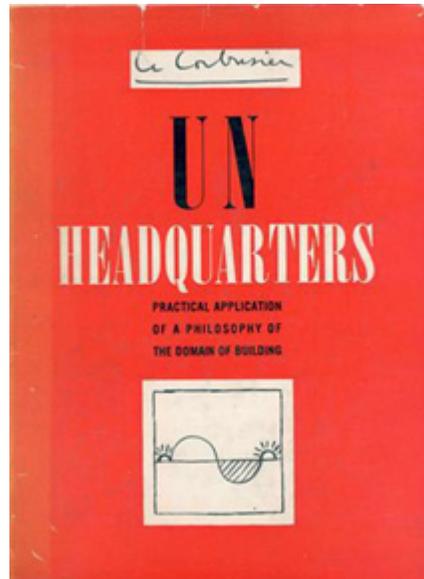
82 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

83 *Ibid.*, pp. 299-308.

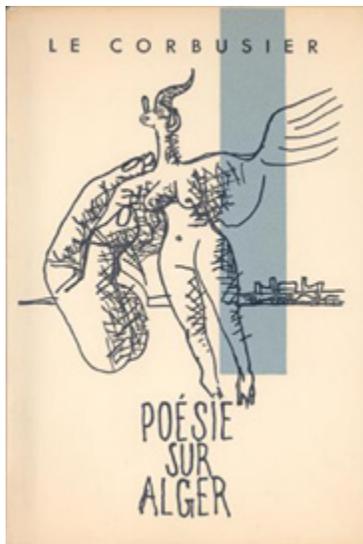
84 *Ibid.*, p. 299.



29.



30.



31.



32.

una herramienta más de trabajo, lo que constituye el propósito de utilidad que se encuentra en el trasfondo de cada obra. Para él, toda obra ha de tener un propósito y el verbo, ya sea escrito o hablado, es uno de los instrumentos fundamentales para alcanzarlo. Aquello que no puede ser explicado o comprendido a través de la obra plástica o la arquitectura, acude a la publicación de un texto, en algunos casos para volverse a explicar en un formato distinto, o para argumentar una posición crítica ante un contexto, una situación, un proyecto, discusiones intelectuales como parte de la cultura o reflexiones teóricas sobre el arte, la ciudad y la arquitectura. Gran parte de sus libros están relacionados con proyectos arquitectónicos, reflexiones sobre la ciudad y algunos con el arte. En algunos casos, utiliza la publicación de un libro para abrir y preparar el camino para la realización de un proyecto por venir y en otros, como respuesta a proyectos rechazados, por ejemplo: el fracaso del concurso para el Palacio para la Sociedad de las Naciones en 1926-27, en el que como respuesta a este hecho publica, un año más tarde, en 1928, *Una Maison un Palais*. Otros ejemplos pueden ser, el del libro *U.N. Headquarters* (1947), sobre el proyecto para la ONU en Nueva York en 1946-47, y *L'Unité d'habitation de Marseille* (1950), o *Poésie sur Alger* (1950), entre otros (figs. 29-32).

El sentido instrumental de sus textos está enfocado en tres aspectos: el primero, la necesidad continua de sistematizar sus investigaciones, sus reflexiones y sus obras para entregarlas como instrumentos útiles a la hora de crear obras para el ser humano. El segundo, la demostración de los procesos de investigación y análisis que se encuentran en el trasfondo de sus proyectos y cómo éstos, definen el valor y el sentido de la obra. Y, el tercero, la utilización de la *palabra* como la forma de hacer transmisible el conocimiento, la experiencia y las doctrinas de su pensamiento, ya que como él mismo lo dice: una gran parte de su trabajo creativo ha sido elaborado en sus libros.⁸⁵ Catherine de Smet, en su texto "*Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada*", publicado en *Le Corbusier et le livre*,⁸⁶ dice sobre los proyectos de libros de Le Corbusier:

En efecto, sus proyectos de libro se alimentaban tanto de los acontecimientos recientes de su carrera de constructor como de su producción pasada. El arquitecto se nutría, sin cesar, de la fuente del material ya publicado o de sus escritos inéditos, reorganizando esos fragmentos para crear nuevos objetos editoriales. Soporte de la difusión y promoción de la obra, o incluso herramienta permitiendo actualizarla, el libro podía también servir, tal un arma, para responder en caso de situaciones conflictivas (por ejemplo, la injusticia de un concurso). Estas

29. 1928, Carátula *Une Maison-Un Palais*.

30. 1947, Carátula *U.N. Headquarters*.

31. 1950, Carátula *Poésie sur Alger*.

44 32. 1950, Carátula *L'Unité d'Habitation de Marseille*.

85 *Ibidem*.

86 DE SMET, Catherine, "*Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada*", 2005, cit.

numerosas funciones explican la multiplicación de proyectos de publicación – la edición surge como una respuesta apropiada en toda circunstancia.⁸⁷

Los años formativos y sus primeras publicaciones

Le Corbusier (Jeanneret) inicia la publicación de algunos libros y textos en revistas o periódicos a muy corta edad. Uno de los ejemplos más relevantes es *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publicado en 1912,⁸⁸ el cual como proyecto, le abre las puertas para vivir un tiempo en Alemania y encontrarse en profundidad con esta cultura. Otro ejemplo son los artículos que produciría como resultado de su *Voyage d'orient* para un periódico suizo.⁸⁹ Pero es en su llegada a París en 1918, cuando se inicia en el ámbito teórico en conjunto con Ozenfant, paralelamente a su presentación como pintor. En este periodo de trabajo con Ozenfant, los textos más importantes que producen son el manifiesto sobre arte *Après le Cubisme* (1918) y los publicados en la revista de *L'Esprit Nouveau*. Sin embargo el inicio de la figura de Le Corbusier y de la importancia de su obra escrita, en la que los libros pueden empezar a ser comprendidos como proyectos, comienza con la publicación de su manifiesto *Vers une Architecture* en 1923. Desde este momento en adelante, esta actividad, al igual que su pintura, serán una constante a lo largo de su vida, la cual, por magnitud, se puede afirmar que es paralela y tan importante como su producción plástica y arquitectónica.

Sin embargo, en este caso no se trata de hacer un recuento de todos los textos que Le Corbusier publica a lo largo de su vida; lo fundamental es identificar los puntos relevantes dentro de ésta experiencia para comprender el proceso de realización y las decisiones proyectuales a la hora de realizar un libro como el Poema y aceptar, un proyecto singular como este. En este caso hay dos experiencias relevantes: la primera, está relacionada con el proceso artesanal, en la realización formal de los libros; y la segunda, el valor del contenido y la palabra como expresión de un pensamiento y la transmisibilidad de este. Por lo tanto es: forma y contenido.

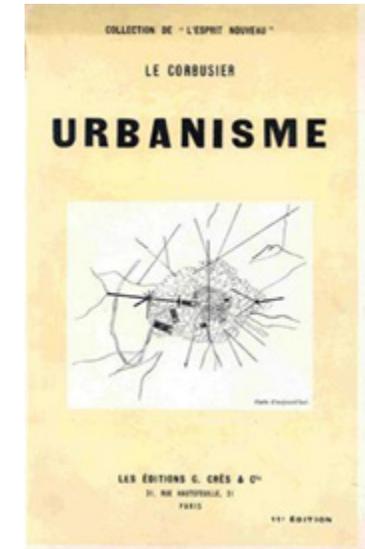
87 Ibid., pp. 166-168.

88 JEANNERET, Charles-Edouard, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.

89 Sobre el tema ver: DAZA, Ricardo, *El Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein, 23 de mayo-1 de noviembre 1911*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2009.



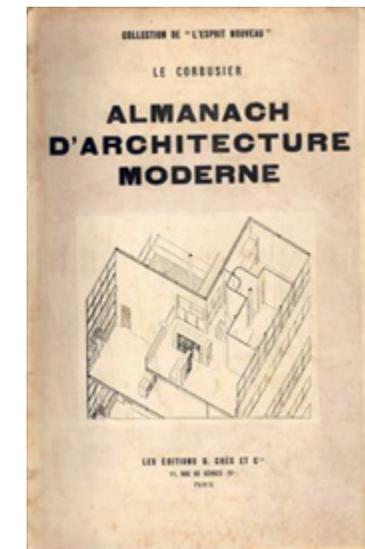
33.



34.



35.



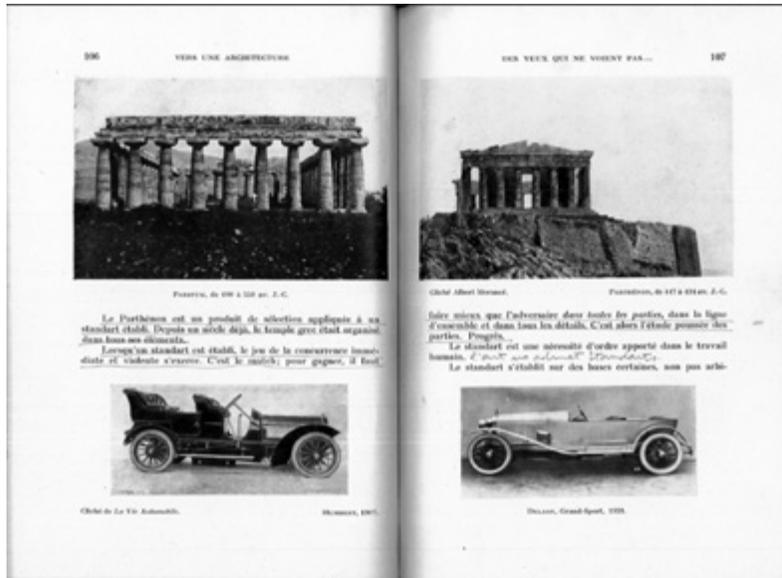
36.

33. 1923, Carátula *Vers une Architecture*

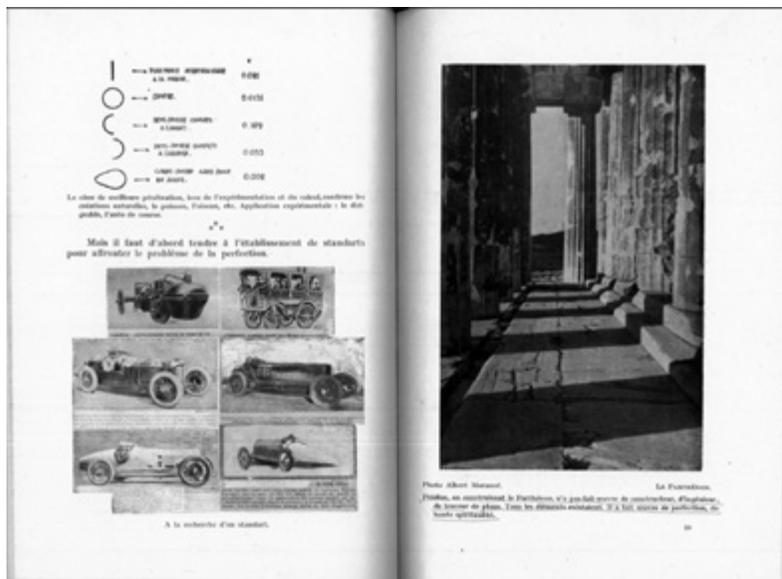
34. 1924, Carátula *Urbanisme*.

35. 1924, Carátula *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*.

36. 1925, Carátula *Almanach d'Architecture Moderne*. 45



37.



38.

El poder discursivo del diálogo entre imagen y texto

Una constante en los libros de Le Corbusier es el diálogo entre texto e imagen. Él siempre realiza el diseño de sus libros: carátula, imagen de la carátula, contenido del libro o artículo, compuesto siempre por texto e imagen; el alcance de esta labor llega hasta la organización y disposición de los elementos en las páginas. En los primeros textos de los años veinte, aquellas que son el resultado de la compilación de los artículos publicados en *L'Esprit Nouveau*, sobre distintos temas como *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1924), *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), *Almanach de l'architecture moderne* (1925), y *La peinture moderne* (1925) (coescrito con Ozenfant), utiliza la potencia de una sola imagen en las carátulas como síntesis de una hipótesis o de la idea central del libro (figs. 33-36). En el interior de sus libros, utiliza una combinación de dibujos, muchos de ellos de sus viajes o sus carnets, fotografías u otro tipo de imágenes, algunas sacadas de libros de arte o arquitectura de otros autores,⁹⁰ las cuales combina con sus texto. Sin embargo, no es solamente el acto de ilustrar un pensamiento; Le Corbusier genera un juego de combinación de imágenes, ubicándolas unas al lado de las otras, para construir conocimiento y discursos tan potentes como el que se encuentra escrito en el texto. Uno de los ejemplos más significativos de esta intención a la hora de utilizar la combinación de imágenes como síntesis de un pensamiento, es la famosa fotografía del Partenón, al lado de un automóvil, en una de las páginas de *Vers une Architecture* (1923), (figs.37-38).

En la medida que se adentra cada vez más en este mundo de la publicación de libros, comienza a invertir reiterativamente en el diseño gráfico y en hacer evidente la relación discursiva entre las imágenes y el texto. Uno de los elementos de reflexión, son las carátulas; ya no son simplemente una fotografía o un dibujo, sino que en gran parte de los casos, empieza a realizar composiciones a partir de la técnica del collage. En algunos casos, combina papeles de colores recortados y dibujos; combina también, trozos de fotografías y papeles de colores con recortes de imágenes de proyectos, dibujos o planos, con recortes de papeles de colores o recortes de fotografías. La idea es generar la síntesis del tema del libro en una imagen gráfica, realizada artesanalmente por él mismo, y en algunos casos, con un sentido artístico.⁹¹ Algunos ejemplos de estas carátulas son las de publicaciones como la *Œuvre complète*, *Croisade ou*

90 Poner la referencia del libro de *Histoire de l'architecture de Auguste Choisy* de la biblioteca personal de Le Corbusier.

91 Esto no es algo nuevo en el contexto parisino, principalmente cuando se trata de las revista de arte. Algunos de los ejemplos de revistas que utilizan obras diseñadas directamente por artistas para sus portadas son: *Verve*, *Minotaure*, *l'Art d'aujourd'hui*, *l'Architecture d'aujourd'hui*, *Formes et vie*, entre otras varias.

37. 1923, *Vers une Architecture*, pp. 106-107

46 38. 1923, *Vers une Architecture*, p.

le crépuscule des académies (1933), *La Ville radieuse* (1935), *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (1937), *Des Canons, des munitions? Merci, des logis s.v.p.*, 1938, *Destin de Paris* (1941), *Les Constructions «Murondins»* 1942 (figs. 39-44).

Los textos son acompañados cada vez más, por esquemas gráficos de su autoría. Estos dibujos presentan temas recurrentes en su investigación. Comienza a representar gráficamente las leyes de la naturaleza, prototipos de su arquitectura y la relación de ésta, con el ser humano o con el medio. En sus publicaciones empieza a construir un lenguaje iconográfico de sus planteamientos, sus ideas, de sus conceptos arquitectónicos y de gran parte de las herramientas que plantea, como por ejemplo la figura del *Modulor*. Estas imágenes comienzan a ser utilizadas una y otra vez, en sus distintas publicaciones, llevándolas a ser reconocibles como un discurso más; se vuelven tan importantes como la palabra misma. Ejemplos de esto se puede ver en los dibujos de *La Ville radieuse* (1935), *La Maison des hommes* (1942) en el que el texto es escrito por François Pierrefeu y los dibujos son realizados por Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* (1943), *UN Headquarters* (1947), *Poésie sur Alger* (1950), *Le Modulor I y II* (1950-1955), *L'Unité d'habitation de Marseille* (1950), entre otros.⁹²

Este trabajo de ideación, diseño y maquetación de sus libros, le abre el camino para relacionarse, como él dice, con los talleres de imprentas, y le brinda la experiencia en cuanto al valor de la producción. En términos formales son más que libros; son proyectos maquetados que se inician con una idea intelectual y que pasan a ser solucionados a un nivel artesanal, con una intención discursiva y un valor estético. Algunos de ellos, llegan a ser publicados y otros quedan inacabados, sin embargo, su entusiasmo por esta forma de expresión es igualmente consecuente con su arquitectura y su obra plástica. Para Le Corbusier no hay diferencia entre una pintura, un proyecto arquitectónico o el proyecto de un libro; en todos parten de un mismo proceso y de una misma reflexión, que a la final se ve expresada y materializada en formatos distintos.

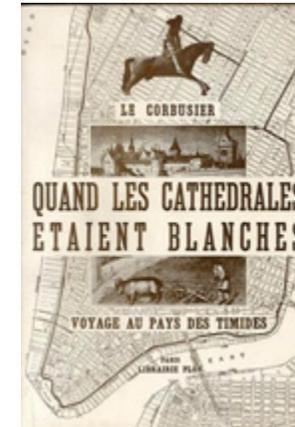
Como dice Catherine de Smet:

Lo que el conjunto de estas obras en estado de proyecto revela o, para decirlo con mayor exactitud, confirma, es a la vez un entusiasmo engendrado por el trabajo de edición y una gran confianza en el papel social del libro, en su valor testimonial y en sus virtudes de distanciamiento con respecto a la obra acabada. Con los años, más ávido parecía Le Corbusier de dejar huellas impresas de su

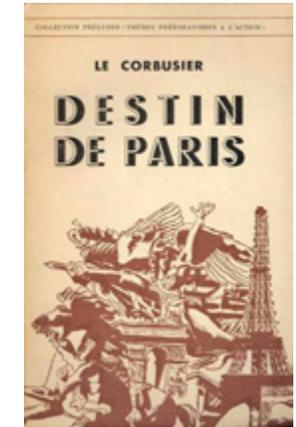
⁹² El tema del lenguaje iconográfico desarrollado en los dibujos que presenta en sus libros, será presentado en profundidad en la segunda parte de esta tesis, en el capítulo 5.



39.



40.



41.



42.



43.



44.

39. 1933, Carátula *Croisade ou le Crépuscule des Académies*.

40. 1936, Carátula *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*.

41. 1941, Carátula *Destin de Paris*.

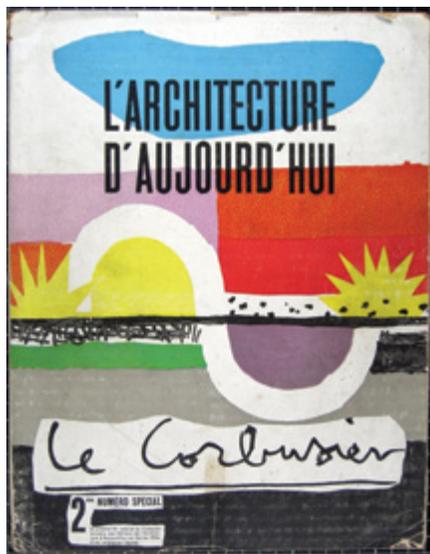
42. 1935, Carátula *La Ville Radieuse*.

43. 1938, Carátula *Des Canons, des munitions? Merci, des logis s.v.p.*

44. 1942, Carátula *Les Constructions «Murondins»*.



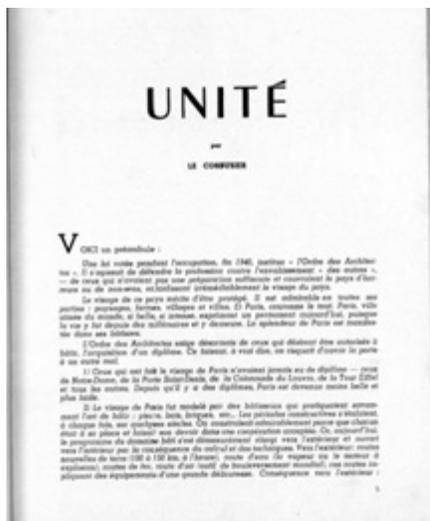
45.



46.



45. 1946, Portada de *L'Architecture d'aujourd'hui*, diseñada por Le Corbusier, para el número en el que publica su artículo « *L'espace indicible* ».



46. 1948, Portada de *L'Architecture d'aujourd'hui*, diseñada por Le Corbusier para el número especial sobre su obra, en la que publica el artículo « *Unité* ».

búsqueda: se trate de verdaderas empresas inconclusas o de simples intenciones al dorso de una nota, a lo largo de sus últimos quince años se produce una indudable aceleración.⁹³

Las preguntas que surgen desde aquí son: ¿puede ser considerado el Poema como una verdadera obra de arte y con qué propósito? y ¿cuáles son las implicaciones de esto en la totalidad de la obra de Le Corbusier, así como en el contexto del mundo del arte y la arquitectura? Estas preguntas se irán respondiendo a lo largo de la investigación, especialmente al comprender el valor y la tradición de los *livres d'artiste* en el medio parisino desde finales del siglo XIX y el siglo XX; así como el valor del libro como *herramienta* en la obra de Le Corbusier.

1.1.1.4 Cuarto punto: El Libro como síntesis de su pensamiento y respuesta a un contexto histórico

Según sus palabras, la realización del Poema es la síntesis de más de treinta años de experiencia, no solo con relación al oficio de la impresión de libros; en el texto, adhiere a las afirmaciones anteriores, unas palabras relacionadas con el contenido, las cuales serán fundamentales para comprender el sentido y el valor de la obra más allá del objeto:

Le Corbusier (...) applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan, d'un livre rare et précieux, d'un livre planant au-dessus des avatars de la carrière si ardue et si périlleuse du bâtisseur moderne.⁹⁴

El libro, además de ser un objeto raro y precioso, es un libro que se cierne sobre los avatares del arduo y arriesgado trabajo en la obra del constructor moderno. Es la síntesis de una continua reflexión e investigación a lo largo de su carrera, con la conciencia que el zanjar el camino no ha sido fácil. Durante su carrera se enfrenta a continuos elogios y críticas; su seguidores crearán en él como uno de los visionarios más importantes de siglo XX, en lo que se refiere a sus propuestas sobre la arquitectura y como un ente solidario: la ciudad. Para otros, sus propuestas serán visiones demasiado avanzadas para su época e incomprensibles,⁹⁵ las cuales en varios campos, causarán un continuo rechazo;

93 DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", 2005, op. cit., pp. 164-166.

94 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, 1953, op. cit., p. 241

95 Sobre las mal interpretaciones y la incomprensión de la obra de Le Corbusier por

esto significará un constante enfrentamiento con sus contradictores, quienes en más de una ocasión lo tildarán de racionalista, funcionalista y como un personaje que se ha quedado en las reflexiones sobre la máquina y la técnica que no ha comprendido las necesidades del ser humano.⁹⁶

En consecuencia, después de la segunda Guerra Mundial encuentra la

parte de muchos, en su tiempo y en la actualidad, Geoffrey H. Baker escribe, en su libro titulado *Le Corbusier: The Creative Search*: “Le Corbusier’s pronouncements and ideological viewpoint are of course locked into their time-frame, and he constantly attempted to update his position. His changing view of Machine Age (seen as one of missed opportunities) led him to abandoned his modernist architectural language around 1930 by investigating yet another interpretation of nature-art-technology combination. Again, he largely failed to understand the problems and again failed to communicate, in that the later buildings, La Tourette, the Jaoul Houses or the Unités being as ambitiously representative of his highest artistic aspiration as the early works, for the same reasons remain inaccessible to anyone other than the educated architectural connoisseur. La Tourette is as ‘pure’ a sculptural statement as the Villa Savoye, each being devoid of sentiment, and each refusing to devalue either the morality of the programmatic solution or the integrity of Le Corbusier’s artistic Vision.” Ver: BAKER, Geoffrey H., *Le Corbusier: The Creative Search*, Van Nostrand Reinhold, and E&FN Spon, London New York 1996, p. 290.

96 Sobre este tema de la incomprensión de la obra de Le Corbusier, Geoffrey H. Baker escribe en su libro *Le Corbusier: The Creative Search*: “We may, therefore, pose the question as to why such a fine, educated mind capable of understanding the profundities of great art and architecture and of assimilating so much relevant information not only about the arts but about society and culture, should have offered solutions to the dwelling that have been rejected by all but a few.

It seems particularly tragic that his attempts to recreate the kind of grand harmony between lifestyle, milieu and architecture that he had encountered on the journey to the East had floundered despite his extensive research and the deep sincerity of his commitment. If Istanbul, the Carthusian monastery of Ema and the Parthenon had provided him with theoretical models of the city and architecture’s relationship to society, he had simply to update those principles and rework them in a style inspired by modern life, informed by modern technology and enriched by modern art. A daunting task certainly, but with formidably analytical skills and a wealth of experience he was well equipped to accept the challenge. So what went wrong, and what went right?

Le Corbusier’s failure to provide a generic solution to the dwelling and, beyond that, the city can be traced directly to his position regarding the communication of meaning and his interpretation of architecture’s role. His definition of architecture as ‘the masterly correct and magnificent play of masses brought together in light’ is closely related to his maxim that ‘The Architect, by his arrangement of forms, realizes an order which is pure creation of his spirit.. by the relationships he creates he makes profound echoes in us’, giving us ‘the measure of an order which we feel to be in accordance with that of our world’.

In asserting the importance of formal articulation as the means by which we experience beauty, Le Corbusier remained consistent to that aesthetic ideal that he pursued throughout these years his research had been dedicated in large measure towards an understanding of how to reach our heart through the medium of form. First by interpreting and transforming nature and later by incorporation the latest innovations in art and technology, he developed a technique by which he could translate the functional requirements of buildings into works of art of undisputed profundity. But his buildings did not touch everyone’s heart, and their aesthetic subtleties remained inaccessible to the vast majority.” Ver: *Ibid.*, pp. 292-293.

necesidad de explicar nuevamente sus ideas desde varios puntos de vista. En gran parte de los textos que publica durante este periodo y en algunos inacabados o que se publican años después,⁹⁷ se concentra en elaborar una síntesis de su obra y la vuelve a manifestarse desde el lado humano y poético.

En estos textos él manifiesta que su búsqueda ha sido dirigida al servicio de lo puramente humano. Según sus palabras, el propósito es dar respuesta a las necesidades funcionales y físicas, así como a las de brindar felicidad, un poco de *bonheur* al hombre. En estos textos síntesis demuestra que la máquina y la técnica han sido un medio para esta búsqueda, pero que igualmente existe un contrapunto: el arte, la poética y la búsqueda del lirismo en la obra. Estos temas juegan también un rol decisivo en el equilibrio de las partes a la hora de crear. Igualmente manifiesta cuál ha sido su rol y su propósito a la hora de crear sus obras y a la hora de generar una doctrina propia, con el propósito de ser transmisible y puesta en práctica por otros.

El primero texto es el artículo que publica en 1946, en la revista de *L’Architecture d’aujourd’hui*, titulado « *L’espace indicible* » (fig. 45). En él define el valor de la creación del espacio como una las expresiones plásticas más conmovedoras y emotivas, que ligan al ser humano con el medio; es el punto de encuentro entre la obra creada por el hombre, como lugar de refugio y la toma de posesión del espacio como acto inicial o primer gesto de lo viviente.⁹⁸

En este artículo busca demostrar, que a través de la obra creada por el hombre, como la arquitectura o la ciudad, y fortalecida por el trabajo conjunto con el arte y la escultura, se manifiesta un evento plástico, a través de la reflexión sobre la creación del espacio como el elemento que liga armónicamente al hombre, con el medio que lo rodea. Este discurso toma fuerza en la medida que se refiere al contexto de la posguerra, en el que el ser humano ha quedado des-localizado tanto físicamente como espiritualmente.

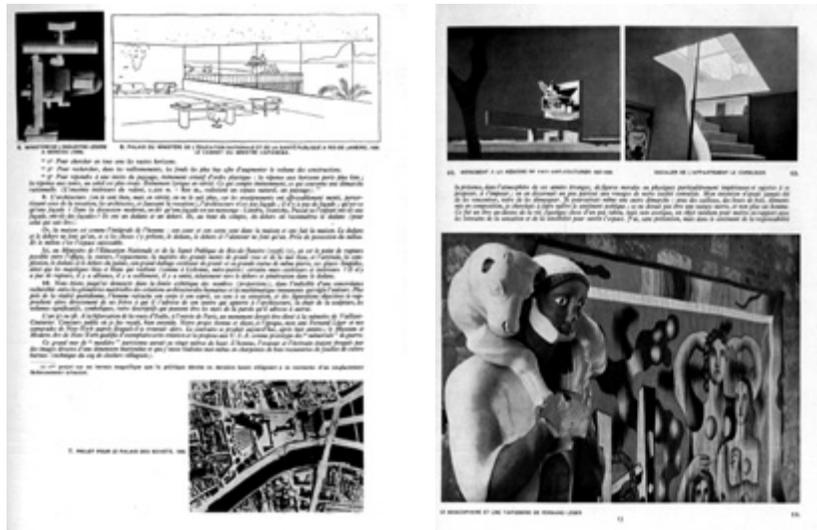
En este texto, condensa su profunda reflexión de posguerra. Inicia con un llamado de atención, para ubicar en su justo lugar, el texto escrito en 1945 y publicado un año después.

Ce texte doit être situé par le lecteur à sa juste place.

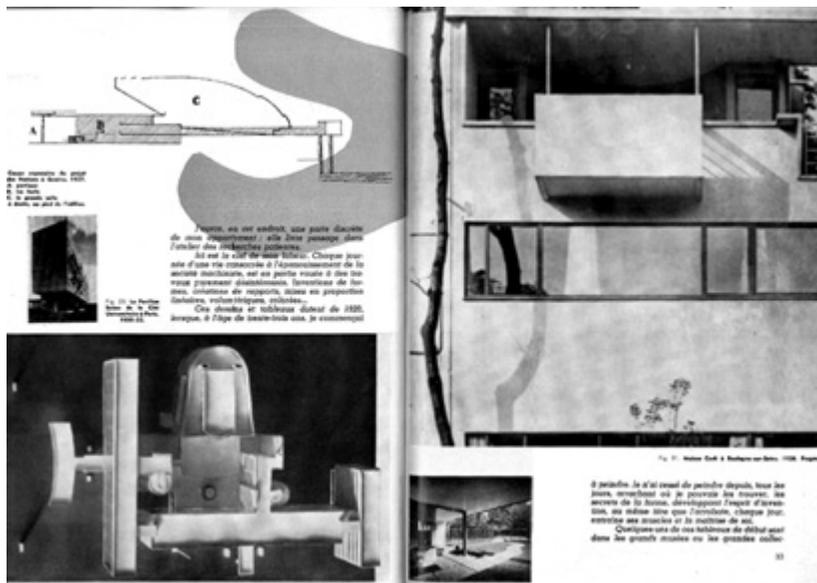
L’an 1945 compte des millions de sinistres sans abri, tendus désespérément vers l’espoir d’une transformation immédiate de leur situation.

97 Ver: DE SMET, Catherine, “Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada”, 2005, cit.

98 LE CORBUSIER, « *L’espace indicible* », dans *L’Architecture d’aujourd’hui*, Numéro Hors-Série, Boullongne-sur-Seine 1946, p. 9.



47.



48.

47. 1946, Ejemplos de la composición de dos páginas del artículo « *L'espace indicible* », pp. 13 y 15.

48. 1948, Ejemplos de la composición de dos páginas del artículo « *Unité* », pp. 32-33.

On parle dans les lignes qui vont suivre, d'une perfection absolue à atteindre dans l'occupation de l'espace; de villes neuves entièrement préconçues, on s'élève à des problèmes de plastique désintéressée, recherches qui touchent plus au sacré qu'au frivole mais qui, dans le malheur des temps, pourraient être amèrement taxées d'inactuelles, de désinvoltées, voire d'insolentes.

Il ne faut pas se laisser dérouter par l'apparence. Ce texte s'adresse à ceux qui ont pour mission d'aboutir à une juste et efficace occupation de l'espace, seule capable de mettre en place les choses de la vie, et par conséquent, de mettre la vie dans son seul milieu vrai, celui où règne l'harmonie. N'atteint l'harmonie que ce qui est infiniment précis, juste, sonnante et consonante; que ce qui ravit en fin de compte, à l'insu même de chacun, le fond de la sensibilité; que ce qui aiguise le tranchant de l'émotion.⁹⁹

El artículo está compuesto por tres partes: la presentación, el desarrollo de la idea a través de 18 puntos y la síntesis de su pensamiento. En la presentación hace una declaración relativa a la "magnificación" del espacio, abordada ya desde 1910 por los artistas cubistas, a partir de la capacidad de expresar la cuarta dimensión a través de la pintura. Su experiencia de vida consagrada al arte y a la búsqueda de la armonía, le permite trasegar por este fenómeno a través de la práctica de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura.

L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de d'émotion esthétique est une fonction spatiale.¹⁰⁰

Y continúa:

Sans la moindre prétention, je fais une déclaration relative à la « magnification » de l'espace que des artistes de ma génération ont abordée dans les élans si prodigieusement créateurs du cubisme, vers 1910. Ils ont parlé de quatrième dimension, avec plus ou moins d'intuition et de clairvoyance, peu importe. Une vie consacrée à l'art, et tout particulièrement à la recherche d'une harmonie, m'a permis, par la pratique des trois arts : architecture, sculpture et peinture, d'observer à mon tour le phénomène.¹⁰¹

La segunda parte demuestra la conciencia sobre su capacidad para expresar a través de diversos medios, la unidad de su pensamiento. Por medio

99 Ibidem.

100 Ibidem.

101 Ibidem.

de la enunciación de 18 puntos en los que hace referencia a la reconstrucción de ciudades, proyectos arquitectónicos, pinturas, esculturas, o instrumentos de trabajo como el *Modulor*, manifiesta el sentido profundo de su producción, a través de la unidad en su obra.

La tercera parte, es la síntesis de su pensamiento en torno a la “inefabilidad” del espacio. Es la búsqueda de la unidad, a partir del diálogo entre los tres oficios: pintura, escultura y arquitectura.

On découvre alors une vérité substantielle après le long circuit d'une sérieuse évolution qui nous a détachés des temps accomplis, celle de la synthèse aujourd'hui possible des arts majeurs : architecture, sculpture, peinture sous le règne de l'espace. Les perspectives “ a l'italienne “ n'y peuvent rien; c'est autre chose qui se passe. Cette chose, on l'a baptisée quatrième dimension, et pourquoi pas ? Puisqu'elle est subjective, de nature incontestable mais indéfinissable, pas euclidienne ; découverte qui sabrera des affirmations hâtives et superficielles très a la mode, par exemple celle-ci : la peinture ne doit pas trouer le mur, la sculpture doit être attachée au sol...

Il n'y a pas, je crois, d'œuvre d'art sans profondeur insaisissable, sans arrachement a son point d'appui. L'art est science spatiale par excellence. Picasso, Braque, Léger, Brancusi, Laurens, Giacometti, Lipchitz, peintres ou sculpteurs, tous ensemble se sont dévoués a la même conquête.

On comprend maintenant quel manage peuvent fêter les arts majeurs liés à l'architecture : unité aussi solidement maçonnée qu'un Cézanne.

Il y a dans l'air du temps des possibilités extraordinaires enivrantes, stimulantes, une rencontre de la Porte-Dorée des arts majeurs. L'un aidant l'autre, Us dissiperont les brouillards qui noient et les idées et les artistes, laissant sur leurs positions acquises (et non contestées) les métopes, les frontons, les tympans, les trumeaux de la tradition. L'alliance sera autre. L'urbanisme dispose, l'architecture façonne, la sculpture et la peinture adresseront les paroles de choix qui sont leur raison d'être.

Il est singulier d'observer que ce sont les événements qui sont en marche et que ce sont les hommes qui, ahuris, les regardent passer, oubliant de prendre le cache et d'être a l'heure au rendez vous.

Le rendez-vous est aujourd'hui d'importance, dans un monde qui fait peu neuve, pour accueillir une société machiniste liquidant ses stocks de premier établissement et désireuse de se mettre dans ses meubles pour agir et pour sentir et pour régner.¹⁰²

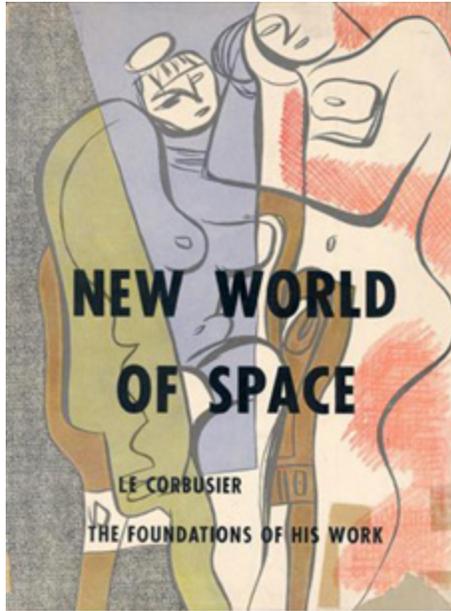
El segundo texto síntesis es el artículo « *Unité* », escrito el 20 de agosto de 1947 en Condé-Sainte-Libraire, y publicado en 1948, en la misma revista de *L'Architecture d'aujourd'hui* (fig. 46). Este artículo es una respuesta a un conflictivo contexto, marcado por la ocupación nazi en París y al rechazo de los arquitectos que desde la Resistencia critican a Le Corbusier. A través de este artículo, propone ofrecer soluciones tanto al problema de la arquitectura, como al de la ciudad, una vez culminada la guerra y ante todo, busca adjudicar un papel operativo a la arquitectura. Dentro de sus afirmaciones, reclama que es la Unidad (unidad de calidad, unidad de espíritu y unidad de invención) la que ha de regir el dominio de lo construido. Así mismo, precisa que la obra creada por el hombre, ha de buscar la unidad que se manifiesta en la conjunción entre lo natural y lo artificial, mediado por la poesía como la más alta manifestación del espíritu. Por esta razón plantea que “el cuerpo del dominio de lo construido es la expresión de las tres artes mayores solidarias”, haciendo referencia una vez más, a la escultura, la pintura y la arquitectura.

Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture? A l'une des extrémités de leurs trois branches on voit la statue, le tableau, le palais ou le temple. Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité: sculpture-peinture-architecture: volume (sphères, cônes, cylindres, etc...) et polychromie, c'est-à-dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans rapports d'une nature émouvant. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires.¹⁰³

En este artículo, al igual que en « *L'espace indicible* » de 1946, busca demostrar la *unidad* a través diversos proyectos, alternando texto e imagen (ver figs. 47 y 48). En el inicio del artículo, reconoce la importancia de la topografía y la geometría en los proyectos, y define el urbanismo y la arquitectura como el punto de encuentro y unión entre entes geográficos como el mar y el cielo, o el cielo y la tierra. Como ejemplo, muestra el proyecto para Argel, así como el de Anvers y Nemours, los cuales presentan una intención de dominio de la obra sobre la naturaleza hostil, a través del planteamiento del proyecto. Así mismo, presenta sus intervenciones sobre ciudades consolidadas como París, o aquellas que precisan ser reconstruidas como Saint-Dié. Paralelo a estos ejemplos, resalta de nuevo la importancia del avión como herramienta para reconocerle nuevos valores de la naturaleza y el territorio, expresando el sentido útil de la máquina a favor del hombre y no como instrumento de guerra, el cual se ha tornado en contra del hombre. El ejemplo esencial que utiliza para esquematizar el equilibrio permanente entre geometría y naturaleza, y entre hombre y arquitectura es, lo que denomina como las « *Unités d'habitation de grandeur*

102 Ibid., p. 17.

103 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., p. 11.



49.



50.

conforme ». Grandes unidades en las que desarrolla la concepción de la ciudad vertical.

Pero la unidad no solo se presenta entre la obra y la naturaleza, o el hombre y naturaleza. En este texto incluye también, una reflexión sobre la incidencia recíproca entre su pintura y su arquitectura, y la reflexión sobre la proximidad entre la arquitectura y la música en la cual dice: « *plan et coupe font l'architecture sueur de la musique.* » Le Corbusier define el valor unitario de la obra, en el trabajo conjunto de las artes, como una síntesis de reflexiones conjuntas en torno a un mismo problema: la obra y el sentido de habitar. Por lo tanto, como síntesis de su pensamiento, de su labor y de su búsqueda por conseguir la unidad, dice:

Architecture, urbanisme, peinture et sculpture ont eu pouvoir d'absorber la passion d'une vie et matériellement le labeur de mes trente dernières années. Ma destinée est d'être lié à l'harmonie dans les entreprises rattachées au domaine plastique.

Contrepoint et fugue unissant une œuvre diversifiée.

Contrepoint et fugue qui peuvent être inscrits à l'intérieur de chacune de ces œuvres.

Sens d'architecture. Une sonate, un écrit peuvent être architecturés. Architecture implique discipline, ordre, hiérarchie, respect des lois du monde physique et, dominant, une certaine qualité d'esprit.

Unité d'esprit.

Spécificité des moyens.¹⁰⁴

El tercer texto, en este caso un libro, es *New World of Space* (1948), ya mencionado anteriormente. Este libro es publicado originalmente en inglés en los Estados Unidos. En él hace un recuento de sus obras como una manifestación de la base fundamental de su doctrina, consolidada por el diálogo entre su obra plástica y arquitectónica. Como se mencionó en el primer punto, presenta su obra cronológicamente, no como un catálogo sino como la demostración de lo que ha sido la fundamentación de la construcción de su pensamiento y su labor. En este texto, inicia con la presentación de una parte de su artículo de « *L'espace indicible* » de 1946, y continua con notas biográficas en las que recuenta sus inicios como pintor una vez se instala en París en 1918. En estas notas inicia la elaboración de su discurso por medio de la alternancia entre imágenes de sus proyectos, su obra pictórica y el texto, en el que manifiesta los logros de su investigación. Así mismo presenta, el arduo enfrentamiento que ha tenido que afrontar a lo largo de su vida por las continuas críticas de sus contradictores. Este libro puede ser comprendido como un primer intento

49. 1948, Carátula *New World of Space*.

50. 1960, Carátula *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*.

104 Ibid., p. 57

de manifestar su doctrina; ella consiste, por un lado, en el diálogo común entre oficios y por otro, la investigación continua y paciente sobre temas recurrentes, consolidados por las necesidades de una nueva cultura en construcción, definida por la era maquinista del siglo XX.

En este libro, intenta explicar cuál ha sido su rol a la hora de hacer transmisible la lección que él ha aprendido de la máquina, como un evento decisivo en la historia de la humanidad. La máquina la comprende, no como un hecho que se ha de tornar en contra del ser humano, como ha sucedido en la guerra, sino al servicio de las creaciones del hombre. En estos textos, se expresa en un tono, se podría decir, por un lado, casi mesiánico, como si su rol en esta vida fuese cumplir un propósito al servicio de la humanidad, y profético, cómo él mismo se define, por la necesidad como visionario, de hacer transmisible el propósito que han de cumplir tanto sus obras, como sus doctrinas al servicio de la humanidad, con una mirada al tiempo presente y a tiempo futuro. Por esta razón, y como respuesta a los continuos ataques, Le Corbusier, en tercera persona como es usual en algunos de sus textos, se pronuncia sobre la lección de la máquina, comandado por el “espíritu de verdad”:

He tried to teach the lesson learned from the machine; machinery is an event of such capital importance in human history that one can assign it a role in the conditioning of spirit, a role as decisive, as vast as that played through the ages by the warring hegemonies which replace one people with another. The machine does not set one race against another race, but a new world against an old world in the unanimity of all peoples.

If I feel myself under the command of the spirit of truth, it is not because my emotional being has been destroyed. On the contrary, it is because it has become active. I am not to be placed among the beings who are without heart and without spirit because I have doubts about decorative art, because my common sense does not dote on those futile works which, though they may or may not have required sincere workmanship, shriek or whisper around me, fix themselves in the enveloping atmosphere, make my gestures uncertain, rob me of precious minutes, occupy a large or small place in the twenty-four hours of my day which is already so short. I claim the right to be severe toward those works which serve no purpose, which are superfluous, which are not essential.¹⁰⁵

Para Le Corbusier, toda obra y todo oficio debe servir a un propósito, deben tener un sentido de utilidad, que supere un estado pasivo de contemplación. Por esta razón, en el texto manifiesta, cuál es el valor y el propósito que se encuentra inscrito en el arte y cuál ha de ser su fin. Con relación a este tema, en

105 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 36-37.

las primeras páginas del libro, dice:

I realized that life is pitiless; that truth is not a commodity, but the fruit of judgment; that judgment is the sacrosanct individual act, the reason for being: to appraise, to judge, after having observed and measured.¹⁰⁶

(...) I then recognized that the art –broader and deeper than anything else– is the means by which the individual may count completely. Realizing how much our world was convulsed by the birth pains of the machine age, it seemed to me that to achieve harmony ought to be the only goal. Nature, man, cosmos: these are the given elements, these are the forces facing each other. As if by opening a fan one may from curiosity to discovery to invention.

“Laughing, clear and beautiful,” the words of a poet describe the sky, indicating a state of things, the opposite of the sad, dark and ugly state –the chaos, the catastrophe of the first century of the machine age– that is still nearly everywhere in our modern world.¹⁰⁷

Y continua:

In 1919 we founded L’Esprit Nouveau, in order to open paths toward that laughing, clear and beautiful sky.

Architecture includes a whole culture: is the manifestation of the spirit of a period.

Confusion, academism, absence of architecture, create a depressing void.

To take hold of the modern world and lift it into the fantastic possibilities of a machine civilization endowed with unbelievable powers, that is the adventure possible and open to those who are prepared to risk their ease.

Man, nature, cosmos: axis of the laws which from depths beyond our reach, animated our universe.

An implicit mathematics: the rule –the rules which are within things.

Degree: misery or happiness.

Choice: proportion –the ceaseless, inexhaustible miracle of proportion.

Everything can be brought into proportion: dimensions, light, distances, colors, outlines, the mass of plastic constructions. Proportion.

One has the right to be lifted up by an irrepressible desire to bring whatever one is manipulating to the highest brilliance, whether it be colors on canvas, buildings or cities.

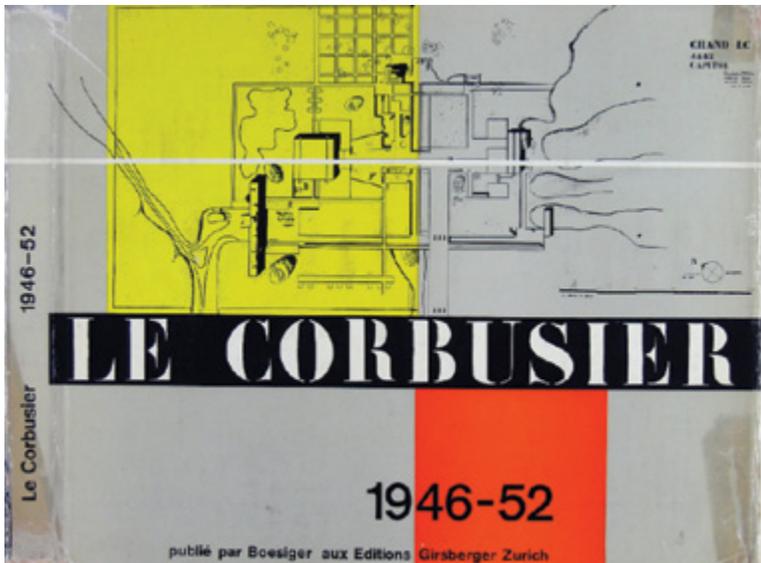
My first picture was done without “guiding lines.” The second one also. But beginning with my third, I no longer felt that I had the right to avoid the obligation

106 Ibid., p. 10.

107 Ibid., p. 11.



51.



52.

51. 1946, Carátula *Œuvre complète 1938-1946*.

54 52. 1953, Carátula *Œuvre complète 1946-1952*.

of organizing the elements of the poem which I had gathered together, whether it was a façade or a ground plan or a cross section or a picture.¹⁰⁸

Según estas palabras, durante este periodo de posguerra Le Corbusier intenta recapitular, volver a explicar y asentar una vez más sus doctrinas, y sus textos estarán dirigidos bajo esta mirada. A los libros y artículos mencionados anteriormente, se suman los volúmenes 4 y 5 de la *Œuvre complète* (figs. 51-52),¹⁰⁹ los cuales son publicados paralelamente al tiempo de realización del Poema y al inicio del trabajo en su libro de *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, a principio de los años cincuenta.¹¹⁰ Sin embargo aún así, las ideas de Le Corbusier seguirán sin ser comprendidas en su totalidad.

Michel Ragon en su texto « *La fin des utopies* » publicado en el libro *Le Temps de Le Corbusier* (1987), habla de la obra de Le Corbusier, principalmente en la época tardía. En este texto y desde su punto de vista como seguidor cercano, lo cataloga como un genio; sin embargo, igualmente se refiere a aquellas críticas que recibe por su obra y las erróneas interpretaciones que ha habido sobre sus doctrinas. Sobre los libros de Le Corbusier dice:

Les livres de Le Corbusier sont de merveilleux pamphlets littéraires, d'une très grande force poétique avec leurs slogans qui font mouche. Ses disciples ont eu la naïveté de les prendre pour des traités scientifiques. Ils n'ont pas vu que Le Corbusier procédait en poète, qu'il schématisait à l'extrême pour arriver à l'image forte, inoubliable. Sans doute croyait-il lui-même, dans son élan poétique, être un scientifique. Mais quels sont les poètes qui n'ont pas le don de l'affabulation !¹¹¹

En el texto Ragon comparte algunas de las reacciones de Le Corbusier con respecto a las críticas, ya que por su cercanía, se reúnen en varias ocasiones en las hablan sobre el tema.

108 Ibidem.

109 El vol. 4 de la *Œuvre complète 1938-46* es publicado en 1946 y el vol 5 *Œuvre complète 1946-52* en 1953.

110 Este libro no será publicado sino hasta 1960. Sobre este tema Catherine de Smet dice. "Entre 1951 y 1957 se cuentan no menos de veintidós títulos previstos para los "Cahiers de la recherche patiente", de los cuales sólo aparecerán tres, el tercero de ellos póstumo. Pareciera que Le Corbusier siempre hubiera trabajado simultáneamente en varios libros. Si en ciertos casos sólo se los puede localizar por la mención de un título o algunas líneas escritas en una libreta, estos proyectos se materializan con frecuencia en forma de abultadas carpetas enriquecidas durante varios años (transfiriendo el contenido de una a otra). A veces, incluso aparece una maqueta que da testimonio de un estado de elaboración muy avanzado, que alcanza ya hasta la compaginación del libro." Sobre los proyectos de libros inacabados de Le Corbusier, ver: DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspensas: La obra editorial inacabada", 2005, cit.

111 RAGON, Michel, « *La fin des utopies* », 1987, op. cit., p. 128.

Arts le publica en première page et bien d'autres journaux me sollicitèrent alors pour des interviews de Le Corbusier puisque celui-ci consentait à me recevoir. Le Corbusier partageait avec son compatriote Jean-Jacques Rousseau un persistant complexe de persécution. En réalité, en 1963, n'importe quel journal était prêt à consacrer de pages à Le Corbusier, qui ne croyant pas.

Malgré toutes les réserves que l'on peut faire et que je fais moi-même sur l'urbanisme de Le Corbusier, je n'ai jamais cessé d'être fasciné par cet homme et cette œuvre. Sans doute est-ce seul homme que j'ai rencontré qui m'ait donné la certitude de me trouver devant un génie.

Le seul mauvais souvenir que je conserve de lui, ce sont ses appels téléphoniques, à l'aube, où il me tirait du lit pour me raconter quelles nouvelles misères on lui faisait.

Il est de bon ton d'accuser aujourd'hui Le Corbusier de tous les malheurs qui sont arrivés à l'architecture. Les grands ensembles, les villes nouvelles, les H.L.M., c'est la faute à Le Corbusier!¹¹²

Ragon se refiere a algunos de los comentarios de los críticos hacia Le Corbusier, en su momento y de la actualidad, en los que cita:

Immense architecte, urbaniste médiocre car trop systématique, excellent peintre (bien supérieur à la réputation qui lui est faite, mais néanmoins de second rayon si on le compare à Braque ou à Mondrian), admirable écrivain, Le Corbusier est aujourd'hui encore tout à fait incompris. Il est vrai que les grands ensembles, les espaces verts, la destruction de la rue sont contenus dans sa doctrine. Mais comment comparer la marée de médiocrité architecturales faite depuis 1950 dans la prétendue postérité corbusienne avec l'unité d'habitation de Marseille, et son toit-terrasse. Et son école maternelle, et son gymnase, et sa rue intérieure ouverte aux commerces, et tous ses équipements, véritables bourg vertical de mille cinq cent habitants.¹¹³

Entre l'architecture de Le Corbusier et l'architecture courante dite moderne des années soixante-quatre-vingt, l'utopie dynamisant des années vingt est devenue une triste réalité. Les idées de Le Corbusier ont certes triomphé, mais combien dénaturées.

Éliminé des deux « palais » d'organismes internationaux pour lesquels il avait été consulté, l'Unesco à Paris, et l'O.N.U., à New York, ceci souligne bien cela.¹¹⁴

112 Ibidem.

113 Es importante recordar que paralelamente al la realización del Poema, Le Corbusier está trabando en la construcción de la Unidad de Habitación de Marsella, al igual que en algunos proyectos de gran importancia a nivel mundial los como el de la O.N.U. o la participación de la Unesco, pero que al final terminan siendo una decepción más en su carrera.

114 RAGON, Michel, « La fin des utopies », 1987, op. cit., p. 128.

En el texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, Le Corbusier responde a estos hechos cuando plantea que en el grosor de ese libro, está sintetizada la experiencia de una vida, como una respuesta voluntaria y como refugio « *du tumulte, du désordre et aussi de la médiocrité et même de là* ». ¹¹⁵

El Poema para él, trasciende el hecho de ser una expresión artística; su contenido tiene un valor fundamental como síntesis de su experiencia, y contestatario como respuesta a una época y un contexto histórico. Como él mismo lo menciona en el texto introductorio, su trabajo ha sido estar siempre atento a las realidades de este mundo, sin embargo los que define como “observadores distraídos” lo han catalogado de funcionalista; a esa etiqueta responde con las siguientes palabras : « *mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir - là où le soleil est maître.* »¹¹⁶ Por esta razón, ante aquellos que según él no han comprendido su obra, manifiesta que en el Poema se descubre a través del *verbo* y la *imagen*, y que expresa su elección que es el *ángulo recto*.¹¹⁷

Le Corbusier dont l'œuvre si attentive aux réalités de ce monde l'a fait considérer par des observateurs distraits comme un « fonctionnaliste » (mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir - là où le soleil est maître), - se découvre presque totalement: il exprime son choix: l'angle droit. Et il s'en explique par le verbe et l'image.¹¹⁸

Dos preguntas surgen de estas afirmaciones: ¿cuál es, para Le Corbusier, el valor de la expresión poética, a la que define como “verbo” con relación a la imagen? ¿Qué es verdaderamente el ángulo recto para él y por qué lo define como “su elección”? Esta investigación intentará dar respuesta a ellas a través de los distintos capítulos.

1.1.1.5 Quinto punto: Relación entre el Poema y la arquitectura

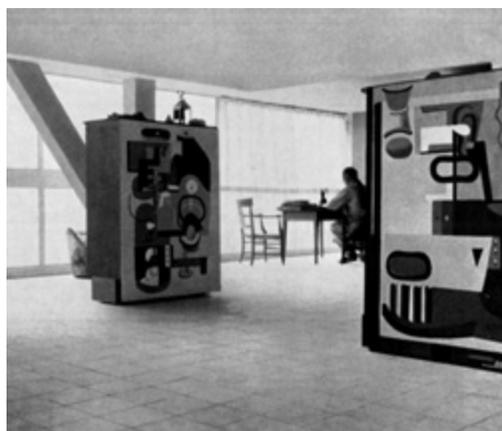
Sa rédaction, il l'a faite d'abord comme ses projets de maisons: en rassemblant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème.

115 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

116 Ibidem.

117 Ibidem.

118 Ibidem.



53.

Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème.¹¹⁹

En la presentación del Poema Le Corbusier se refiere a la relación entre el proceso de realización de una obra como el Poema y un proyecto arquitectónico. En términos sintéticos define una relación directa cuando afirma que la redacción del libro la ha abordado como sus proyectos de casas.

Él manifiesta una y otra vez, en sus libros y textos, la relación que existe entre su pintura y su arquitectura. En el caso del Poema, esta relación se presenta desde tres puntos de vista: el primero, es que el Poema, una obra o libro compuesto por litografías y texto, es el resultado directo de su experiencia como pintor, la cual es definida como su lugar de investigación. El segundo, es la consecuencia de su experiencia como escritor, al ser ésta, la forma directa de expresar y exponer sus ideas y hacerlas transmisibles como conocimiento. El tercero, es que el proceso de realización conlleva desarrollar la idea de un proyecto; en este caso, es entendido como un proceso intelectual, donde en una segunda instancia, el lápiz se convierte en su principal herramienta: la idea comienza a tomar forma en dibujos, esquemas preparatorios y anotaciones, para abrir camino al acto creativo; y finalmente, ensamblar y sintetizar las ideas en el proyecto: éste puede ser entendido como una pintura, un libro o un proyecto arquitectónico.

Relación pintura-arquitectura

Le Corbusier se inicia como pintor antes que como arquitecto, y su mirada y sus reflexiones ya sean las que pertenecen a su obra plástica o arquitectónica, provienen de ese factor (fig. 53).¹²⁰ ¿Pero, cuál es la relación entre su pintura y su arquitectura?

En 1948 en el artículo « *Unité* », escribe sobre la importancia de su pintura y la relación de ésta con su arquitectura. En el texto expresa que la clave de su arquitectura se encuentra en su pintura y esta relación es el resultado del continuo trabajo de lo que él define como « *l'atelier des recherches patientes* »:

J'ouvre, en cet endroit, une partie discrète de mon appartement ; elle livre

119 Ibidem.

120 Sobre el tema ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago and London 1997; y VON MOOS, Stanislaus and RÜEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, New York 2002.

passage dans l'atelier des recherches patientes.

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

Ces dessins et tableaux datent de 1920, lorsque, à l'âge de trente-trois ans, je commençai à peindre. Je n'ai cessé de peindre depuis, tous les jours, arrachant où je pouvais les trouver, les secrets de la forme, développant l'esprit d'invention, au même titre que l'acrobate, chaque jour, entraîne ses muscles et la maîtrise de soi.¹²¹

Quelques-uns de ces tableaux de début sont dans les grands musées ou les grandes collections, ce qui prouve leur droit à l'existence.¹²²

Unos años más tarde, en 1955, el mismo año que publica el Poema, escribe en las últimas páginas del *Modulor 2*, unas palabras con las que cierra el texto y en las que reafirma una vez más, que la pintura es su medio de investigación donde se encuentra el secreto de su labor. En este caso alude a sus años formativos, a su inicio como pintor y a ese espíritu de búsqueda al observar, estudiar, analizar y descubrir el trasfondo de las cosas, de la naturaleza y de la historia desde joven, especialmente durante aquellos años compartidos y guiados por su maestro L'Eplattenier:¹²³

Le secret de ma recherche, il faut le découvrir dans ma peinture. Dès mon enfance, mon père nous entraînait à travers vallées et montagnes, désignant les objets de son admiration : la diversité, les contrastes, la stupéfiante personnalité des objets, l'unité des lois toutefois.

Avant de quitter l'école à treize ans, j'avais reçu des rudiments de physique, de chimie, de cosmographie, d'algèbre qui me furent, dans la suite, autant de portes entr'ouverts. Puis j'eus un maître de dessin (L'Eplattenier) que je vénérerais et qui, lui aussi, nous entraînait dans les champs et les forêts et nous invitait à découvrir. Découvrir est le grand mot. Commencer à découvrir. Découvrir à chaque pas de la route.

A 31 ans, je peignais mon premier tableau (rigoureusement précis, car pein-

121 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., pp. 32-33.

122 En este punto del texto Le Corbusier cita algunos de los museos o colecciones en los que se encuentran algunas de sus obras, para demostrar su importancia: « Collection Raoul La Roche, Paris ; Museum of Modern Art New – York, Miller's Collection Meridian, USA, Collection Friederich, Zurich. » Ver : Ibid., p. 37.

123 Sobre la relación de Jeanneret con L'Eplattenier, en sus años formativos, y la influencia de su maestro en sus inicios como pintor y arquitecto, ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 1997, cit.; y, VON MOOS, Stanislaus and RÜEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier*, 2002, cit.

dre c'est étendre de la colleur et c'est une tâche facile ; plus difficile est de savoir que peindre). Ma peinture fut de nature créative et non pas imitative, toujours constructive, organique, structurée, réclamant l'accomplissement de cette royauté humaine : établir le courant régulier entre la tête et la main dans une action simultanée porteuse d'équilibre.

Il y fallait de l'esprit de construction, le sens de l'équilibre, le goût de la durée, la notion de l'essentiel.

Il fallait aussi de l'imagination.

Le phénomène pictural m'apparut qui est de faire surgir le moment poétique par la fulgurance et l'originalité des rapports dans l'exactitude. L'exactitude, tremplin du lyrisme.

L'architecture, alors seulement, se dévoila. Le mécanisme intellectuel étant acquis, il fut transféré sur le plan différent de la chose bâtie. Puis, pour l'urbanisme, transféré sur le plan social, binôme individu-collectivité, amour de l'homme, échelle humaine, lois de nature, prise de possession de l'espace...

Voilà pourquoi, un jour, passant au pied de ce mur derrière lequel jouent les dieux, j'ai écouté. J'étais irrémédiablement curieux...¹²⁴

Le Corbusier plantea una relación recíproca y a su vez análoga: no hay deferencia entre su obra pictórica y arquitectónica; lo que hace en pintura, lo traslada a su arquitectura, y para comprender su arquitectura, hay que retornar y acudir a su pintura.¹²⁵ En sus palabras en la *Œuvre complète*, especifica que la relación entre el proceso de realización de sus proyectos de casas y la del Poema, se da mediante la recopilación de todas *las cosas o elementos* en una coherencia banal, y en la síntesis de todos los hechos a considerar. Pero, ¿cuáles son esas relaciones y elementos a tener en cuenta o a considerar a la hora de crear una obra? En su libro *New World of Space* (1948), escribe:

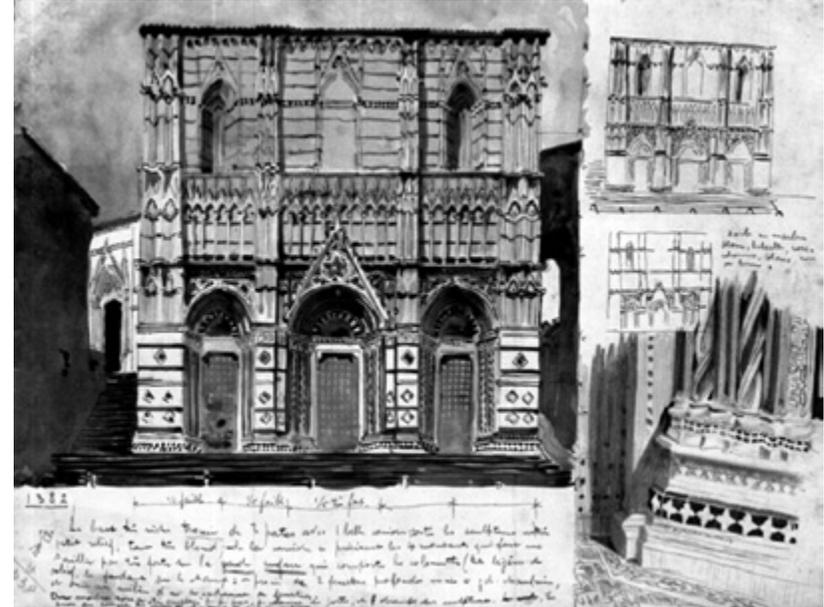
(...) It is a question of a work of art, that is, of a will to reveal and to seize the emotion in relationships. These relationships are determined by precise facts like exact words, put together in accordance with the kind of logic which is, precisely, the reality of art. It is obvious that these precise facts, words or objects, are within grasp; if they are grasped clearly, a certain quality of spirit in the artist is shown. They are facts which are painted or built. They evoke relationships as subtle, on occasion, as the most winged verses. Why not? If the hand can seize them or move freely among the secrets of their interlacing, it is because they are concei-

124 LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, op. cit., pp. 309-311.

125 Sobre la relación entre su pintura y arquitectura ver: AHRENBERG, Staffan and COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.



54.



55.



56.



57.

54. 1907, Dibujos de estudio de su viaje por Italia.

55. 1907, Dibujos de estudio de su viaje por Italia

56. 1907, Fotografía de Pompeya tomada por Le Corbusier.

57. 1911, Dibujo llegando a Sтамбуl en su viaje de Oriente.

ved, willed and executed with firmness and with truth.¹²⁶

El proceso que conlleva la realización de una obra

Al ser consecuente con sus palabras anteriores, el trasfondo que se encuentra en una obra proviene de experiencias, de investigaciones, del acto de observar, de analizar, de vivir, de viajar; pero todos estos elementos han de ser organizados, sintetizados y depurados en el momento de crear y realizar un proyecto. El proceder a la hora de pensar y realizar un proyecto es constante; al momento de desarrollar una idea, hay elementos *externos e internos* que consolidan la obra y el acto de creación, los cuales se depuran y se organizan en la medida que son necesarios para el proyecto o para lo que busca transmitir.

Le Corbusier es un constante investigador y observador, de mirada analítica y sintética a la hora de absorber la información que el mundo exterior le brinda. Como él mismo lo afirma, es un estudioso constante y su formación proviene de hacerse preguntas sobre los hechos, sobre las cosas que le rodean, sobre la cultura y la época a la que pertenece. Su formación ha sido de autodidacta, viajando por el mundo, dibujando y capturando aquello que le interesa, con una curiosidad insaciable (figs. 54-57); igualmente es un ferviente lector sobre distintos temas,¹²⁷ con una personalidad que no para de cuestionar y cuestionarse sobre aquello que le rodea. Por esta razón, sus proyectos son un incesante replanteamiento de los temas de su investigación, sus reflexiones y sus experiencias de vida. De una u otra forma, su obra en general, está ligada entre sí, ya que retoma una y otra vez los mismos temas y cuestionamientos, para avanzar sobre ellos o replantearlos; esto es lo que constituye su investigación paciente.

Pero a la hora de realizar un proyecto, ¿cuáles son estos temas que consolidan su investigación paciente y que constituyen el pilar de su obra? ¿Cuál es el proceso para realizar esta síntesis, para luego ser consolidada en un proyecto? Y, ¿cuáles son todas esas cuestiones que se deben considerar, para ponerlas a trabajar en coherencia banal, como afirma en el texto de la *Œuvre complète*?

126 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 21-23.

127 Sobre la biblioteca personal de Le Corbusier, ver: DERCELLES, Arnoud, "Presentación de la biblioteca personal de Le Corbusier" en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005. Sobre la influencia de algunos textos y libros que leyó en sus años formativos, ver: TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, Garland Publishing Inc., New York – London 1977.

Los temas son los que manifiesta una y otra vez en sus textos, en sus discursos, en sus proyectos. Su búsqueda está fundamentada en un diálogo entre contrarios, que pueden ser sintetizados en aquellos que provienen del *mundo de la razón* y los que provienen del *mundo de la emoción*. Los del *mundo de la razón*, pueden ser identificados como: la historia, la ciencia, la técnica, la geometría, el número, la máquina; y los que provienen del *mundo de la emoción*, son: la naturaleza, el arte, lo poético, la proporción, el sentimiento, los sentidos. Todo proviene de la necesidad de una búsqueda a favor de un equilibrio que se ha de consolidar en la obra, como resultado de poner en diálogo estos dos mundos. Este equilibrio de contrarios está direccionado hacia un fin mayor: la expresión poética de la obra a partir de la búsqueda de una *unidad*. Como dice en su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960) :

J'ai 71 ans ...

J'ai bâti ma première maison quand j'avais 17 ans et demie et j'ai continué mes travaux pendant plus de cinquante années parmi les aventures, les difficultés, les catastrophes et temps à autre succès.

Ma recherche, tout comme mes sentiments, est dirigée vers ce qui est la principale valeur de la vie : la poésie.

La poésie est dans le cœur de l'homme et c'est pour cela qu'il peut pénétrer les richesses de la nature.

Je suis un homme visuel, un homme travaillant avec ses yeux et ses mains, occupé à des manifestations de nature plastique.

Et tout ceci fait de l'architecture authentique

de la peinture authentique

de l'urbanisme authentique pour la ville et les campagnes.¹²⁸

Según estas palabras, existe una analogía entre el proceso de pensar un proyecto arquitectónico y el de la realización del Poema. En ellos se manifiestan los mismos problemas, pero consolidados y expresados en un formato distinto. Es un proceso definido por una investigación paciente, en el que luego se depuran los elementos relevantes para el proyecto, para lograr una perfecta síntesis, que consolida la unidad y por ende, la grandeza poética de la obra.

En su libro *New World of Space* (1948), define lo que existe en el trasfondo de sus obras con una afirmación que será, una de las más significativas a la hora de encontrar una guía para esta investigación; por esta misma razón, estas palabras serán retomadas una y otra vez a lo largo de esta tesis. La palabras son:

There is a world in a painting or a building, as there is also in a work of city planning. Seek, and you shall find.

Look into the depths of the work and ask yourself questions. There are illuminations and scenes; there are ours of fullness, agonies, radiant or menacing skies, houses and mountains, seas and lagoons, suns and moons. And there are besides all the cries of the subconscious, sensual or chaste, and everything that you can imagine ¹²⁹

Al retomar el quinto punto del texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, Le Corbusier, después de afirmar que la redacción la ha abordado igual que sus proyectos de casas, mediante la recopilación de todos los factores en una coherencia banal y la enunciación de todos los hechos a considerar, adhiere las siguientes palabras: « *Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème.* »¹³⁰

Por lo tanto, a la hora de hablarle al lector y activar la obra a través de él, es importante mencionar dos afirmaciones más con relación a este tema. En *New World of Space* (1948), dice:

What could you not find contained in a canvas if you could obtain the painter's confession? But the canvas goes out alone, making or not making its way, bearing its message.

Y unos años más tarde, en 1960, escribe en su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* :

La Peinture est une bataille terrible, intense, sans pitié, sans témoins : un duel entre l'artiste et lui-même. La bataille est intérieure –dedans- inconnue au dehors. Si l'artiste la raconte, c'est qu'il est un traître vis de lui-même !...¹³¹

Estas palabras de la *Œuvre complète*, unidas a las citas tomadas de *New World of Space* y de *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, establecen el por qué la necesidad de hacer una tesis sobre una obra como el Poema. Estas palabras indican que en este texto de presentación en la *Œuvre complète*, Le Corbusier ha brindado los indicios y algunas de las claves para abordar la lectura y la posible interpretación del Poema, pero como él mismo lo afirma,

129 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 16.

130 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

131 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p.219. Esta cita, Le Corbusier la publica en el capítulo de « La peinture », pero la extrae de uno de sus anotaciones en uno de carnets, cuando se encuentra sobrevolando en avión el Delta del Nilo el 06/01/1960 en su vuelo de Nueva Delhi a París.

está en el lector el trabajo de descodificar o descifrar su mensaje y comprender el trasfondo del contenido.

1.1.1.6 Sexto punto: Lo que revela el Poema y el Poeta

Este último punto se basa en los dos últimos párrafos del texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, en los que dice:

Le Corbusier n'a jamais rimé de sa vie; de même n'avait-il appris ni à écrire, ni à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.

Le poème ici évoqué en fin du Tome 5 des « Œuvres complètes » éclaire la réalité fondamentale du labeur de L-C: discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair.¹³²

Le Corbusier manifiesta dos argumentos definitivos: el primero, que él nunca ha escrito poesía, ni ha rimado en su vida; sin embargo, esto nunca ha sido un impedimento a la hora de embarcarse en un terreno desconocido y aprender. También afirma, que nunca aprendió ni a escribir, ni a pintar, ni a construir, lo cual no fue obstáculo a la hora de emprender esas labores. Con esta obra asume el reto de escribir un poema, por lo cual, hace explícito que, aunque es un campo por experimentar, como muchos otros, no le impide querer aportar « *ici son désir de découverte et de fraîcheur* ». ¹³³ En la segunda afirmación manifiesta que, este Poema, presentado en el vol. 5 de la *Œuvre complète*, aclara la realidad fundamental de su labor: « *discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair.* »¹³⁴

Cuando habla de la realidad fundamental de su labor, se refiere a la totalidad de su trabajo y a las bases de su obra, a los cimientos. De estas dos afirmaciones en el texto de presentación en la *Œuvre complète* surgen otras cuatro preguntas fundamentales a contestar, a lo largo de esta investigación: la primera es: ¿puede el Poema ser comprendido como la revelación de una doctrina o manifiesto de su labor? Adicionalmente, expresa que el Poema *aclara* la

132 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

133 Ibidem.

134 Ibidem.

realidad fundamental de su labor; por lo tanto, el término *aclarar*, ya presupone una necesidad o intención de volver a explicar algo que no está claro o que no ha sido revelado. De este punto surge la segunda pregunta que es: si hay una realidad que debe ser aclarada, ¿por qué, si Le Corbusier nunca a escrito poesía, elige un *poema* como medio de expresión, en diálogo con una expresión pictórica, para aclarar la realidad fundamental de su labor? De estas dos preguntas, surge la tercera: ¿a quién le habla Le Corbusier y a quién busca revelarle esta verdad? Y la cuarta es: ¿si Le Corbusier es arquitecto y pintor, cuál es el papel o el propósito que cumple ahora como *poeta*?

Para poder responder estas cuatro preguntas mayores, es importante aclarar algunos puntos teóricos sobre el tema a partir de algunos de sus textos. El primer referente y como punto de partida, proviene de las afirmaciones en su libro *New World of Space* de 1948; después de presentar la idea de la *Unité d'habitation* y el *Modulor*, enuncia tres afirmaciones que son relevantes para esta investigación: en primer lugar, para *quién* construye su obra; en segundo lugar, *qué* se encuentra en el trasfondo de la arquitectura y, en tercer lugar concluye, con la definición de quién es el *poeta* y el *profeta*; ¿cuál es la relación entre el oficio del arquitecto, la arquitectura y hablar del poeta y el profeta?

La primera afirmación dice que él construye vivienda para el hombre, no casas de arquitectos; estas construcciones las identifica como una creación que proviene del *amor*:

WITH genuine eagerness I seek those houses which are "habitations of men" and not architects' houses. The question is a serious one. It may be said that a man's habitation is a creation of love...¹³⁵

Si la habitación del hombre es una *creación* proveniente de lo que reconoce como *amor*, ¿de dónde proviene este *amor* o cómo se consolida en un proyecto? Para Le Corbusier la arquitectura se encuentra en lo que se ve y se siente, pero se ha de tener la capacidad de comprender e interpretar los hechos y las necesidades tanto del ser humano, la arquitectura y la ciudad, para poder crear las obras que respondan a estas necesidades. Por esta razón, en este segundo punto se plantea la pregunta desde la Arquitectura:

Architecture? It is in what you see and feel, there is the integrity of architecture: true, pure, ordered, self-creating and adventurous.¹³⁶

135 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, po. cit., p. 36.

136 *Ibidem*.

Le Corbusier asume en su vida un rol de visionario; su obra y sus doctrinas están fundamentadas sobre esa visión del presente y el futuro del hombre, la ciudad y la arquitectura, en diálogo con el arte. No en vano su primer manifiesto de arquitectura está titulado *Vers une architecture* (1923); un título que incia con el término *vers* (hacia), lo que se refiere a algo por venir. Es un texto que desde el título ya anuncia que pretende adelantarse a los hechos. Desde el inicio, tiene claro que la idea es construir y abrir el camino. Por esta razón, su obra y su proceder provienen de la identificación de un problema, estar atento al devenir de hechos y como él mismo lo afirma, discernir sobre las complejidades. Este proceder está consolidado en tres acciones: identificar, analizar y proponer las posibles soluciones, con las herramientas que la época le brinda, las lecciones de la historia, la identificación de las leyes de la naturaleza, la *dictadura* del universo y las necesidades del ser humano (físicas, de espíritu y emocionales). Este es el rol del arquitecto; pero el arquitecto no trabaja en solitario. Para responder a todas estas necesidades que trascienden un problema físico, la arquitectura ha de trabajar de la mano con el arte: arquitectura, pintura y escultura, con un mismo fin.

Sin embargo, es importante identificar la diferencia entre los roles: el arquitecto resuelve problemas reales y funcionales que, en conjunto y en diálogo con el arte, hacen que la obra asciende a un plano superior: la obra responde a las necesidades del espíritu y el corazón humano, y ese es el momento sublime, en el que el arquitecto se convierte en *poeta* y crea *poesía* con la obra.

Por lo anterior, surge la tercera afirmación proveniente de su libro *New World of Space* (1948). Le Corbusier enuncia una relación directa entre lo que él define como: *el visionario, el poeta y el profeta*; y esta relación, la direcciona hacia la función del arquitecto, entendido como aquel que ha de incorporar estas tres labores.

Who is the visionary, the interpreter of the event, the prophet who moves ahead of the march of events?

The poet.

Who is the prophet? He who, in the crises of the times, knows how to see events, knows how to read them.

He who perceives the relations, who indicates the relations, who points out relations, who orders relations, who proclaims relations.

The poet is he who shows the new truth.¹³⁷

Estas palabras hacen parte de las notas biográficas del libro, por lo tanto,

137 *Ibidem*.

aunque son planteamientos que pueden ser comprendidos como universales, igualmente él los aplica a sí mismo. En estas palabras, él se asume y presenta como poeta, como un visionario, por tanto como un *profeta*, según las definiciones que el mismo plantea. El *Poeta* es el intérprete de los hechos o eventos. Es el profeta que se anticipa a los eventos, el que va delante de los hechos. Después identifica al *Profeta* como aquel que en los tiempos de crisis, sabe cómo anticipar los hechos y cómo leerlos; él percibe las relaciones, las indica, las señala, las ordena y las proclama: por lo tanto, las manifiesta, las transmite. Estas acciones, pueden ser relacionadas con el proceder de Le Corbusier: identificar el problema, analizar y proponer, para solucionarlo en el presente y adelantarse a los posibles en el futuro. En esta afirmación fija el rol del *poeta* que es, quien muestra la nueva verdad.

Con estos argumentos parecería que retoma dos influencias claras en su vida: las reflexiones que provienen de la cultura clásica y del siglo XIX. De estos dos periodos es posible identificar que sintetiza, en su definición del poeta, una conjugación del rol de aquellos del mundo clásico con su pensamiento filosófico y los románticos del siglo XIX. Para el poeta clásico, la reflexión poética procede desde sus reflexiones intelectuales internas, las cuales son transmitidas al exterior, como expresión del conocimiento; es un proceso que parte del interior intelectual hacia el exterior del mundo para hacer transmisible un conocimiento o un saber. El poeta clásico produce conocimiento. El proceso del romántico puede ser comprendido al contrario; el deslumbramiento que proviene del mundo exterior, afecta el interior del ser, y esta afección interna merece esa profunda reflexión poética que proviene más de la expresión del mundo sensible que del de la razón en términos filosóficos. Le Corbusier se nutre de estas dos visiones, la que proviene del mundo exterior, los acontecimientos y los hechos que hacen parte de su época, y de las reflexiones de su mundo interior, que provienen de los resultados de sus investigaciones, propias de su *atelier de la recherche patiente*, y reflejo de sus batallas personales e internas.

Le Corbusier es afectado por la época en la que vive; está atento a los hechos externos, que en su caso, provienen de las realidades de la era maquinista, los problemas y necesidades de las ciudades y del ser humano del siglo XX, las consecuencias de las dos guerras mundiales, los cambios políticos y sociales, y el cambio de pensamiento con relación al problema de la arquitectura y el arte. En cuanto a las reflexiones internas referentes a la producción de un conocimiento, Le Corbusier no cesa nunca de trabajar e investigar para producir un saber en torno a los temas que le atraen y le interesan como el arte, la arquitectura y la ciudad. Le Corbusier produce un conocimiento sistemático,

para que pueda ser transmisible, proclamado y revelado al mundo externo.¹³⁸

Esto indica que, cuando expresa que el Poema “aclara la realidad fundamental de su labor, la cual es discernir dentro de las complejidades, la línea de la marcha de los acontecimientos y de él mismo, sin bajar la cabeza ante el bullicio general que es, fue y será siempre de apariencia caótica y grotesca, desesperanzador para los que tienen miedo de ver con claridad”, responde a lo que sería el rol de la síntesis de las dos figuras poéticas: la del poeta clásico que reflexiona y produce desde el interior de su espíritu y razonamiento, y el poeta romántico, afectado por el mundo exterior y atento a la realidad de los hechos, para crear el nuevo rol del poeta moderno.¹³⁹

Pero, ¿por qué termina un personaje como Le Corbusier refiriéndose a la figura del *profeta*?

Para responder esta pregunta es fundamental tener en cuenta la influencia de los libros que lee en su juventud, los cuales se hacen presentes de formas diversas a lo largo de su vida, en sus reflexiones y teorías.¹⁴⁰ Dos de los libros más representativos y más influyentes, son textos provenientes del campo filosófico y de las reflexiones esotéricas propias del siglo XIX, relacionados con el rol profético de grandes personajes de la historia, o el papel visionario y elitista del arte y el artista. Con relación al arte, el libro más influyente de este periodo de juventud será *L'Art de demain* de Henry Provencal, publicado en 1904, y en términos filosóficos, *Les Grands Initiés* de Edouard Schuré, publicado en 1889. Este último, lo recibe como un regalo de su maestro L'Eplattenier en 1907, y según Paul Turner, en su libro *The Education of Le Corbusier (1977)*, *L'Art de demain* puede ser también un regalo de L'Eplattenier, o al menos sugerido por él.¹⁴¹ Turner, en la argumentación del contenido de estos dos libros encuentra que hay una relación cercana entre los dos, proveniente del Idealismo alemán;

138 Sería importante hacer un recuento de todos los conceptos que crea Le Corbusier a lo largo de su vida, de los cuales todos pueden ser entendidos y comprendidos como herramientas útiles y aplicables a la hora de hacer arquitectura y hacer transmisible el conocimiento. Un listado de algunos de estos conceptos pueden ser: *système domino* y *citrohan*, *toit-terrasse*, *plan libre*, *fenêtre en longer*, *façade libre*, *machine à habiter*, *une maison un palais*, *pilotis*, *machine à émouvoir*, *la ville radieuse*, *ferme radieuse*, *l'espace indicible*, *unité d'habitation*, *unité*, *modulor*, *Murondins*, *grille CIAM*, *les trois établissements humains*, entre otros varios.

139 La introducción del libro *Les grands Initiés* de Edouard Schuré, inicia con un apóstrofe de Claude Bernard bastante pertinente para comprender algunas reflexiones de estos temas que buscan mezclar el rol de figura del poeta, y el filósofo: « je suis persuadé qu'un jour viendra où la physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue est s'entendront tous. » Ver : SCHURÉ, Edouard, *Les grands Initiés*, Perrin, Paris 1908. (FLC J-172)

140 Sobre el tema ver: TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, 1977, cit.

141 Ibid., p. 24.

esta relación la explica desde el subtítulo de *Les Grands initiés* que es: « *Esquisses de l'histoire secrète des religions* », el cuál define el contenido. Según sus reflexiones, en el libro de Schuré el “gran héroe” es el *profeta* místico que aparece una y otra vez, a lo largo de las grandes culturas de la humanidad, como portador de la verdad; mientras que en el libro de Provensal, el héroe visionario al que se refiere, es el artista.

Sub-titled *Esquisses de l'histoire secrète des religions*, this work appears to derive from German Idealism as much as did *L'art de demain*, with which it has much in common. But Schuré's hero, rather than being the artist, is the mystical prophet, appearing throughout history in different guises but always bearing the same esoteric truths. Eight of the greatest of the prophets are examined in turn: Rama, Krishna, Hermes, Moses, Orpheus, Pythagoras, Plato, and Jesus. Schuré's main theme, like Provensal's, is the need for spiritual revival of modern civilization and rejection of prevailing Materialism, which Schuré blames on the “positivism” of Auguste Comte and Herbert Spencer. In philosophical terms, Schuré differs somewhat from Provensal in his attitude toward material reality; whereas Provensal tended to grant validity to both spirit and matter and emphasized their ideal unity, Schuré views matter more strictly Platonically as merely an inferior reflection of spirit.¹⁴²

El libro de Schuré estudia, los ocho grandes profetas provenientes de las grandes culturas y religiones que cambian el pensamiento de la humanidad, desde Rama hasta Jesús, comprendido como el último gran maestro iniciado de la historia. Schuré los identifica como « de plus grands hommes d'action ».¹⁴³ Dentro del listado de estos grandes profetas, varios de ellos serán referentes continuos en la obra de Le Corbusier, principalmente aquellos provenientes de la cultura clásica como Pitágoras y Platón, hasta la misma figura de Jesús. Tanto Schuré, como Provensal manifiestan la idea de una élite constituida por este espíritu profético, en la cual recae el conocimiento profundo y la capacidad de hacerlo transmisible. En las reflexiones de Provensal, esta élite está relacionada con el problema del arte,¹⁴⁴ mientras que en el texto de Schuré, con el conoci-

142 Ibid., pp. 24-25.

143 « Le monde n'a pas connu de plus grands hommes d'action, dans le sens le plus fécond, le plus incalculable du mot. Ils brillent comme des étoiles de première grandeur dans le ciel des âmes. Ils s'appellent : Krishna, Bouddha, Zoroastre, Hermès, Moïse, Pythagore, Jésus, et ce furent de puissants mouleurs d'esprits, de formidables éveilleurs d'âmes, de salutaire organisateurs de sociétés. Ne vivant que pour leur idée, toujours prêts à mourir, et sachant que la mort pur la Vérité est l'action efficace et suprême, ils ont créé les sciences et les religions, par suite les lettres et les arts dont le suc nous nourrit encore et nous fait vivre. » SCHURÉ, Edouard, *Les grands Initiés*, Perrin, Paris 1908. p. XII. (FLC J-172)

144 Bucar Provensal y la élites del arte TURNER. Ver: PROVENSAL, Henry, *L'Art de de-*

miento y la reflexiones profundas en torno a los misterios y las verdades de la humanidad. Estas élites están consolidadas por un lado, por el concepto de los *Iniciados*, como aquellos preparados para explicar y transmitir los grandes verdades y por el otro, como afirma Turner, basados en la noción de las doctrinas esotéricas principalmente del siglo XIX.¹⁴⁵

Several specific aspects of *Les grands initiés* can be mentioned here. One is Schuré's emphasis on elite –even stronger than in Provensal's book, since it is naturally basic to the notion of esoteric doctrines and “initiates”. Schuré claims that through history certain rare men endowed with extraordinary abilities have been able to penetrate the most profound mysteries, enter the Initiated, and as a result acquire “une force Presque illimitée, une magie rayonnante et créatrice.” Of all the great Initiates of the past, according to Schuré, the one most relevant to modern Man was Pythagoras, whose “esprit scientifique” was closest to “l'esprit moderne”. Like Provensal, Schuré means “scientifique” not to refer to empirical activity, but to quite the opposite: abstract, a priori thought, and in specific case of Pythagoras, mystical numerology. Jeanneret seems to have been particularly interested in the chapter on Pythagoras, and all of his markings and annotations are found in it. Schuré's descriptions of Pythagorean numerology often call to mind Le Corbusier's “Modulor” system, for example when describes it as a system unfolding mathematically from simple divine numbers.¹⁴⁶

En el texto de *New World of Space* (1948), cuando Le Corbusier define al poeta como un visionario y un profeta, consolida el rol del artista integral del siglo XX. Define al poeta como aquel que tienen la capacidad de mostrar la nueva verdad. Esta figura del poeta que construye Le Corbusier, claramente proviene de las influencias de las reflexiones de los dos libros mencionados, en combinación con su experiencia de vida y su investigación: es un espíritu filosófico y de poeta al mismo tiempo, que busca generar un conocimiento aplicable y sistemático para mostrar una verdad en torno al arte y la arquitectura, que es clara para él, más no para algunos no han querido ver. Como dice Turner:

main: vers l'harmonie intégrale, Librairie Perrin, Paris 1904.

145 El libro de Schuré inicia con una Introducción sobre la Doctrina Esotérica, en donde identifica que uno de los males más grandes de su tiempo es enfrentamiento entre la Ciencia y la Religión como fuerzas enemigas irreductibles: « Le plus grand mal de notre temps est la Science et la Religion y apparaissent comme deux forces ennemies et irréductibles. Mal intellectuel d'autant plus pernicieux qu'il vient de haut et s'infiltré sourdement, mais sûrement, dans tous les esprits, comme un poison subtil qu'on respire dans l'air. Or, tout mal de intelligence devient à la longue un mal de l'âme et par suite un mal social. » SCHURÉ, Edouard, *Les grands Initiés*, 1908, cit. (FLC J-172)

146 TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, 1977, op. cit., pp. 26-27.

Jeanneret's own library reveals that even in his earliest years in La Chaux-de-Fonds, his training was pervaded with spirit of philosophical idealism, and that this had many specific influences on his thinking. Henry Provensal's vision of new art uniting matter and spirit, his deductive notion of "science," his definition of architecture as a cubic play of volumes, and his challenge to discover formal "harmonic rapports"; and Edouard Schuré's description of Pythagorean numerology and a priestly elite of Initiates charged with the revelation of truth –these were not isolated ideas but integral parts of idealistic world-view, for which the true aim of art was the expression not of material but spiritual forces. Jeanneret himself seems to have associated this idealism with his own Protestant upbringing; and even his teacher L'Eplattenier encouraged this thinking, as shown by his gift of *Les grands initiés* to his favorite student. In sum, all of the important forces in the education of Jeanneret in this early period conspired to inculcate in him a very special notion of the nature and role of art.¹⁴⁷

La influencia de estos textos y estas reflexiones en el pensamiento de Le Corbusier, se hará más explícita en ciertos periodos. Tanto en los años veinte como los treinta, dedica todo su esfuerzo y concentración a la investigación y la construcción de ideas y parámetros que van a consolidar su doctrina. Después de la Segunda Guerra Mundial, entra en un proceso de síntesis y de asentamiento de sus ideas para reformularlas y expresarlas en conjunto, como las bases de su obra, como una doctrina. En este periodo retoma, no de forma textual, pero sí en actitud, la presencia de la influencia de estos textos de juventud, los cuales le ayudan a consolidar y argumentar esa posición y actitud casi de profeta, con relación a las ideas que plantea en su doctrina, como grandes verdades que pueden ayudar a cambiar la vida del hombre, desde el rol que juega el arte, la arquitectura y la ciudad en la vida del ser humano.

El papel del poeta y el fin poético de una obra

Aunque Le Corbusier, nunca ha escrito poesía en términos literarios, esto no implica que él no se asuma como poeta; en una frase citada por J. K. Birksted en las primeras páginas de su libro *Le Corbusier and the Occult* (2009), cuando narra el periodo de la vida de Le Corbusier durante 1917, recalca la visión en la que afirma: "to be an architect is nothing; being a poet is everything."¹⁴⁸ Para Le Corbusier, el poeta es aquel que tiene los medios de expresar y describir aquellas cosas que generan una alegría del espíritu, aquello que puede ser de-

finido como lo que desencadena una emoción pura: es aquel que describe el cielo, la alegría, lo bello, lo claro, indicando el estado sublime de las cosas; es lo opuesto a la fealdad, lo deprimente, lo oscuro como resultado de lo catastrófico que ha significado en algunos ámbitos del primer siglo de la era maquinista, mal comprendido.¹⁴⁹ Como dice en su libro *New World of Space* (1948):

I SHOULD like to bring to an examination of conscience and to repentance those who, with all the ferocity of their hatred, of their fright, of their poverty of spirit, of their lack of vitality, devote themselves with a fatal stubbornness to the destruction and hindrance of what is most beautiful in this age and in this country of France: invention, courage and creative genius especially concerned with things architectural, where reason and poetry coexist, where wisdom and enterprise join hands.¹⁵⁰

La presencia de lo poético y del poeta, se hace cada vez más evidente y explícita a lo largo de sus textos. Desde el inicio, reconoce la poesía como el fin último de la obra, como aquello que ha de producir la alegría del espíritu en el hombre; es ese sentido de *lirismo* que confiere a la arquitectura, al que hace constante referencia, principalmente en sus textos de finales de los años veinte y los años treinta.¹⁵¹ Este término de *lirismo* se introduce cada vez más en el campo de lo poético, en la arquitectura y en el rol que ha de cumplir la obra de arte. Esto lo expresa tanto en su artículo de « *Unité* », en el que define la pintura bajo un rol de un eminente agente poético,¹⁵² así como en su libro titulado *L'œuvre plastique*, publicado en 1938; un libro dedicado a su obra plástica y en el que profundiza en el concepto de lo poético en el arte y en la relación entre la figura del *artista*, el *poeta* y el *acto creativo*. Indagar en este texto, escrito diez años antes del inicio de los trabajos en el Poema, y previo al inicio de la Segunda Guerra Mundial, permite dar más luz y plantear los cimientos, sobre el sentido de propósito de una obra como esta, y el papel activo que juega el Poema (o la obra de arte) a la hora de ser un medio de revelar un mensaje o aclarar, como dice Le Corbusier, "la realidad fundamental de su labor".

149 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 11.

150 Ibid., p. 116.

151 Ver: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Grès, Collection de L'Esprit Nouveau, Paris 1930.

152 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 229.

147 Ibid., p. 29.

148 Ver: BIRKSTED, J.K., *Le Corbusier and the Occult*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London 2009, p. 7.

De la obra de arte a la poesía: reflexiones y análisis en torno al texto de presentación de *L'œuvre plastique* (1938)

L'œuvre plastique es un libro dedicado a la obra plástica de Le Corbusier, publicado por Albert Morancé en 1938, el mismo año que decide romper su silencio como pintor con la exposición de Kunsthhaus de Zurich en 1938. El libro está dividido en dos partes: la primera titulada « *Etudes* » y la segunda « *Planches* », conformada por la presentación de veintinueve ejemplos de su obra plástica y siete planchas sobre el *Pavillon des Temps Nouveaux*, proyecto desarrollado junto con Pierre Jeanneret para la exposición de 1937 en París.¹⁵³ En la primera parte, « *Etudes* », tras una introducción de Jean Badovich, Le Corbusier desarrolla un texto a modo de manifiesto, en el cual señala sus principios frente a la pintura, en una combinación de texto e imagen como una unidad.

Le Corbusier inicia con la definición de la *pintura* y el *pintor*. Luego hace referencia a la relación entre el *pintor* y la *naturaleza*, y a la *crisis* de las artes frente al acontecimiento de la tecnología. Como respuesta a la crisis, plantea la necesidad de trabajar las artes a partir de conceptos. En este punto define, la relación del lenguaje con la obra plástica. En el texto afirma que el problema principal de las artes plásticas es la idea de *emocionar*. Le Corbusier confiere a la obra de arte un rol de objeto-medio, en donde manifiesta que la razón misma de la obra de arte es ser una máquina de producir emociones: « *une machine à émouvoir* »;¹⁵⁴ un concepto que traslada igualmente a la arquitectura. Esta emoción se eleva en el instante en que la obra revela su mensaje; un tema que trata a partir del sentido del hermetismo en la obra de arte moderno y el papel activo del observador. Los últimos puntos del texto, los dedica al *artista*, en los que profundiza primero, en el tema del *carácter del artista*; segundo, en la relación entre *creador* y *pintor*, y *obra de arte* y *naturaleza*. El texto lo termina, refiriéndose a la *poesía* y a lo que va a definir como *instante poético* en relación con las artes.

a. La pintura y el pintor

Le Corbusier afirma que la Pintura es un evento mecánico, de « *mobilité psychique sous forme particulière de création plastique* ».¹⁵⁵ Para explicarse, después define lo psíquico como: « *surgissant du fond de la conscience et ex-*

153 Ver: LE CORBUSIER, *Des Canons, des munitions ? Merci, des logis s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1938.

154 LE CORBUSIER, *L'œuvre plastique*, Éditions Albert Morancé, Paris 1938. El texto no tiene numeración de páginas.

155 Ibidem.

tériorisé par une sensibilité de nature caractérisée. Obsession d'inscrire toute émotion dans une écriture plastique, sorte de maladie qualifiée ou sorte de grâce qualifiée. »¹⁵⁶

Una vez reconoce qué es la pintura y de dónde proviene como acto creativo, entra a identificar cuál es el papel del *Pintor*. Para el pintor, la pintura es un *juego*, pero como todo juego ha de ser consolidado a partir de reglas definidas.

Un peintre es déterminé, Il l'ignore ? La vie le lui apprend ; in n'échappe pas. Son existence petit à petit est encombrée du besoin particulier d'agir par le dessin, la forme, la couleur ; il est le centre de réactions invincibles : ces inquiétudes – ces perceptions – ces constatations – ces mesures – ces choix – ces rapprochements – ces groupements – ces affirmations, en bloc : ces manifestations intimes et parfaitement indiscrets de son *soi*. La peinture – sa peinture, le met nu sur la rue. Tant pis ! Pour lui, tout est indissociable à ce moment, entier, achevé. Il recommencera chaque jour.¹⁵⁷

(...) Le peintre qui joue le vrai jeu, mime en profondeur l'aventure de la Nature — lui et la Nature. Or lui, c'est un parmi des millions certainement semblables sur leur axe; il ne saurait être hors de l'axe — désaxé. S'il était désaxé — fou —, son existence serait sans intérêt. Son activité n'est désaltérante pour lui, que s'il se sent installé sur l'axe, son axe qui est le même que celui de chacun — l'axe naturel, l'axe commun. Il y a donc dans son fait individuel la présence de tous autres possibles. Le peintre n'est vrai que s'il est naturel. Loufoque, hors les règles, il n'est rien qu'un maniaque et il n'existera jamais.¹⁵⁸

Para Le Corbusier, la razón de existir del pintor o del artista en general, es su propia obra. El pintor ha de superar el hecho de ser empleado o contratado por alguien, o si su pintura termina en una tienda o galería. Su razón de existir no está en manos de quién obtiene su resultado final, el que adquiere la obra; esas son circunstancias externas. Para el pintor, su fin último, su verdadero cliente es, él mismo. Su existencia ha de ser saciada con su propia obra como expresión de lo más profundo de su ser, su lucha interna. Lo que el pintor manifiesta con la obra, es manifestado en su totalidad, una vez terminada la obra y ya no necesita del público para su aprobación. Como dice: « *L'emploi de la peinture, c'est le peintre qui l'a fait* » y esa es su razón de existir y esa ha de ser la destinación y el propósito profundo de su obra.¹⁵⁹

156 Ibidem.

157 Ibidem.

158 Ibidem.

159 Ibidem.

b. La crisis de las artes en la era maquinista

Las artes pertenecientes al nuevo siglo, han tenido que enfrentar el acontecimiento de la aparición de la máquina y la tecnología, lo que las ha llevado a encarar una importante crisis: por un lado, aparece la fotografía o el cine como resultado de los avances tecnológicos y por el otro, el juicio opresivo del público y el control que a ha ejercido sobre las artes y el medio. Pero para Le Corbusier, el problema de las artes es y ha sido desde siempre, el mismo: « *émouvoir* ». Este es el propósito que ha de cumplir el arte por encima de todos los tiempos. Por lo tanto, para él, la acción real es volver a preguntarse por la esencia del arte, por lo que realmente es y ha sido desde siempre.

L'événement machiniste a dissipé l'équivoque qui pesait sur les arts plastiques : le contrôle abusif du public sur l'artiste. La ressemblance est la raison d'être du document. Les arts plastiques — peinture et statuaire — furent tenus longtemps d'assumer le double rôle de fixer des images et d'émouvoir. On connaît l'histoire récente : l'objectif — la photographie puis le cinéma —, à l'extrémité de cycles déjà plusieurs fois millénaires des arts plastiques, a brisé la double idole. Et par là, brisé la carrière d'artistes, bouleversé une corporation, « entonné » le public, fait le vide au sein d'une activité sûre d'elle-même, enlevé désormais les moyens immédiats d'appréciation ou de jugements faciles. La ressemblance renouvelé ses moyens techniques; du relatif elle a atteint à la quasi-exactitude. Dès lors a surgi dans une clarté totale le problème même des arts plastiques : émouvoir. Et la raison d'être du tableau : machine à émouvoir.¹⁶⁰

Como queda explícito en estas palabras, Le Corbusier define la *obra de arte* como una máquina de emocionar: « *machine à émouvoir* »,¹⁶¹ entendiendo que no es la primera vez que hace una combinación de conceptos que a primera vista son opuestos, pero que en conjunto consolidan un propósito claro en su discurso. Si en los años veinte plantea la casa como una « *machine à habiter* », ahora el término de máquina lo trasfiere al arte y a la emoción. La concepción de máquina es entendida como el perfecto ensamblaje de las piezas en las que no ha de faltar nada ni sobrar nada para su funcionamiento; pero el objeto no se queda simplemente en el funcionamiento; a esta “máquina” se le adhiere un valor, en el primer caso el de habitar: entendido como el acto esencial de hombre relacionado con lo que Le Corbusier identifica como *bonheur*; y en el segundo caso, el de emocionar: lo que busca responder a las necesidades del

160 Ibidem.

161 Esta no es la primera vez que plantea el concepto de la obra de arte como « *machine à émouvoir* »; este es un tema que trabajan con Ozenfant desde los textos de *L'Esprit Nouveau*. Sobre el tema, ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Esthétique et Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

espíritu humano. Esto implica que el sentido de *máquina*, no se refiere al objeto físico, sino al concepto. Es la combinación de términos: uno que proviene de la razón, *machine*, y otro que proviene del espíritu, o del corazón humano: *habiter* y *émouvoir*. ¿No empieza a ser esto un indicio a la hora de reconocer los términos que consolidan el título del Poema? Título: *L'Poème de l'angle droit*. Según las afirmaciones anteriores, se podría inferir que en el título realiza una combinación de términos, que igualmente provienen de mundos opuestos, pero como opuestos trabajando en conjunto consolidan el verdadero sentido de la obra; en este caso *poema*, proviene del mundo de la emoción y el ángulo recto de la razón.

c. ¿A quién está dirigida la obra de arte?

Antes el público tenía la potestad de intervenir, de opinar con relación a la obra que se le presentaba, era comprensible visualmente, pero según Le Corbusier, con la desaparición de los accesorios, de la imitación de la realidad, el público ahora ha de cuestionarse más allá; la obra lo confronta y para comprender, ha de adentrarse en las profundidades, más allá de lo puramente visual: « *Le public, comme le malheureux coureur cycliste roulant derrière moto décolle subitement de la roue, a perdu le contact facile ; il est perdu, tombé en panne ; il ne rattrapera jamais plus...* »¹⁶² Ya no se trata de resolver el dilema del público, se trata ahora de saber ejercer contacto, un contacto con cosas complejas: « *avec des choses qui ne sont point faciles, des choses qui touchent à l'intimité même de la conscience.* » El artista ya no imita y ya no trabaja para una clientela. El nuevo papel del artista moderno es ser, un permanente intérprete de los acontecimientos: « *Notion de l'art hermétique, herméneutique ? Bien sûr ! Art d'interpréter les événements permanents.* »¹⁶³ Estos cuestionamientos, estas reflexiones, estas preguntas son las que al final se encuentran en el trasfondo de la obra de arte. El interrogante es, ¿si ahora cualquiera tienen acceso al arte, pero la obra está definida por una condición hermética, a quién está realmente dirigida?

(...) L'art est ouvert à quiconque dont le cœur est ouvert et dont l'esprit est préparé à ces sortes de choses. A quiconque se découvre de telles possibilités, en tous milieux intellectuels ou sociaux.

Como dice Le Corbusier, el arte ya está abierto a cualquiera pero esto no significa que llegue a todos. Él enfatiza que está dirigido a aquellos que tengan el corazón abierto y el espíritu preparado para enfrentarse a este tipo de expe-

162 LE CORBUSIER, *L'œuvre plastique*, 1938, cit.

163 Ibidem.

riencias. Es « question d'hommes de qualités requises. « *J'aime* » ou « *je n'aime pas* ». « *Cela suffit*. »¹⁶⁴

L'amant veut posséder, l'amour veut s'assouvir. Ici, par la présence souhaitée de l'œuvre. Voilà le client : un individu ; ou, parfois, des hommes fervents de la collectivité réclament de celle-ci le droit à assouvir leur désir : l'œuvre publique ; ou le musée (cette chose si mal, si dangereusement définie et établie) ; ou le livre, cette forme nouvelle de la possession, don magnifique des récents progrès techniques.¹⁶⁵

Con relación a estas reflexiones se puede afirmar que el arte, como ha sido siempre, no es para todos: cualquiera tiene acceso a él, pero no todos están preparados para entender. Si esto es así, y el Poema es una obra conformada por litografías como una expresión artística, en conjunto con una expresión poética, se podría afirmar también que es una obra con cualidades herméticas dirigida a unos pocos; a aquellos que están dispuestos a cuestionarse, dispuestos a hacerse preguntas y dispuestos a descubrir.

Dentro del hermetismo de la obra, el Poema o cualquier otra obra de arte, existe un mensaje que busca ser revelado; como dice Le Corbusier una « *révélation révétable* ». ¹⁶⁶ Por lo tanto, la obra se convierte en un contenedor de discursos, palabras, razonamientos, emociones contenidas, interpretaciones de acontecimientos, conceptos, que se comprimen en el lenguaje, y que de una u otra forma esperan ser descodificados. Claro está que el nivel y el tiempo de descodificación está, por un lado, en la decisión del lenguaje pictórico del artista: en qué tan hermética sea la obra; y por el otro, en la preparación intelectual y la capacidad del observador para recibir, des-enscriptar el mensaje y comprenderlo.

Ce saut au delà des aptitudes de la peinture aide à situer la région du « moment pictural », circonstance propice à la *révélation révétable* : parole prononcée, entendue, comprise.

Une parole, donc une phrase faite de mots, de mots qui portent un sens – si loin que l'hermétisme puisse en retarder volontairement l'entendement.¹⁶⁷

164 Ibidem.

165 Ibidem.

166 Ibidem.

167 Ibidem.

d. De las palabras a los conceptos, y del concepto a la imagen

Con relación al lenguaje en la obra de arte, Le Corbusier define las *palabras* de una pintura a través de un concepto al que denomina « *mots-notions* ». Este concepto lo explica de la siguiente forma: « *Les « mots » de la peinture ne peuvent être que massifs, de sens entier, exprimant plus une notion qu'une qualité.* »¹⁶⁸ Esto implica que las palabras son comprendidas como un todo, no en un sentido descriptivo, sino en un sentido conceptual. El objeto que representan en la pintura, ya sea una mesa, roca, cielo, puerta, casa, según Le Corbusier, lo que hacen es fijar un espacio; la combinación de estos puntos fijados por el artista son organizados en un orden establecido bajo los lineamientos de una clara ecuación que los consolida como un todo: « *Points fixes qui peuvent entrer sans ambiguïté dans une équation et y revêtir toutes les qualités possibles.* »¹⁶⁹

Car de tels mots-notions, on en mettra deux ou dix ensemble. De leur présence, de leurs diverses contiguïtés naîtra un rapport. Ce rapport — écart bref ou immense entre deux notions exactes affrontées (ou confrontées) —, c'est précisément cela que découvre l'artiste, **que proclame le poète**, que crée l'inspiré. C'est comme une lumière, un éclair; c'est une révélation, un choc. Telle est la raison même d'exister de l'homme qui a pouvoir de créer.¹⁷⁰

Para Le Corbusier el arte no es producto de la inspiración, va más allá; es la confrontación de conceptos. El arte ya no copia la naturaleza, ahora proviene de las palabras; « *mots-notions* » que son los que permiten hacer transmisible una idea. El acto creativo no es guiado por la intuición, o la inspiración; hay un rigor y una investigación previa en la que se eligen las *palabras-conceptos* a confrontar, hasta llegar a definir una idea. El acto creativo pasa por un proceso intelectual y proviene de la construcción de una *idea*.

En la cita anterior nombra la figura del artista y el poeta como componentes en la creación de la obra de arte. El poeta trabaja con las palabras, las ordena para construir nuevos significados: el poeta es aquel que tiene la capacidad

168 Ibidem.

169 Ibidem.

170 Como continuación de estas palabras, Le Corbusier hace una crítica sobre la pérdida de profundidad a la hora de utilizar el lenguaje y cómo ha sido pervertido: « Ce langage précis, bref, à profondes et illimitées résonances s'est en tous temps perverti. Aussi la postérité ne retint-elle que les œuvres saines; le reste fut détruit par la lassitude et l'abandon. On pourrait aussi dire que ce langage s'était civilisé à un tel point qu'il permettait à chacun de l'entendre : il avait perdu son étendue et sa profondeur. Faits en surface seulement, événements de faits divers, bavardages et puérilité. Le dedans s'était vidé; le mystère — la distance — n'y était plus, inconnu logé quelque part et qu'on ne peut trouver que comme on cherche une vérité : en payant de sa personne. En travaillant. » Ibidem..

de crear y expresar una emoción o una idea a través del correcto ordenamiento de las palabras o conceptos: por lo tanto, es un proceso constructivo que proviene del lenguaje, que busca hacer transmisible aquello que produce la emoción. Esto es la poesía. El artista ahora actúa como el poeta; ahora es el poeta que debe tener la capacidad de realizar el mismo proceso constructivo, pero para ser expresado a través de la obra de arte. La inspiración, la iluminación que le da el poder al acto creativo, proviene del acto de investigar, descubrir, confrontar y proclamar; y cómo dice Le Corbusier, esa es la verdadera razón de existir del hombre que tiene el poder de crear.

e. El juego, la regla y el lenguaje

Para poder comprender el Poema será fundamental comprender como argumento base la siguiente afirmación:

L'œuvre d'art est un jeu dont l'auteur a créé la règle. est un feu. Elle s'en va dans la vie, enfermée dans son cadre et désormais seule sur son mur. Ceux qui veulent jouer doivent laisser là toute distraction. Les jeux n'exigent-ils pas la passion ?

L'auteur — le peintre — a créé la règle de son jeu et à règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer.¹⁷¹

Estas palabras empiezan a revelar una clara intención: en ellas identifica y define la obra de arte como un *juego*, y *el artista* es aquel que crea el *juego* y define las *reglas*: este es el rol de creador. Así mismo se refiere a aquel que está dispuesto a jugar: el rol del *observador*. La obra de arte debe ser construida de forma tal, en que las reglas del juego puedan ser reveladas; sin embargo estas sólo son reveladas a aquel que está dispuesto a jugar; aquel que tiene la disposición y la preparación para comprender el juego. La pregunta que surge con respecto a esta afirmación es: si se ha precisado anteriormente la importancia de la realización de la obra a partir del trabajo con las palabras-conceptos, como un sistema de construir una *idea* y convertirla en transmisible, ahora en este caso del *juego*, ¿cómo se revelan las reglas?

Elle est faite de signes d'une intelligence suffisante. Elle ne saurait faire usage d'objets neufs, inédits, inattendus, inconnus. Personne ne les reconnaîtrait. Il lui faut des objets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma.¹⁷²

Todas estas afirmaciones conllevan a identificar una serie de palabras claves hasta el momento: *juego* y *regla* de juego; *artista-creador* (quien define las reglas del juego) y *observador-jugador* (quien está dispuesto y preparado para jugar); *lenguaje de signos* inteligibles, susceptibles de ser representados y reconocidos en *esquemas* simples como sugiere Le Corbusier:

Signes faisant appel à de vieilles notions bien établies et assises dans l'entendement, usées comme une phrase de catéchisme, détecteur d'une série féconde d'automatismes.¹⁷³

Estos conceptos serán claves para comprender en primer lugar, cómo estructura el Poema y cómo construye el lenguaje pictórico. En segundo lugar, determinarán las reglas para descodificarlo y para comprender las decisiones de él como autor a la hora de buscar sintetizar las bases de su labor en una obra como el Poema. Y en tercer lugar, determinar el papel activo del lector-observador a la hora de querer comprender el trasfondo inscrito en la obra.

f. El creador : el artista – el pintor y su búsqueda

Le Corbusier define que el creador es el pintor: un todo creador indisoluble. Esto implica que su pensamiento y su mente debe estar en constante efervescencia: « *un esprit scrutateur; un œil qui ne cesse de voir, de mesurer, d'enregistrer.* »¹⁷⁴ Esto reafirma la necesidad de investigación y búsqueda constante a la que se refiere en la mayoría de sus textos, y la que sintetiza bajo el concepto de: « *la recherche patiente* ».

Esa constante búsqueda y esta actividad mental, pueden ser medidas desde el punto de vista de lo externo y lo interno: el creador investiga, observa, busca, estudia, mide y analiza el mundo exterior; al que se refiere Le Corbusier, como el *mundo aparente*. Después, esta información es traducida al mundo interior del artista, a su conciencia, para ser reinterpretada, transformada a través del acto creativo, para retornar al mundo exterior en una nueva creación: la obra de arte.

D'une part, une enquête illimitée dans le monde apparent et une appréciation constante des réactions de l'objectif sur le subjectif: transposition, transfert des événements extérieurs dans l'intérieur de la conscience.

D'autre part, la construction de l'œuvre avec tout ce que la plus rigoureuse science (riche, profuse, illimitée) peut apporter de concentration, de concision,

171 Ibidem.

172 Ibidem.

173 Ibidem.

174 Ibidem.

d'épurement.

C'est entre ces deux grands mouvements alternatifs qui occupent la vie du peintre, qu'intervient, à la seconde inattendue, imprévisible et vive comme l'éclaire, la naissance.¹⁷⁵

Este procedimiento de investigación y búsqueda en el *mundo aparente*, para luego ser reinterpretado desde lo interno, desde la conciencia, para ser constituido en la obra de arte, necesita de un proceso, como afirma Le Corbusier, de la más alta y rigurosa ciencia, para lograr la síntesis, la precisión y la depuración de los elementos necesarios. El diálogo y la constante confrontación de estos dos mundos –externo e interno–, son los que generan ese instante de claridad, de iluminación que da paso al acto creativo: las herramientas y los temas que quiere trabajar el artista y la genialidad de su ser, para interpretarlos y traducirlos en la obra.

g. Relación obra de arte y naturaleza

La relación entre obra de arte y naturaleza, no es un tema nuevo en el discurso de Le Corbusier. A partir de los textos de *L'Esprit Nouveau*, Ozenfant y Jeanneret escriben sobre esta relación desde distintos puntos de vista como se verá más adelante en esta investigación: los textos más representativos son: « *Nature et création* », artículo publicado en 1923, en el No. 19 de *L'Esprit Nouveau*, « *L'angle droit* », publicado en el No. 18 de la revista, en 1923, « *Le Purisme* », No. 4 en 1921, « *Esthétique et Purisme* », No. 15 en 1922, o en el manifiesto sobre arte previo a la fundación de la revista: *Après le Cubisme* en 1918.

Al retornar al texto de *L'œuvre plastique* (1938), dentro del planteamiento de esos dos mundos en los que se mueve el artista, el externo y el interno, hay variables que empiezan a ser comunes, si estos dos mundos se definen bajo los dos puntos que establece Le Corbusier: el primero de ellos es la *naturaleza*, la cual pertenece a lo externo, al mundo aparente; y el segundo, es la *obra de arte* que proviene del interno, del acto creativo del autor, del artista. Sin embargo en el texto, lo que plantea es que hay una relación directa e intrínseca entre la razón de ser de la obra de arte y la naturaleza que es inexplicable e inasible:

Dans l'œuvre d'art, comme dans la nature, la raison d'être des choses présentes et réunies — leur attitude, leurs variétés, leurs dimensions, leur destin — est inexplicable : les choses sont ainsi ou ainsi, ici, là. A certains moments, on est ému et l'on ne sait pourquoi; le génie de la nature — comme le génie du peintre — plane quelque part. Des ondes agissent sur nos sensibilités; elles existent

175 Ibidem.

puisque nous les sentons. Désigner, disséquer, étaler dans l'ordre l'événement émotif, l'expliquer ? Exégèse illusoire ! Les mots ne peuvent avoir la subtilité de la sensation. C'est décidément l'insaisissable, c'est le mystère. Le mystère est une ouverture profonde devant l'âme avide toujours d'espace. Béatitude ou espérance, curiosité ou extase. C'est au bout de la route,... sans fin.¹⁷⁶

¿Qué es lo inexplicable según este texto? Le Corbusier hace referencia a aquello que mueve al ser humano; aquello que produce un *sentimiento*, una *emoción*, que muchas veces no puede ser ni explicada con palabras, ni identificada racionalmente, pero que se encuentra ahí. Hay un *orden*, o un misterio que hace que los elementos que conforman la obra, contengan la consonancia perfecta para lograr despertar esta profunda emoción. ¿Cuál es la diferencia? Que en la naturaleza está siempre presente, es parte de su esencia, es un orden perfecto que es inherente a lo que es; sin embargo, en la obra de arte, hay que crearla. El orden de las cosas que componen la obra, adquieren su valor como potenciadoras de una emoción en el ser humano, en la medida que existe una coherencia entre ellas, a partir del acto creativo y la acción directa del *genio* creador como ordenador, para lograr que el objeto producido, pueda ser considerado como obra de arte, y por tanto producir esa *emoción*. Este momento sublime, es a lo que Le Corbusier define como el *instante poético*, que en este caso es experimentado por el observador:

L'homme bardé, équipé, entouré de mécaniques précises, voit la route ouverte et béante devant. C'est le point haut du sentiment humain, l'instant poétique. Une physique précise (le tableau) peut conduire à ce subjectif-là.¹⁷⁷

h. La poesía en el arte

Le Corbusier termina el texto con el tema de la *poesía*. ¿Por qué terminar un escrito sobre su obra plástica con el tema de la *poesía*? Ésto ya genera un indicio sobre lo que compete a esta investigación. En el punto anterior, define el *instante poético* como aquello que experimenta el observador a la hora de enfrentarse a una obra de arte o a la naturaleza. Ahora, en esta última parte, habla del rol del *creador*, el artista, quien en su proceso de trabajo y puesta en orden de los elementos que componen la obra, igualmente debe encontrar ese instante de inspiración o de iluminación que le dicta, desde la conciencia, cómo hacerlo; un cómo que no provienen de una fórmula concreta; este depende de circunstancias variables o imprevisibles. Este instante de iluminación, lo define como « *le moment d'infini* »; ese instante inasible que es, lo que define como el

176 Ibidem.

177 Ibidem.

« *mobile de nos émotions* »; esa es la *poesía*. La *poesía* es aquello que posibilita expresar ese instante poético que produce la *emoción* por parte de la obra de arte o la naturaleza:

Le cycle est parcouru. Fragment cosmique — l'homme a so/i intelligence des choses (limitée, ou subtile, ou sublime). Avec ses outillages méticuleux, le peintre détecte le moment d'infini. Poésie.

La poésie n'a pas de formule, pas d'attitude, ni d'aspect fixes. A circonstances toujours variables, à prémisses toujours diverses, elle n'est, à chaque fois, qu'une parole neuve, imprévisible.

Tel est l'insaisissable mobile de nos émotions.¹⁷⁸

En el texto habla de esa emoción esquiva que no es posible nombrar, que no es posible definir en una fórmula, que es variable y se escapa porque no proviene de aspectos fijos. Pero, si ese instante incapturable es inasible, ¿cómo puede el artista lograr ese *moment d'infini*, ese punto de iluminación donde, desde el interior, encuentra ese motor para el acto creativo? ¿Cómo capturarlo? La respuesta está, en lo que denomina como « *l'atelier de la recherche patiente* »: el espacio de su taller cómo un laboratorio de investigación, en el cual se aprende desde la experiencia y se avanza sobre ella. No en vano en su libro de *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* inicia la segunda parte, aquella que define como « *Un Métier* », con el primer capítulo titulado: « *1. L'atelier de la recherche patiente* », ¹⁷⁹ y luego enumera los distintos oficios desde los cuales investiga: dibujo, pintura, escultura, arquitectura, urbanismo y el verbo (escrito y oral).¹⁸⁰ Por lo tanto, ya se ha afirmado que la obra no es intuición pura, tampoco matemática: es el resultado de temas de investigación, reinterpretados y confrontados por la genialidad del autor a través de conceptos para luego ser consolidados y materializados. Cada obra creada es la inspiración de un nuevo proceso. No hay obra finalizada, porque cada proceso es el desencadenamiento de uno nuevo, y cada obra es punto de inicio de una por venir, fundamentada en la experiencia previa, para avanzar sobre ella, profundizar o replantear.

Le Corbusier no es solo pintor o solamente arquitecto que dedica su tiempo libre a pintar. Por el contrario, él se ha de comprender como el *artista integral*, porque es pintor, escultor, arquitecto, urbanista y escritor. Desde todos sus oficios investiga en busca de la unidad; no en vano y a lo largo de su vida, su gran referente es Miguel Ángel, el artista integral por excelencia.

178 Ibidem.

179 Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., pp. 196-199.

180 Ver: Ibid., pp. 193-195.

El interés de concebir conceptos a lo largo de su carrera, lo conduce a precisar y expresar un lenguaje que pueda ser transmisible como conocimiento desde los distintos oficios para ser aplicados. Un texto, no es solo un escrito: es el encadenamiento de signos que conforman palabras, que a la vez conforman frases, ideas o conceptos. Es la forma de hacer transmisible el conocimiento; de ahí, su interés por crear conceptos, que a su vez, pueden ser sintetizados y expresados en palabra, en imagen (entendiendo como imagen pintura y escultura), en la obra de arte o arquitectónica. Por esta razón Le Corbusier y su obra, son la conjunción del artista y el arquitecto, y su investigación proviene de estos dos frentes como una unidad; y esa unidad es donde se alcanza la poesía.

No en vano elige un *poema* como expresión del espíritu y de la emoción, en combinación con un *signo racional* como el *ángulo recto* que consolida una relación de opuestos complementarios, para sintetizar y aclarar la realidad fundamental de su labor.

De la obra de arte al instante poético: análisis en torna a extractos de textos publicados en *New World of Space* (1948)

Para continuar con el tema del poeta, la poesía y la obra de arte, en 1948 Le Corbusier retoma los temas planteados en *L'œuvre plastique* (1938) y los precisa en su libro *New World of Space*, enfocados ahora, a la totalidad de su obra, en la que se incluye su obra plástica y arquitectónica.

En este texto retoma la definición de la obra de arte y el concepto de *emoción*. La *emoción* está consolidada por el instante inexplicable que surge en la relación que enlaza la actividad del hombre, en este caso el artista integral, al universo. Su rol es resolver, a través de la obra, la cuestión de la emoción: por un lado, la que posee y siente, que lo conduce al acto creativo; y por el otro, a la que ha de transmitir a través de su creación. Por esta razón, la obra la define como un espejo sincero de la pasión individual del artista, de sus horas de profunda conversación y confesión, que son traducidas en la obra de arte, para abrir un diálogo con el observador.

THE inexplicable arises in that relationship which links our activity to the universe. It is there that the artist at the same time poses and resolves the question of emotion. Yet sometimes I feel emotion and cannot explain why the obvious has moved.

A WORK of art: that "living double" of a live or dead or unknown being; that sincere mirror of an individual passion; that hour of profound conversation; that confession of a fellow man whose direct and eloquent words are spoken in abso-

lute communion; perhaps that Sermon on the Mount.¹⁸¹

El arte para Le Corbusier, es inseparable del ser: es el lugar donde se encuentra la felicidad pura: una felicidad que está dirigida al espíritu y al corazón humano, lo que provee una comunicación inasible con el intelecto y el corazón como esencia, por encima de todo los tiempos. Es lo que provee el sentido de unidad y armonía, entre su existencia y el mundo que lo rodea.

Art always. Art is inseparable from being, a true, indissoluble power of exaltation, capable of giving pure happiness. It is in tune with the beating of the heart; it marks the stages of the difficult progress through the undergrowth of the age and of the ages, toward a state of pure perception.

It marks out the interval between the moment when a vast and dominant nature overwhelms, and that when man, having acquired serenity, has a conception of that same nature and works in harmony with its law. There is the transition from the age of subjection to the age of creation -what is this transition but the history of civilization and the history of the individual?

The multiple power of eras, the ecstasies of the individual, are reflected in the eloquent mirror of the arts.¹⁸²

En este texto de *New World of Space*, precisa el significado del acto creativo: define el « *instant poétique* » o el « *moment d'infini* », a los que hace referencia el texto del 1938, cuando el espíritu es proyectado más allá de la estrecha relación entre causa y efecto al enfrentarse al objeto: en este caso, a la obra desde el punto de vista del que crea y desde el que observa. Él se refiere una vez más, a ese lugar inexplicable en que el sentimiento se sublima y los pensamientos trascienden el objeto. Este hecho que es causa y a la vez efecto, lo define como: “ *the miracle of art.* ”

WHEN the inexplicable appears in human work, that is, when our spirit is projected far from the narrow relation of cause and effect and when a lively feeling lifts us and carries our thoughts from the base object to the cosmic phenomenon in time, in space, in the intangible, in what is visible of roots that bury themselves all around and nourish us with the essence of the world -then the inexplicable is the miracle of art. In this moment a definite object, freshly created there before our eyes, has a form which is the same for all of us. It is like a piece of radium, a potential of the spirit, a concentrated power; it is a work of art.¹⁸³

181 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 114.

182 Ibidem.

183 Ibid., p. 117.

En esta afirmación es posible precisar dos puntos: por un lado, la obra contiene en sí misma las investigaciones y reflexiones más profundas del autor, por tanto es síntesis y manifiesto a la vez; y en segundo lugar, que al ser manifiesto, como lo afirma en el texto de *L'œuvre plastique* (1938), contiene un mensaje para ser descodificado y hacer transmisibles aquellas ideas y pensamientos. En el contexto del observador activo y preparado, es posible clasificarlo en de dos tipos: el primero, es aquel que están dispuestos a “*jugar*” y descodificar el mensaje para comprender: el *preparado*. El segundo, es aquel que además de *jugar* y descodificar, tiene la capacidad y la preparación para hacer transmisibles estas ideas y para explicar: esta figura la define como el *iniciado*. Según las propias palabras de Le Corbusier, la obra espera, aguarda al iniciado: “ *the stronger man who will one day explain* ”.

This serves and will eternally serve our emotions. Its mystery is not negligible, is not to be rejected, is not futile. It is the minute of silence in our work. It awaits the initiated. The initiated is the stronger man who will one day explain.¹⁸⁴

El iniciado, para Le Corbusier, ha de ganarse el derecho a la revelación de la verdad; no es solamente recibir las lecciones, sino ser partícipe, estar dispuesto. No es un problema de las cosas ni de tradición; él ha de aportar, por lo tanto ha de trabajar para ganarse este lugar, ha de prepararse. El iniciado no solo recibe; es un rol activo, que no es para todos. En una obra hay una serie de intenciones, de reflexiones, un mundo que se revela solo a aquellos están interesados, a los que están preparados, lo que significa: “a aquellos que lo merecen”, como afirma en su artículo « *L'espace indicible* » de 1946:

Ce n'est pas l'effet du thème choisi mais c'est une victoire de proportionnement en toutes choses – physique de l'ouvrage comme aussi efficence des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisissables, existantes toutefois et redevables à l'intuition, ce miracle catalyseur des sapiences acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d'intention, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire : à qui le mérite.¹⁸⁵

184 Ibidem.

185 LE CORBUSIER, « *L'espace indicible* », 1946, op. cit., p. 10. En el libro *Le Corbusier and the Occult*, Birksted habla sobre el sentido iniciático de estas palabras. Ver: BIRKSTED, J.K., *Le Corbusier and the Occult*, 2009, po. cit., p. 145.

1.1.2 El sentido contestatario de la publicación del vol. 5 de la *Œuvre complète 1946-52*

La presentación del texto sobre el Poema dos años antes de la publicación oficial, conlleva a suponer una intención divulgativa y publicitaria como se ha dicho anteriormente. Los tomos de la *Œuvre complète* están dirigidos a aquellas personas interesadas en su obra y que buscan conocer y profundizar sobre ella. Esto implica que Le Corbusier se dirige con el texto introductorio del Poema, a posibles interesados en adquirir este libro, o busca demostrar que en una obra singular de pintura y poesía, única en su producción y comprendida en sí misma como una obra de arte, revelará lo que se encuentra en el trasfondo de su pensamiento y su arquitectura. Como respuesta a aquellos que no han querido comprender su obra, con este texto, abre una puerta para generar, se podría decir, una inquietud o cuestionamiento sobre qué es verdaderamente este Poema; una obra a la que se refiere con palabras mayores: un libro en el que se descubre casi totalmente, y en la que se manifiesta y expresa su elección.

Incluir un texto de presentación sobre esta nueva obra en el Vol. 5 de la *Œuvre complète*, no es una casualidad que se atañe a las fechas simplemente. La publicación de este Vol. 5 sale al mercado con una intención precisa y en cierta forma contestataria al leer en el Prefaciolas las palabras de W. Boesiger. Como lo expresa, esta publicación cubre la obra de Le Corbusier desde finales de la segunda Guerra y es tal vez, la que da más luz sobre su personalidad que las anteriores. A esta afirmación agrega que este volumen ilustra, de forma más clara que los anteriores, cada aspecto de su personalidad y de su obra en todas las áreas: arquitectura, urbanismo y su obra plástica.¹⁸⁶ Para Boesiger, este volumen es “una prueba viviente de la fuerza creativa siempre renovada de Le Corbusier, cuya fuente inagotable debe buscarse en su inalterable optimismo”.¹⁸⁷

El enfoque de esta presentación y en general de este volumen 5, según

186 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

187 « Le cinquième volume de Œuvres Complètes de Le Corbusier comprend les œuvres du maître nées depuis la fin de la guerre jusqu'à nos jours. De toute la série, ce volume est celui qui illustre le mieux l'universalité du génie de Le Corbusier. Mieux que les précédents il met en valeur les aspects les plus divers de son œuvre dans tous les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Il est aussi le mieux à même de dissiper bien des méprises et slogans simplistes auxquels dès le début la personne de Le Corbusier avait donné lieu. C'est une preuve vivante de sa force créatrice toujours renouvelée, dont la source intarissable doit être recherchée dans l'inaltérable optimisme de l'homme. » Ibidem.

Boesiger es responder y disipar los continuos mal entendidos que se habían generado alrededor de sus primeros planteamientos arquitectónicos, especialmente los relacionados con la idea de *casa*,¹⁸⁸ definida como una « *machine à habiter*. » Según él, la insistencia de Le Corbusier, en dar respuesta arquitectónica a la época maquinista, con los mecanismos y los medios que esta brindaba, se oponía al enfoque y los ideales predicados por las academias.¹⁸⁹ Como afirma Boesiger, el slogan de la « *machine à habiter* » ha servido continuamente como objeto de tendenciosas interpretaciones por parte de sus enemigos, quienes lo han tildado una y otra vez de *funcionalista*. Según él, muchos se han servido para desacreditar el movimiento arquitectónico que Le Corbusier ha defendido por tantos años, caricaturizándolo en términos de “una arquitectura mecánica, sin alma.”¹⁹⁰ Por esta razón, con la publicación de este volumen 5 y con su contenido, tanto Boesiger como el mismo Le Corbusier buscan responder a aquellos que no han comprendido su obra.¹⁹¹ Con relación a este tema

188 Sobre algunas de las polémicas causadas por los conceptos sobre la casa planteados por Le Corbusier durante la década de los veinte, ver: TIEGE, Karel, “Las etapas de la evolución” en *Anti-Corbusier*, traducción Simona SuLe Corbusierová, Ediciones UPC, Barcelona 2008, pp.111-131. Texto original: « Polemické vyklady », (Le Corbusier en Praga. Notas polémicas), en *Satavba VII*, 1929, pp. 105-112.

189 Los argumentos y la clara posición que Le Corbusier asume en contra de la Academia, se pueden seguir una y otra vez en sus libros y conferencias. Algunos de los ejemplos más representativos se encuentran en: LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, «Collection de l'Esprit Nouveau», Paris, 1925; LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, cit.; LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1928; LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1933; entre otros.

190 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

191 Según Charles Jencks, Le Corbusier saca partido del esfuerzo de esta lucha, y lo define como si le causara cierto placer esta continua lucha, porque le permite expresarse sobre su dramático esfuerzo en hacerse entender y ser aceptado como visionario. Jencks escribe sobre su dramatismo, real para Le Corbusier, pero así mismo útil: “The following quotes are taken from various sources, but they give an idea of the pleasure he got from dramatizing struggle (including even the pleasure of identifying himself with Hamlet).

“Mr Lemaesquier points out, “This scheme (for the League of Nations) has not been drawn in Indian Ink. It breaks the rules. I insist that it should be disqualified ...” and it was ... seven schemes for Algiers rejected, unpaid ... Plans for Algiers, Stockholm, Moscow, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Paris (without a break between 1912-1960), Zurich, Antwerp, Barcelona, New York, Bogotá, Saint-Dié, La Rochelle-Pallice, Marseille up to (but excluding) Chandigarh ... 1932-1935 and 1937, years of misery and of abject, blind folly by the profession and officials responsible ... But, by the autumn of 1939, Adolf Hitler was threatening Paris. The rest is silence ... Unité, 1945. Five years of storm, spite and uproar followed, despicable, ugly ... (Chandigarh 1951) is a contribution adjusted to human scale – to human size and dignity – by the effort of a few men of character, worn, chafed and buffeted by the shocks and frictions of human relations, by the clash of individual personalities and temperaments. So be it! ... In 1956 L-C was asked to accept membership of the Institut de France (Académie des Beaux-Arts) in Paris: “Thank you, never! ... my name would serve

Boesiger escribe:

La « machine à habiter », cette expression à l'emporte-pièce, porte bien la marque de Le Corbusier. Trop souvent cependant elle fut l'objet d'une interprétation tendancieuse de la part de ses ennemis. Elle servit à discréditer le mouvement architectural que défendait son auteur, à le caricaturer et à le présenter comme une architecture mécanique, sans âme. Le culte rendu à la technique par Le Corbusier n'est pas une fin. Ce qui lui importe, ce qui fait l'essence de sa vie, c'est la mise en œuvre des possibilités de la technique au service de l'humanité, la création d'un habitat, conforme à notre époque dans ce qu'elle a de plus spécifique et de plus élevé.¹⁹²

Sobre las críticas, principalmente recibidas por parte de los academicistas, Le Corbusier también escribe en su libro *New World of Space* (1948):

THE professionals, the architects formed by academic teaching, did not pardon me for my first three articles in *L'Esprit nouveau* (1920): "Three Reminders to Architects"; then the three following: "Eyes Which Do Not See"; finally, the talk which closed that preliminary series: "The Lesson of Rome," "The Illusion of Plans" and "Pure Creation of the Spirit." They called me a polemicist and let the case rest there, preferring to hold on to their convictions without reading me, and editions of my books went abroad, as exports and propaganda for France which cost the government nothing.

Instead, they read Camille Mauclair who had gathered together in a book the fifteen articles of the *Figaro* campaign against modern architecture, a campaign which was a response to the wishes of associations of carpenters, stonecutters, tile makers, slate workers and zinc workers. He had found his raw material in an attack made on me (far enough away) in Neuchâtel, Switzerland, by a small local paper, *La Suisse Libérale* if I am not mistaken. This paper had pilfered a work in Bienne, another small Swiss town, by an architect, M. Alexandre de Senger. His book was called *Crisis of Architecture*, and it was followed, later, by a second book with the alluring title: *The Trojan Horse of Bolshevism*. But don't be surpris-

as a banner to conceal the present evolution of the École des Beaux Arts towards a superficial modernism." (Le Corbusier, *My Work*, pp. 49-52, 138, 140-141)

This triumphant exhilaration in defeat brings up the odd comment that it would have been a disaster had Le Corbusier always accepted by society and been cheated of the tragic role. This tragic view challenges the major, if unconscious, assumption that positive human values are realizable without extreme struggle and bitter attack. Le Corbusier accepted struggle as the very essence of men's plurality and, except that he considered warfare as barbaric, admired the courage and heroism of warriors in a way which was common in the ancient world. It is worth recalling his Nietzschean rhetoric at the age of twenty-one." Ver: JENKS, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, 1973. op. cit., pp. 179-180.

192 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

sed! This infamous cabal was very willingly believed and adopted as dogma. In the course of years (since 1928) it was carried to all likely places in all countries and packed into ever ready files. And it was brought out at the right moment, for instance, in 1942, a week after my departure from Algiers and on the very day of the meeting of the Municipal Council which was called together to pass legislation on my master plan for Algiers and the surrounding region.¹⁹³

En la exposición del Prefacio, y como argumento de la búsqueda para dar respuesta a estos continuos mal entendidos y juicios sobre la obra de Le Corbusier, Boesiger hace referencia al las palabras del capítulo dedicado a la presentación del Poema. Lo cita, porque en el texto responde intencionadamente a aquellos críticos que lo han encasillado y a quienes identifica como "observadores distraídos".

Dans un commentaire à son Poème de l'angle droit (page 241), il se défend d'être un fonctionnaliste « ce mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir – là où le soleil est maître ». Les dernières pages de ce volume, vouées au peintre, montreront avec quelle passion L-C s'adonne à ces domaines de l'art pur.¹⁹⁴

Como consecuencia y como Boesiger lo afirma, las últimas páginas de esta publicación de la *Œuvre complète* están dedicadas a la obra plástica de Le Corbusier y dentro de ellas se encuentra el capítulo del Poema. Al tomar como ejemplo las palabras allí contenidas, demuestra que para Le Corbusier el Poema es una respuesta que demuestra el valor profundo y poético que se encuentra inmerso detrás de su obra arquitectónica. Es ahí donde hay que buscar y no en la errónea comprensión para los demás, del valor que Le Corbusier da al uso de la técnica. Según Boesiger, la técnica es un medio pero no es un fin en si mismo. Claudius Petit, antiguo Ministro de Reconstrucción, en ocasión de una manifestación en honor a Le Corbusier en mayo de 1952, y cuyas palabras son incluidas en el prólogo de este Vol. 5 de la *Œuvre complète* habla sobre ese lado poético de Le Corbusier y en ocasiones hasta "incluso de genio romántico", según sus palabras:

Quelle découverte pour beaucoup, d'entendre résumer tout l'effort de Le Corbusier dans sa vie des hommes, et de conclure si modestement – mais ce propos-là aussi sera sûrement un jour défiguré – l'idée, le désir qu'il a donné simplement un écran pour que la vie des hommes puisse s'y dérouler harmonieusement.

On a coutume de dire chez nous, dans les mieux qui se croient réalistes, que

193 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 109.

194 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

les rêveurs rêvent trop, que les poètes ont tort. Mais ce que nous savons bien, c'est que depuis toujours, au moins dans ce beau pays de France, les poètes ont finalement toujours raison.¹⁹⁵

Como respuesta a todo lo mencionado anteriormente, este volumen 5 está compuesto por una combinación de proyectos arquitectónicos y urbanísticos en la primera parte, y una segunda parte dedicada a su obra plástica a la que titula precisamente « *Plastique et Poétique* ». ¹⁹⁶ Así como los volúmenes anteriores habían estado dedicados a sus propuestas arquitectónicas y urbanísticas, ahora, su obra es presentada como una unidad consolidada por arquitectura, urbanismo y su obra plástica.

Su enfoque en este periodo de posguerra estará centrado en el diálogo común entre las artes, en la conjunción de oficios, dirigidos hacia una síntesis. Por esta razón, encuentra en la publicación de este volumen, la forma de recoger la experiencia de años de investigación, tanto en el campo arquitectónico como en el de las artes plásticas y así demostrar su posición ante la crisis que atraviesa el ámbito cultural en Europa, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial. Con relación a este tema Boesiger dice:

Le Corbusier ressent comme peu d'autres ce qu'il y a de tragique dans la situation actuelle. Il existe un abîme entre les possibilités presque illimitées de la technique et le traditionalisme encroûté et vide de substance. La crise actuelle de la culture en est l'expression. L'architecture est le point de rencontre à partir duquel Le Corbusier voudrait conduire le monde vers avenir meilleur. Ceci explique sa préférence pour l'urbanisme, science sociale par excellence.¹⁹⁷

Le Corbusier busca la reinstauración de un modelo de acción que responda a las necesidades de la sociedad que sale de un periodo de devastación; por esta razón, busca que desde las Artes Plásticas y la Arquitectura, hacer un llamado a artistas y arquitectos, para que se unan bajo una nueva respuesta poética, para que busquen un equilibrio puramente humano, ante un mundo que sale cohesionado por el exceso de fe en la razón y la técnica mal enfocada. Sobre este tema responde en su artículo de « *Unité* » (1948) :

Le postulat ainsi validé réagit sur l'entier domaine bâti, objet même de notre considération. Où inscrire, où et comment insérer le phénomène poétique dans l'immense activité représentée par le domaine bâti ? A la manière de la canne

195 Ibidem.

196 Ibid., p. 229.

197 Ibid., p. 6.

du chemineau, tout au long des tâches en éventail du domaine bâti, alignées les unes à côté des autres et, d'autre part, en disposant les facultés individuelles selon la hiérarchie de la maîtrise des formes.

On voit immédiatement que la classification « **architecte** » d'une part et « **ingénieur** » d'autre part, est désastreuse. Il n'y a ici qu'un métier, celui de bâtisseur et toutes les classes d'**intelligences** et de **sensibilités** peuvent s'y rassembler. Fini le dualisme présent : **architecte-poète** ou susceptible d'être poète et **ingénieur-pratique** confiné (par la loi de Vichy) aux besognes limitées.¹⁹⁸

Para Boesiger, uno de los mejores y más relevantes análisis del esfuerzo de Le Corbusier por resolver la crisis actual partiendo de una concepción técnica, es proporcionado por un estudio en la revista « *Die Neue Stadt* » (9e Cahier 1952), de la cual extrae el siguiente texto:

L'une des raisons qui firent de Le Corbusier le promoteur d'un mouvement est sa vision des tâches de la technique à notre époque. Il a reconnu que notre culture européenne mène une existence momie et que la vie a depuis longtemps laissé tomber cette pseudo culture pour s'adonner à cette jeune technique débordante de forces et livrée à elle-même. Il l'a dit souvent et très clairement : Cet antagonisme ainsi que l'aveuglement des contemporains qui ne s'en rendent pas compte sont la cause du chaos et des catastrophes de notre époque. « C'est la guerre de cent ans », dit-il encore en parlant de l'invasion de la technique qui débuta en 1840 et occasionna les deux plus terribles guerres de l'histoire. Sans ménagement il fustigea le manque de raison de ses contemporains. Mais avec une clarté tout aussi rigoureuse il montre la manière de surmonter la crise en intégrant la technique dans les buts mêmes de la culture, en mettant les conquêtes de l'ingénieur au service de toute l'humanité.¹⁹⁹

La búsqueda de Le Corbusier es el equilibrio entre los avances de la ciencia y las técnicas, con la cultura y el arte. Como dice el texto, una gran parte de la cultura europea se ha quedado amarrada a una forma de vida momificada en el historicismo, en el pasado, lo que ha llevado al ser humano del mundo moderno a quedarse estancado, mirando hacia atrás. Otra parte de la cultura se aferró de forma desmedida a los avances de la ciencia y la técnica, y perdió el sentido de la vida, de la humanidad, lo que llevo a la devastación causada por las dos guerras mundiales. Por el contrario de lo que sus enemigos han afirmado sobre su visión, la búsqueda de Le Corbusier, como lo afirman Boesiger y Petit, está en el encuentro y equilibrio entre contrarios como son el arte y la ciencia: las técnicas y los avances de la ciencia deben estar al servicio de la

198 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., p. 10.

199 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

obra, y el arte al servicio de lo puramente humano. La arquitectura es el punto de encuentro entre dos frentes antagónicos: ciencia y arte, razón y emoción, historia y naturaleza. Por ésto, en las palabras citadas anteriormente, la manera de superar esta crisis es mediante la integración de la técnica y la cultura bajo los mismos objetivos, es decir al servicio de la humanidad y no por encima del hombre.

En el artículo « *Unité* » (1948) presenta un ejemplo del significado del evento poético para él, como síntesis de lo que verdaderamente importa a la hora de identificar el concepto de belleza y así mismo de utilidad en la obra. El hombre en su supervivencia tiene necesidades que debe resolver, y estas necesidades de una u otra manera, afectan un entorno, un medio social o físico; pero el sentido de belleza está en el *cómo*: *¿cómo resolver el problema?* Este acto puede ser juzgado como lo más vil o como lo más poético, por tanto, está en el papel del arquitecto lograr que ese evento de supervivencia, construya ese momento poético. *¿Cómo?* Con el equilibrio entre los saberes aprendidos y los avances de la técnica al servicio de la creación humana; como “un acto de amor” y en búsqueda del sentido de belleza, de lirismo, a través del equilibrio y el trabajo dirigido bajo el propósito del arte. La búsqueda a la hora de construir y pensar una obra, es producir felicidad (*bonheur*), emoción, bienestar en el ser humano. Por esto, a la hora de hablar de la unidad, cita el siguiente ejemplo:

Ce concept de beauté évolue du naturel à l'artificiel La canne que taille pour son usage le chemineau dans une branche de coudrier coupée au bord de chemin, est le produit d'un acte d'amour : point de cupidité, mais goût spontané de la chose bien faite. Si le chemineau devient soldat de tranchée, la canne sera taillée, aux longues heures d'attente, avec amour, et, selon l'homme, avec une intention de parachever l'œuvre au delà des injonctions du strictement utile : le poli de l'exécution. Puis encore avec l'intention de libérer le brin de poète qui, peut-être, habite notre homme : et l'écluse est ouverte à toutes les créations capables de provoquer l'étonnement, le ravissement, l'admiration comme aussi capables de décevoir horriblement. Car le poète peut être bon ou exécrable ; l'homme envisagé peut être un artiste, un béotien ou un cuistre.

L'exemple de la canne du chemineau en vaut tout autre ; il montre l'apparition toujours possible du moment poétique.

Allons au bout de nos observations : la poésie au fond du cœur des hommes et du fond de leur cœur, est le levier même du bonheur. La poésie transforme, étendant vers l'illimité la limite même des sensations. (Je conviens immédiatement qu'il y a poésie et poésie et qu'ouvrir le débat sur ce thème avec les adversaires ne conduirait à rien ; je m'adresse à ceux qui sont d'accord avec nous).

Le Pont du Gard, la Tour Eiffel, l'avion « Constellation » sont des événements intimement provocateurs des réactions poétiques. Les multiplier, en couvrir la terre, serait une action valable et magnifique.

Il s'agit donc de façonner, par les moyens de la vie moderne, - enseignement, propagande, expérimentation - les bâtisseurs de toutes choses petites ou sublimes - cannes de chemineau, Ponts du Gard, Tours Eiffel et Parthénons - infiniment perméables aux événements poétiques qui, ici, en cette affaire de construction, appartiennent au phénomène plastique.

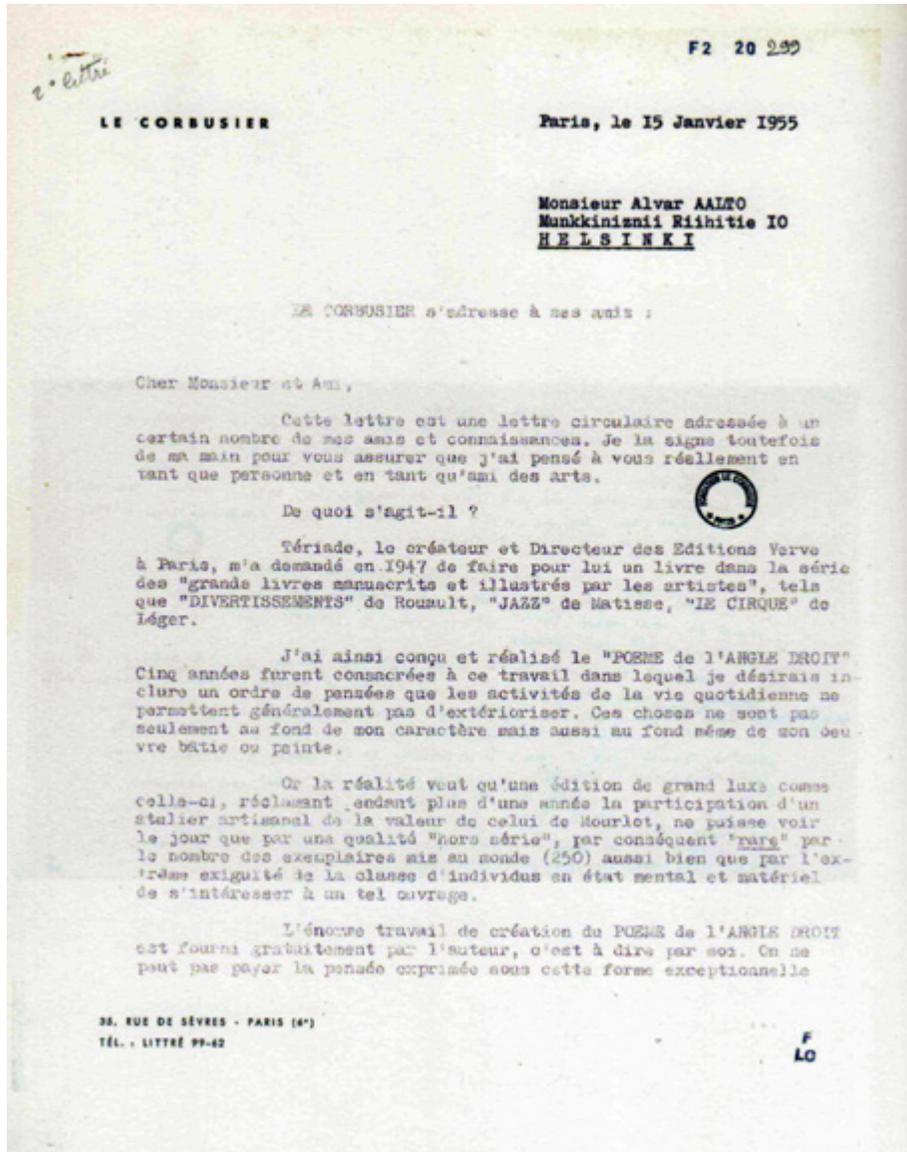
Appuyé sur la canne du chemineau, comme sur le Parthénon ou toute o toute œuvre authentique, voici l'éventail étalé largement. Il est même si bien étalé que ses branches se rejoignent, couvrant un cercle et que l'on ne discerne plus ni commencement ni fin. Sur les secteurs de ce cercle s'étalent les trois manifestations des arts majeurs : l'architecture, la sculpture et la peinture.²⁰⁰

Une part des bâtisseurs devra être formée à la lumière de cette certitude et fournir des individus d'élite capables du geste d'architecture, c'est-à-dire : mettre toutes choses ensemble, dans l'ordre et l'harmonie.

On conclura que l'architecte, dès lors, assumant dans l'éventail du domaine bâti le rôle d'ordonnateur, sera illuminé de culture générale et éminemment rompu aux pratiques des arts plastiques.²⁰¹

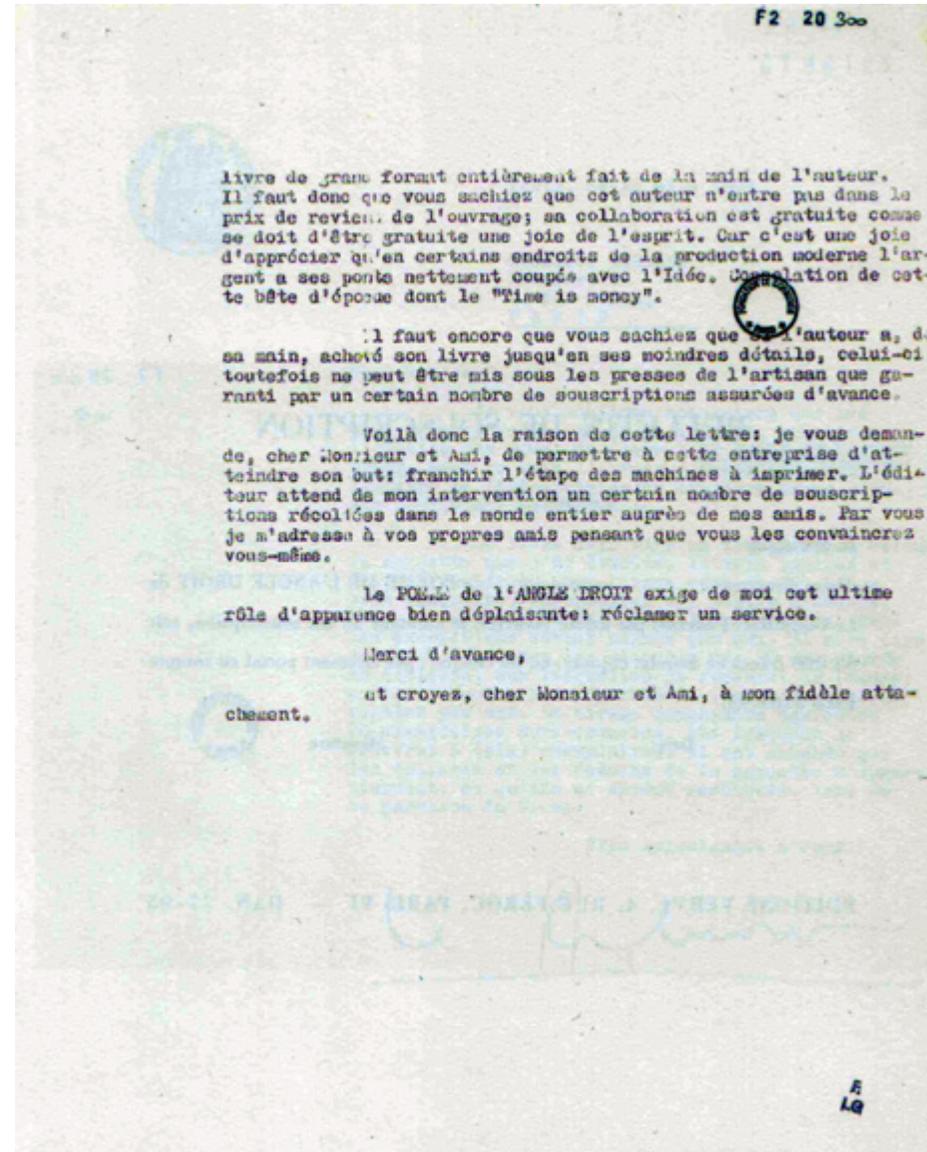
200 LE CORBUSIER, « *Unité* », 1948, op. cit., pp. 9-11.

201 Ibid., p. 11.



58.

58. FLC F2-20-299. Modelo de carta-circular de suscripción, p. 1.



59.

59. FLC F2-20-299. Modelo de carta-circular de suscripción, p. 2.

1.2 La carta-circular de suscripción para adquirir el Poema (FLC F2-20 299, 300 y 301)

Para poder cubrir el alto coste de la edición de lujo y garantizar la viabilidad de la inversión de la obra, Tériade solicita a Le Corbusier comprometer un determinado número de ventas mediante suscripción previa. En respuesta, conforma una serie de listas con nombres de artistas, arquitectos, intelectuales, clientes y amigos, a quienes decide enviar una carta-circular general, escrita por él mismo, con un boletín de suscripción (figs. 58-60).²⁰² En esta carta, se dirige a este grupo de personas, en tanto que “amigos de las artes”, para presentarles el proyecto e invitarles a ser partícipes en la realización de esta obra. La carta inicia con estas palabras:

LE CORBUSIER s'adresse à ses amis :

Cher Monsieur et Ami,

Cette lettre est une lettre circulaire adressée à un certain nombre de mes amis et connaissances. Je la signe toutefois de ma main pour vous assurer que j'ai pensé à vous réellement en tant que personne et en tant qu'ami des arts.

De quoi s'agit-il ?

Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des «grands livres manuscrits et illustrés par les artistes», tels que « DIVERTISSEMENTS » de Rouault, « JAZZ » de Matisse, « LE CIRQUE » de Léger.²⁰³

202 FLC F2-20 299-300.

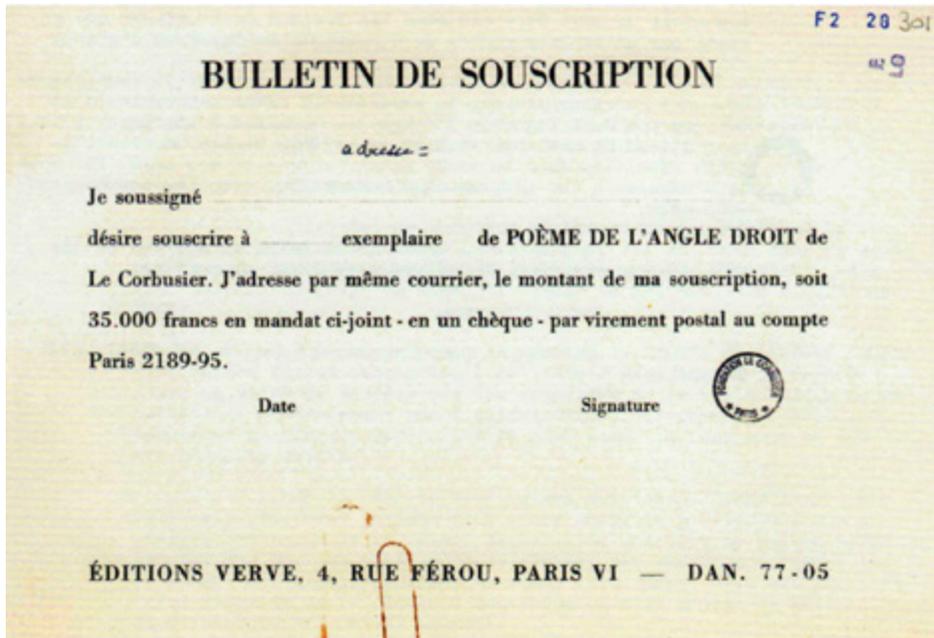
203 FLC F2-20 299-300.

Para realizar una edición “fuera de serie”, como él la define, y acorde al valor artístico e intelectual que el Poema suponía, era necesaria la participación de un taller artesanal con notable experiencia y calidad en la impresión de litografías que asegurase las altas cualidades de la obra. Para este trabajo eligen el taller de Mourlot Frères,²⁰⁴ uno de los más reconocidos e importantes

204 “Founded in 1852, the Atelier Mourlot, was a lithographic printing studio located in Paris, France. During the 20th century, a group of celebrated artists, including Calder, Chagall, Dufy, Léger, Matisse, Miró, and Picasso, rediscovered the largely undeveloped art form of lithography thanks to the Atelier Mourlot. The studio originally specialized in the printing of wallpaper, but was transformed when the founder's grandson, Fernand Mourlot, invited a number of 20th-century artists to explore the complexities of fine art printing. Fernand encouraged the painters to work directly on lithographic stones in order to create original artworks that could then be executed under the direction of master printers in small editions. The combination of modern artist and master printer resulted in unique and visually striking lithographs, which were used as posters to promote the artists' work.”

“In 1914, Jules Mourlot expanded operations to include printing illustrated books and lithographic posters for art institutions, such as the French National Museums. By 1937, at the helm of his son, Fernand Mourlot the Ateliers Mourlot became the largest printer of lithographic posters. Mr. Mourlot was a graduate of the École Nationale des Arts Décoratifs in Paris. Under his direction, the Ateliers Mourlot collaborated with highly recognized artists for more than half a century to produce original lithographic works. These artists included modern masters Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Joan Miró, Marc Chagall, Fernand Léger, Jean Dubuffet, Henry Moore, and Le Corbusier.

In 1967, the Ateliers Mourlot moved from Paris to a studio on Bank Street, in New York City. Here, the printers worked with contemporary artists such as Robert Rauschenberg, Francis Bacon, 77



60.

dentro del ámbito artístico en París,²⁰⁵ y con quién Tériade trabaja una y otra vez en varios de sus proyectos, como por ejemplo los libros de los otros artistas mencionados previamente en la carta.

En la carta, informa a los lectores, que sólo saldrán a la venta 250 ejemplares, lo que significa que por su reducido tiraje es una edición de lujo. El valor de la obra bajo suscripción previa, sería de 35.000 francos, pagables con las suscripción y después del 31 de diciembre de 1954, el precio aumentaría a 45.000 francos.²⁰⁶ Por el reducido número de ejemplares, Le Corbusier hace una selección de elegidos con una clara intención: dejar en sus manos una obra en la que descubre y desvela el trasfondo de su obra, como afirma en el texto de la *Œuvre complète*.

En la carta, presenta el Poema como la expresión de su pensamiento bajo una forma excepcional; un libro de su autoría, de gran formato y lo define una vez más, como un libro raro y precioso, con un enorme trabajo de creación desarrollado en cinco años. Tanto por el valor del contenido, como por el valor formal, Le Corbusier busca posicionar esta obra como una pieza importante dentro del medio del arte; por esta razón insiste en la carta, que se trata de un libro único, el cual hace parte de una colección de libros de arte.

J'ai ainsi conçu et réalisé le «POEME de L' ANGLE DROIT » Cinq années furent consacrées à ce travail dans lequel je désirais in permettent généralement pas d'extérioriser. Ces choses ne sont pas seulement au fond de mon caractère mais aussi au fond même de mon œuvre bâtie ou peinte.

Or la réalité veut qu'une édition de grand luxe comme celle-ci, réclamant pendant plus d'une année la participation d'un atelier artisanal de la valeur de celui de Mourlot, ne puisse voir le jour que par une qualité «hors-série», par conséquent «rare» par le nombre des exemplaires mis au monde (250) aussi bien que par l'extrême exigüité de la classe d'individus en état mental et matériel de

Roy Lichtenstein, Alexander Calder, Ellsworth Kelly, Alex Katz, and Claes Oldenburg. Although the studio closed in 1999, the Mourlot legacy continues in New York City through Galerie Mourlotat 16 East 79 Street." Ver: < www.mourlot.com, www.mourlot.info y www.galeriemourlot.com >

205 Uno de sus principales clientes será Matisse. Sobre la relación de Matisse y Mourlot ver: A.A.V.V., *Matisse: los libros ilustrados*, Fundación La Caixa, Girona y Barcelona 2004; MATISSE, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido al castellano por M. Casanova, Paidós, Barcelona 2010; NÉRET, Gilles y NÉRET, Xavier-Gilles, *Matisse: Recortes*, traducido al castellano por A. Berasain Villanueva, Taschen, Barcelona 2009.

206 El precio de la obra no lo informa en esta carta-circular; este dato se encuentra en un folleto publicitario que realiza Le Corbusier con la información de la obra, donde incluye esta información, como se verá más adelante. Ver: FLC F2-20 287.

60. FLC F2-20-301. Boletín de suscripción enviado con la carta-circular.

s'intéresser à un tel ouvrage.²⁰⁷

Esta carta no solo es informativa; sus palabras empiezan a ser un indicio sobre el valor y el propósito de este "libro" en la obra de Le Corbusier. En un sutil comentario, pero a la vez con una clara intención, sienta una posición con relación al rumbo que ha tomado la obra de arte a partir del concepto propio del capitalismo entendido como "Time is Money", y el nuevo valor de la obra de arte como objeto de mercado.²⁰⁸ Con relación a esto, reafirma que el hecho que él y Tériade necesiten de una inversión previa, y asegurar un número de ejemplares vendidos antes de asumir el riesgo del coste total, no estaba direccionado bajo una intencionalidad de producir una ganancia económica. El alto costo del libro, estaba directamente relacionado con la inversión en el proceso de impresión. Por esta razón, insiste en el hecho que él, como autor, no cobrará ningún dinero como ganancia personal, a pesar que la obra es realizada enteramente por él, hasta en los más mínimos detalles.

El valor del coste es consecuencia de ser producido como una obra impresa con la merecida categoría y calidad en el taller artesanal de Mourlot. Con ésto Le Corbusier sienta el precedente que el pensamiento expresado en esta obra excepcional no está dimensionado sobre una ganancia económica, sino por el contrario, debe ser comprendido como una alegría del espíritu; es una obra que proviene del mundo de las ideas, por lo tanto reafirma que su colaboración es gratuita: « *comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certain endroit de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée.* »²⁰⁹

L'énorme travail de création de POEME de l' ANGLE DROIT est fourni gratuitement par l'auteur, c'est à dire par moi. On ne peut pas payer la pensée exprimée sous cette forme exceptionnelle livre de grand format entièrement fait de la main de l'auteur. Il faut donc que vous sachiez que cet auteur n'entre pas dans le prix de revient de l'ouvrage; sa collaboration est gratuite comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certain endroit de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée. Consolation de cette bête d'époque dont le « Time is money ».²¹⁰

Estos comentarios indican dos cosas: la primera que con esta obra intenta reivindicar el valor del arte en el mundo de las ideas por las ideas, versus

207 FLC F2-20 299-300.

208 FLC F2-20 299-300.

209 FLC F2-20 299-300.

210 FLC F2-20 299-300.

la imposición del nuevo concepto capitalista en furor, a partir del modelo americano, en el que se transpone el valor del arte como una expresión del pensamiento y la genialidad del artista, con el valor del arte por su popularidad ante el mercado. En segundo lugar, reafirma la transmisión de una experiencia de vida y pensamiento a partir de la valoración propia sobre las creaciones del espíritu y el pensamiento. Para Le Corbusier es un compromiso del autor, producir en los lectores una "alegría del espíritu" en tanto que se enfrentan a una obra de arte. La gratificación del autor no está en el dinero sino en el valor útil del contenido y las ideas que se encuentran inmersas en ella.

Si Le Corbusier ha dedicado su vida a la investigación, a entender su tiempo y sus posibilidades, y así mismo a comprender la lección de la historia, el propósito de una obra que recoge y sintetiza su experiencia de vida, no se ha de traducir en términos económicos. Esta obra se ha de leer desde la idea de la transmisibilidad de un saber aprendido a lo largo de su vida de investigador paciente, a través de los avatares del constructor moderno, que busca brindar las herramientas para una arquitectura por venir.

Y, termina la carta dirigiendo estas palabras a sus "amigos":

Il Faut encore que vous sachiez que si l'auteur a, de sa main, achevé son livre jusqu'en ses moindres détails, celui-ci toutefois ne peut être mis sous les presses de l'artisan que garanti par un certain nombre de souscriptions assurées d'avance.

Voilà donc la raison de cette lettre : je vous demande, cher Monsieur et Ami, de permettre à cette entreprise d'atteindre son but : franchir l'étape des machines à imprimer. L'éditeur attend de mon intervention un certain nombre de souscriptions récolées dans le monde entier auprès de mes amis. Par vous, je m'adresse à vos propres amis pensant que vous les convaincrez vous-même.

Le POEME de L' ANGLE DROIT exige de moi cet ultime rôle d'apparence bien déplaisante: réclamer un service

Merci d'avance,

Et croyez, cher Monsieur et Ami, à mon fidèle attachement.

Le Corbusier.²¹¹

211 FLC F2-20 299-300.

LE CORBUSIER

Paris, le 18 Avril 1954

Monsieur José Luis SERT
9 East 59th Street
NEW YORK 22, N.Y.

LE CORBUSIER s'adresse à ses amis :

Cher Monsieur et Ami,

Cette lettre est une lettre circulaire adressée à un certain nombre de mes amis et connaissances. Je la signe toutefois de ma main pour vous assurer que j'ai pensé à vous réellement en tant que personne et en tant qu'ami des arts.

De quoi s'agit-il ?

Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des "grands livres manuscrits et illustrés par les artistes", tels que "DIVERTISSEMENTS" de Rouault, "JAZZ" de Matisse, "LE CIRQUE" de Léger.

J'ai ainsi conçu et réalisé le "POEME de l'ANGLE DROIT". Cinq années furent consacrées à ce travail dans lequel je désirais inclure un ordre de pensées que les activités de la vie quotidienne ne permettent généralement pas d'extérioriser. Ces choses ne sont pas seulement au fond de mon caractère mais aussi au fond même de mon oeuvre bâtie ou peinte.

Or la réalité veut qu'une édition de grand luxe comme celle-ci, réclamant pendant plus d'une année la participation d'un atelier artisanal de la valeur de celui de Mourlot, ne puisse voir le jour que par une qualité "hors série", par conséquent "rare" par le nombre des exemplaires mis au monde (250) aussi bien que par l'extrême exigüité de la classe d'individus en état mental et matériel de s'intéresser à un tel ouvrage.

L'énorme travail de création du POEME de l'ANGLE DROIT est fourni gratuitement par l'auteur, c'est à dire par moi. On ne peut pas payer la pensée exprimée sous cette forme exceptionnelle

...

35, RUE DE SÈVRES - PARIS (6^e)
TÉL. LITTÉ 99.62

livre de grand format entièrement de la main de l'auteur. Il faut donc que vous sachiez que cet auteur n'entre pas dans le prix de revient de l'ouvrage; sa collaboration est gratuite comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certains endroits de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée. Consolation de cette bête époque dont le "Time is money".

Il faut encore que vous sachiez que si l'auteur a, de sa main, achevé son livre jusqu'en ses moindres détails, celui-ci toutefois ne peut être mis sous les presses de l'artisan que garanti par un certain nombre de souscriptions assurées d'avance.

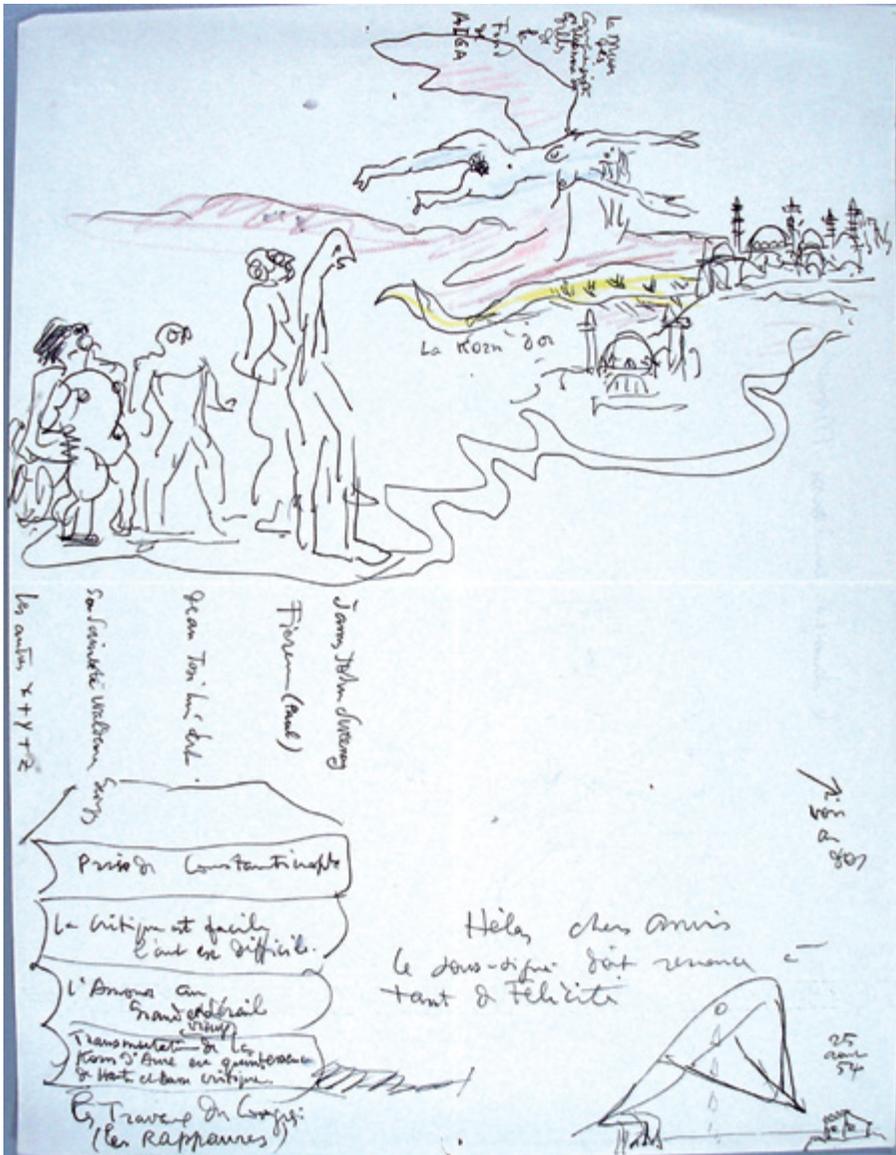
Voilà donc la raison de cette lettre : je vous demande, cher Monsieur et Ami, de permettre à cette entreprise d'atteindre son but : franchir l'étape des machines à imprimer. L'éditeur attend de mon intervention un certain nombre de souscriptions récoltées dans le monde entier auprès de mes amis. Par vous, je m'adresse à vos propres amis pensant que vous les convaincrez vous-même.

Le POEME de l'ANGLE DROIT exige de moi cet ultime rôle d'apparence bien déplaisante : réclamer un service.

Merci d'avance,

et croyez, cher Monsieur et Ami, à mon fidèle attachement.

Le Corbusier



63.

61. Carta-circular de suscripción, enviada por Le Corbusier a J.L. Sert, el 18 de abril de 1954, p. 1.

62. Carta-circular de suscripción, enviada por Le Corbusier a J.L. Sert, el 18 de abril de 1954, p. 2.

63. Dibujo que acompaña la carta-circular de Le Corbusier a Sert, el 18 de abril de 1954

Souscriptions au "FORNE de l'ANGLE DROIT"

Mr James SWENNEY *2 lettres* : 120 East End Avenue NEW YORK 28
 Mr William ZECHENDORF : Webb and Knapp, Inc. 303 Madison Avenue NEW YORK 17, N.Y.
 Mr André JAGUL : 40, rue Parmentier NEUILLY s/Seine
 Mr Raoul LA ROCHE *2 lettres* : 10 Square du Dr. Blanche PARIS 10^e
 Mr Louis GARRE : Galerie Louis Carré 10, Av. de Messine PARIS
 Mr Albert A. PROUVOST : 154, rue de Cartigny BOURNAIX
 Mr James PLAUT : The Institute of Modern Art 130 Newbury Street BOSTON 16, Mass
 Mr Frederick S. WIGHE : The Institute of Contemporary Art 130 Newbury Street BOSTON 16, Mass
 Monsieur A. RUDLINGER : Kunsthalle Bern Helvetiaplatz BERN
 Madame Frieda KLIPSTEIN : Laupenstrasse 49 BERN
 Monsieur Jean CASSOU : Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne 4, rue de la Manutention PARIS
 Mr Walter GROPIUS : 96 Mount Auburn Street CAMBRIDGE 38, Mass.
 Monsieur S. GIEDION *2 lettres* : 7, Soldertal BRICHL 32
 Docteur Mathieu WEIL : 7, rue Georges Berger PARIS 17^e
 Monsieur Raymond TENPLIER : 10, rue Auber PARIS
 Docteur SAUBUSSE : 60, rue Chaussée d'Antin PARIS
 Monsieur BOESIGER *2 lettres* : Limmatquai 10 BRICHL 1
 Monsieur Philippe SERRE : 13, rue de Phalsbourg PARIS 17^e
 Monsieur Sven MARKELEUS : Kalskillnädsgatan 46 STOCKHOLM
 Monsieur ENERY *2 lettres* : 43, rue Denfert Rochereau ALGER
 Monsieur Martin CHAUFFIER : 49, Av. Georges Handel PARIS 10^e
 Monsieur HARY : Peintures Berger 43-45 rue Chabrol La COURMAYEUR (Seine)
 Monsieur Jean VILLARD *2 lettres* : 4, rue Antoine Chantin PARIS 14^e

- 2 -

Mme CHASTANT *2 lettres* : Editions Falsaise - 2 rue Balay d'Arri-court - Paris (17^e)
 Mr WELLS COATES : 16 Yeoman's Road - LONDON, S.W.3
 Señora Germaine CURATILLE-MANES *2 lettres* : Malabia 2765 - p.b. 44 - BUENOS AIRES
 Mrs Lily Van AMMINGEN : 155 East 22nd Street - NEW YORK 10, N.Y.
 Mr Roland PENHOSE *2 lettres* : Institute of Contemporary Art - 17-18, Dover Street - LONDON, W.1
 Sir John BOTTENSTEIN : Conservateur-en-Chef - The Tate Gallery LONDON, S.W.1
 M. Léon STYNN : Abbaye de la Cambre, 21 - BRUXELLES
 M. NIVOLA *2 lettres* : 7 West 6th Street - NEW YORK, N.Y.
 Mr Philip C. JOHNSON *2 lettres* : The Museum of Modern Art - 11 West 53rd Street - NEW YORK 19
 Mr Arthur BREKLER : 55, rue de Babylone - PARIS (7^e)
 Mme COTTOLI : 110, Mountain Avenue - BLOOMFIELD, Conn.
 Mr Paul ROSENBERG *2 lettres* : 20 East 79th Street - NEW YORK 21, N.Y.
 M. GINSBURGER *2 lettres* : Kirchgasse 40 - ZURICH
 M. José Luis SENT *2 lettres* : 9 East 59th Street - NEW YORK 22, N.Y.
 Mr Paul WINNER : Plan - NEUCHÂTEL
 M. Gabriel CHEURAU : 24, Bd. Gabriel-Gaist'heu - NANTES
 Mme VIENNE : Musée National d'Art Moderne - 2 rue de la Manutention - PARIS (16^e)
 M. Rolf JANHLING : Alte Freiheit 16-18 - WESTFAL-ALBERTSFELD Allemagne
 M. Lucio COSTA *(voir page 166)* : Servico de Patrimonio Historico et Artístico - Ministerio da Educacion - RIO de JANEIRO
 Mme STRASSOVA : 26, rue du Four - PARIS (6^e)
 M. CARNEIRO : UNESCO - 19 Av. Kléber - PARIS (16^e)
 M. VALBUR : Mère des Aff. Etrangères - 37 Quai d'Orsay - PARIS (7^e)

M. MATHY : 21 rue des Réservoirs - VERSAILLES, S.O.
 M. André SIVE *2 lettres* : 26, rue Yvanquelin - PARIS (17^e)
 M. Gérard PHILIPPE *2 lettres* : 45, Bd. Inghem - NEUILLY sur S.
 M. GORDEON BUSSEY : Directeur Général des Relations Internationales - Mère des Affaires Etrangères - 37 Quai d'Orsay - PARIS (7^e)
 Mme Paola MORONI : Electa Editrice - Via Mameli 4 ANNO
 M. Lucien NERVE : 11, rue Soyer - NEUILLY s. Seine
 M. German SANJER : Calle 72, N° 4-66 - BOGOTÁ (Col.)
 Mme France PAUPE : Librairie Franco Colombienne - 17, N° 5-37 - BOGOTÁ (Colombie)
 Docteur FRIEDRICH *2 lettres* : 10, Altenhoferstrasse - ZURICH
 M. AYOUBERRY (Fils) : 22 Général Adjoint des Glaciers - Feldkirch - 20 Alte Hohenstein - 13^e
 M. André BOUJIN : 77, Bd. Suchet - PARIS (16^e)
 M. Baile DEBRE *2 lettres* : 16, rue Racine - NANTES
 M. CLAUDIUS PETIT *2 lettres* : 17, rue des Barres - PARIS (4^e)
 M. JARDOT : 62, rue St-Antoine - PARIS (4^e)
 Librairie VINCENT PREAL : 4, rue des Beaux Arts - PARIS (6^e)
 M. LINDON : Editions de Minuit - 7 rue Marmadise - PARIS (6^e)
 M. LAMBRICH : 170, Bd St-Germain - PARIS (6^e)
 Monsieur Kunio HAYEKAWA : 316 Kami-Osaki 3-Chome - SHIMAZU - TOKIO - Japon
 Monsieur Takamesa YOSIZAKA : 3-317 Nyakumintyo - Sinsikoku - Japon
 M. Gio FONTI : "Domus" - Via Monte di Pietà 15 - MILAN
 Uff. Tecnico Pubblicità OLIVETTI : Via S.M. Fulcoina 6 - MILAN
 M. André CLAUDE : "Air Liquides" - 75, Quai d'Orsay - PARIS
 M. Oscar NIMETYS *2 lettres* : Avenida Atlantica 3940 - RIO DE JANEIRO
 Mme Paule BITTENCOURT *2 lettres* : Avenida Atlantica 2242 - RIO DE JANEIRO
 M. P.W. BARDI *2 lettres* : Museu de Arte - Rua 7 de Abril 11 - SÃO PAULO (Brésil)

- 64. Listado posibles suscriptores, p. 1.
- 65. Listado posibles suscriptores, p. 2.
- 66. Listado posibles suscriptores, p. 3.

1.3 El legado de una síntesis en algunos elegidos: las listas de los posibles suscriptores

La importancia de los listados que Le Corbusier elabora está en la idea de ser “elegidos” para hacer transmisible un conocimiento y un legado. Según los dos textos en los que se expresa sobre lo que será el Poema, plantea que a través de esta obra, deja un legado de su pensamiento. Si su continua búsqueda e investigación está fundamentada en crear herramientas de trabajo, y en el caso del Poema, revelar y manifestar la experiencia y un saber sintetizado, la pregunta que surge es: ¿quién tiene la capacidad de comprender este mensaje y la disposición y preparación para transmitirlo?

Sobre la importancia de las listas, Calatrava escribe:

Un indicio significativo de la importancia que Le Corbusier concedía a *Le Poème de l'angle droit* es el singular esfuerzo que desplegó para garantizar la viabilidad económica de la empresa. En efecto, buscaba cubrir un determinado número de ventas mediante suscripción previa. La documentación conservada en la Fondation Le Corbusier²¹² refleja la gran insistencia con la que Le Corbusier (a veces un tanto embarazado por ello) apeló a intelectuales, arquitectos, artistas, clientes o amigos de todo el mundo para reunir el número de suscriptores necesarios. En el estudio del arquitecto se elaboraron, sobre todo hacia mediados de 1954, diversas listas de posibles suscriptores, a quienes se envió una carta circular de Le Corbusier explicando la gestión de la obra y solicitando la solida-

ridad con la empresa; la carta iba acompañada de un boletín de suscripción con las condiciones económicas (la suma, nada desdeñable aunque más baja que el futuro precio de venta al público, de 35.000 francos). Estas listas iban siendo punteadas a medida que llegaban las respuestas afirmativas, y los recaLe Corbusiertrantes fueron objeto de al menos un segundo envío de correspondencia.²¹³ Entre los suscriptores de primera hora aparecen nombres como los de Roul La Roche, José Luis Sert, Gabriel Chereau, Claidis Petit, Bernard Zehrfuss o Pier Luigi Nervi (algunos de ellos, como se sabe, asociados de manera indeleble a la obra y a la propia trayectoria vital de Le Corbusier). Entre quienes recibieron el boletín de suscripción y no respondieron a la primera llamada (aunque algunos terminaron por suscribirse más tarde o simplemente adquirieron el libro una vez publicado) figuraban Alvar Aalto, Walter Gropius, Seven Markelius, Wells Cotes, Roland Penrose, Paul Rosenberg, Lucio Costa, Gio Ponti, Carla Marzonli, Oscar Niemeyer, Georges Henri Rivière, Amancio Williams, Charlot Perriand, Constantino Nivola, George Candilis, Alfred Roth o Pedro Currutchet. Se trata, pues, de unas listas que, además de lo que suponen para la microhistoria de *Le Poème de l'angle droit*, nos muestra las particularidades de la red de contactos y de relaciones nacionales e internacionales de Le Corbusier a mediados de la década de los años cincuenta, que combina viejas amistades con nombres coyunturalmente ligados en aquel momento a su trabajo arquitectónico.²¹⁴

212 FLC F2-20 299-499.

213 FLC F2-20 465.

214 CALATRAVA, Juan, “Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, **83**

- 4 -

M. S. BROUSTRA : 32 Avenue Rapp - PARIS (7^e)
 M. REBYROLLES : Attaché Relations Culturelles - Am-
 bassade de France - LE CAIRE - Egypte
 M. Marcel ROUX : 99, rue de Vaugirard - PARIS
 M. René HUBERT : 8, rue Chateaubriand - PARIS (6^e)
 M. SANDBERG : Gemeente Musea - Paulus Potterstraat 11
 AMSTERDAM
 M. Georges Henri RIVIÈRE : Musée des Traditions Populaires - Pa-
 lais de Chaillot - Place du Trocadéro
 PARIS (16^e)
 M. Georges SALLES : Directeur des Musées de France - Mu-
 sée du Louvre - Cour du Carrousel -
 PARIS (1^{er})
 M. SOHAWINSKY : 31 Washington Square - Pent House -
 NEW YORK 11, N.Y.
 M. Pierre JEANNERET : Architect Senior - to Government, Pun-
 jab - Capital Project - CHANDIGARH -
 Indes
 M. J. R. TATA : 22 Wallington Crescent - NEW-YORK -
 Indes
 Mr J. R. TATA : Bombay House
 Fort, Bombay - Indes
 Mr BHARMA : Tata Institute of Fundamental Research
 Apollo Pier Road - BOMBAY - Indes
 M. Francisco MATARAZO RODRIGUEZ : Museu de Arte Moderna - Rua 7 de Abril
 230 - SAO PAULO - Brésil
 M. Asencio WILLIAMS : Carlos Pellegrini 1248 - BUENOS AIRES
 M. Michel BATAILLE : 159, Boulevard Haussmann - PARIS
 M. P. MOUTY, Architect : I, Chermi Road - BOMBAY - Indes
 Organisation VOYAGENCE : 31, La Cambière - MARSEILLE (5. du R.)
 Mme Charlotte FERRIAND : Air France - 202 Mikatou Building -
 TOKIO - Japon
 Mme Carla MARZOLI : la Biblioteca - Via Manzoni 21
 Milano
 attaché de l'élégance et de
 l'art

67.

- 5 -

M. HARANI : Apartado Nacional / 3068 - BOGOTA
 Colombia
 M. SCHUYER : Musée de l'Homme - Palais de Chaillot
 Pl. du Trocadéro - Paris (16^e)
 M. Gabriel DESSUS : 44, rue Mungesser & Coli - PARIS (16^e)
 M. DIAZ : Ambassade du Brésil - 45 avenue Non-
 taigne - Paris (8^e)
 M. GIANCE : 24, rue Mungesser et Coli - Paris 16^e
 M. DELMAYE : 9, rue du Clou dans le Fer - REIMS
 Marne
 M. ALARARD : 3, rue du Rhin - PARIS (19^e)
 M. SAVIER : "Art Celtique" - TREBUER (C. du N.)
 M. et Mme Paul DUCRET : 92, rue de la Pompe - PARIS (16^e)
 M. Eduardo MONTA ANGEL : Ambassador of Columbia in the United
 States - WASHINGTON, D.C. (U.S.A.)
 Mme HARRIS : Hotel Lutetia - 43 Bd. Raspail -
 PARIS (6^e)
 Son Excellence Mr Douglas DILLON : Ambassadeur des Etats Unis - 2 avenue
 Gabriel - PARIS (8^e)
 Miss Dorothy SPYER : Attachée Culturelle - Section des Re-
 lations Culturelles de l'Ambassade
 des Etats Unis - 41 rue du Faub. St-
 Honoré - PARIS (8^e)
 M. Gaston HALNER : LA CHaux-la-VOIXE (Suisse)
 M. Lucien SOSSOS : LA-CHAUX-DE-FONDS (Suisse)
 M. Marcel LEVAILLANT : 575 Madison Avenue - NEW YORK, N.Y.
 Mr ENOELL : 6 Akasaka-hinokicho - Minatoku - TOKYO
 M. Junzo SAKURAI : Galerie Naught - 13, rue de Téhéran
 PARIS
 M. WAGNET : 20 West 55th Street - NEW YORK 19
 N.Y.
 Mr Herman MILLER : Twenty West Fifty-fifth Street -
 NEW YORK 19, N.Y.
 Mr George NELSON : Association Française d'Action Ar-
 tistique - Ministère des Affaires
 Étrangères et du Ministère de l'Édu-
 cation Nationale - 103, rue de l'Uni-
 versité - PARIS (7^e)

68.

- 6 -

M. LEBRAND : 4, rue du Dr. Blanche - PARIS (16^e)
 Mrs Jane REE : Fry, Drew & Partners - 63 Gloucester
 Place - LONDON, N.I
 M. Charles BARRERIS : 81, Cours Napoléon - AJACCIO - Corse
 M. J.J. ROEGGER : Sous-Bois - Conches-GERVEY - Suisse
 M. E.W. ROGERS : Via dei Chiostrri 2, MILANO - Italie
 Mlle Minette de SILVA : St George - Kandy - Ceylon
 M. Alvar AALCO : Mankinimä Riihitie 10, HELSINKI
 Dr. MUVILLE : VEVSTI - Suisse
 M. Léon BOFF : 36, Chemin de Grange Canal - GENÈVE
 Suisse
 M. Pierre FAUCONUX : 15, rue Servandoni - PARIS (6^e)
 M. TANNIET : Cercle d'Etudes Architecturales - 71
 rue du Cherche Misi - PARIS (6^e)
 Mr SOOBS : Athet Afrique - 228 Bd. de la Gare -
 CASABLANCA - Maroc
 M. Georges CARRILLIS : c/o Rue de Bielgud - 67, Bd. Lannes -
 PARIS (16^e)
 Mme Josephine BAKER : 10, rue des Beaux Arts - PARIS (6^e)
 Mme DALLOZ : 12, rue du Pré-aux-Clercs - PARIS (7^e)
 Mme FANCOU : 27, rue d'Anjou - PARIS (8^e)
 M. SOUREL : Raga 5661 (Carrasco) - MONTEVIDEO
 Uruguay
 M. Justino GERRALDA : Ambassadeur du Canada - 72 av. Foch -
 PARIS (16^e)
 M. G. VANIER : Ouan del Arquitecto - Avenida Varacruz
 24 - MEXICO, D.F.
 Arq. Carlos LAGO : Art Institute - CHICAGO, ILL.
 Mrs Louise GOLDBATER : 142 East 18th Street - NEW YORK, N.Y.
 Mrs Mary CALLERY : 168 East 68th Street - NEW YORK, N.Y.
 Mr Hyalop FRANCE : State College - PHILADELPHIA, Pa - U.S.A.
 Mrs Maria JOHNSON : Longisland Locust Valley U.S.A.
 Mr WITTENBERG : 38 East 57th Street - NEW YORK -
 Mr Stano PAPADAKI : 850 Seventh Avenue - NEW YORK 19, N.Y.
 M. HERRI : President of Sott & Snapp, Inc. - 365
 Madison Avenue - NEW-YORK-27-28-29
 Lungotevere - Arnaldo da Brescia 9 -
 ROMA - Italie

69.

67. Listado posibles suscriptores, p. 4.

68. Listado posibles suscriptores, p. 5.

84 69. Listado posibles suscriptores, p. 6.

1.3.1 Las listas de posibles suscriptores publicadas recientemente en el libro en Le Corbusier Le Grand

Son varias las lista que Le Corbusier realiza de los posibles suscriptores.²¹⁵ Una parte de los borradores se encuentran en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París (FLC F2-20 362, 363, 364, 365, 486, 496), al igual que el modelo de la carta-circular que le envía a cada uno de ellos (FLC F2-20 299-300). Los originales de las listas definitivas han sido publicados recientemente en el libro titulado *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, editado por Jean-Louis Cohen con la colaboración de Tim Benton, las cuales no están referenciadas ni catalogadas dentro de los archivos de la FLC.²¹⁶

En el libro *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, publican un listado de nueve páginas (figs. 64-72), en el que se encuentran una gran variedad de personajes de todos los campos y países: arquitectos, artistas, personajes provenientes de las elites del arte como directores de museos, institutos de arte, galerías, políticos, embajadores de distintos países, agregados culturales, amigos interesados en las artes y compañeros de trabajo en su Atelier.

Dentro del listado, es posible identificar un grupo de arquitectos de talla mundial como por ejemplo: Alvaar Alto, Jose Luis Sert, Walter Gropius, Paul Wiener, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Pierre-Luigi Nervi, Gio Ponti; o, historiadores como S. Giedion, quien en sus publicaciones, será un importante promotor de la obra de Le Corbusier.

En las listas también se encuentra figuras que trabajan en su Atelier o en algunos proyectos, como su primo y socio Pierre Jeaneret, Charlot Perriand, Junzo Sakacura y Kunio Mayekawa con quienes trabaja principalmente en el proyecto para el Museo de Tokio en Japón. Otros nombres reconocidos serán algunos clientes o amigo cercanos a su vida laboral y personal como: André Jaoul cliente de las casas Jaoul, Pedro Currutchet dueño de la Casa Currutchet en Argentina, Boesiger y Girsberger con quienes publica y produce los volúmenes de la *Œuvre complète*, la cantante Josephine Baker a quién admira profundamente y con quien mantendrá una profunda relación personal, Jane Drew

con quién trabaja en los proyectos en la India y con quien también mantendrá una estrecha relación personal, Raoul La Roche para quién diseña y construye una de sus reconocidas casas de los años veinte, conocida como la Villa Roche en París, donde hoy en día se encuentra la Fondation Le Corbusier, el escultor italiano Costantino Nivola, con quien desarrolla una importante relación de amistad, trabajo e investigación sobre la escultura, principalmente en el periodo de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial,²¹⁷ el fotógrafo Lucien Hervé quién es, tal vez de las figuras que a lo largo de la vida de Le Corbusier, logra revelar y comprender a través de su fotografía el trasfondo poético tanto de su obra, como de la figura y el espíritu del arquitecto inmerso detrás de su obra.²¹⁸ Maurice Jornod, con quien publica su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* en 1960 y quien en conjunto con Naïma Jarnod, publican con Skira en el 2005, la compilación más importante de su obra pictórica, en un libro titulado: *Le Corbusier: Catalogue Raisonné de l'œuvre Peint* (2 volúmenes). Estos dos volúmenes, aunque no son publicados por el propio Le Corbusier, pueden ser catalogado como la *obra completa* de su producción pictórica.²¹⁹

En estas listas también se encuentra un grupo importante de reconocidas personalidades relacionados con en el mundo del arte o de la política como Louis Carré y Jean Cassou por sus galerías en París y la continua y cercana relación con Le Corbusier a lo largo de su vida en París; Roland Penrose del Institute of Contemporary Art en Londres, John Rothenstein Conservateur-en-Chef de la Tate Gallery de Londres, Mme. Vienne del Musée National d'Art Moderne en París, James Plaut del Institute of Modern Art en Boston, M. Carneiro de la UNESCO, Claudis Petit Ministro de la Reconstrucción de Francia, George Henri Riviere del Musée des Traditions Populaires – Palace de Caillot y Palace de Trocadero en París, George Salis Director de los Museos de Francia – Musée du Louvre, Francisco Matarazzo del Museo de Arte Moderno en Sao Pablo en Brasil, Mr. Douglas Dillon Embajador de Los Estados Unidos en París y Dorothy Speyer encargada de la Sección de Relaciones Culturales de la Embajada, M. Shoeberg de la Association Française d'Action Artistique y Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de l'Education Nationale en París, Mme G. Vanier Embajadora de Canada en París, Mr Schneewind del Art Institute de Chicago, Darly Lindsay Directora del Museo de Melbourne en Australia y Henri Bonnet Embajador de Francia en Los Estados Unidos entre otros.

una casa poética“, 2006, op. cit., p. 11.

215 FLC F2-20 362, 363, 364, 365, 486, 496

216 COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, Phaidon, New York 2008, p. 622.

217 Ver: MAMELI, Maddalena, *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*, Nuova Serie di Architettura Franco Angeli, Milano 2012.

218 Ver: SERIGLIO, Jaques, *Le Corbusier & Lucien Hervé: The Architect and the Photographer, a Dialogue*, Thames & Hudson, London 2011.

219 Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tommes I et II, Skira, Milan 2005.

Mme Simone HERMAN
Prince SANFUSIKO *et lettre*
M. Raymond ~~POISSON~~

M. RUYER
c/o Mme Klipstein - Laupenstrasse 49 -
NEUCHÂTEL - Suisse

Dr. PELLISSIER
Galerie SAANLAREN - *Haus Wiedling*

M. Philippe LAMOND *MR*

M. HORNFLZ
M. REVERDY

M. J.P. FAURE
M. CHOIZE
M. CHARASS
M. Jean HERJES

• Son Excellence Henri DONNET

M. Roger BUDIN
Monsieur Maurice BARRETT
Mme COUSINET

• M. J.J. DUVAL
M. Henri DARRHAULE
M. Georges de LAPOUPE

M. Alfred ROTH *et lettre*
Mme CHENEK *et lettre*

M. Georges AUBERT
M. Martial GROS
M. GAIAROSSKY
M. BORDAS

M. EUSTA ANGEL *et lettre*

M. GUILLOT MENCE

M. Pierre YEISSI

54, rue Vaneau - PARIS (VIIe)
26, avenue Foch - PARIS (16e)
~~18, avenue de la République - AMSTERDAM~~
Ossende

17, rue Dufort Rochereau - ALGER
Binger Jarlagatan n° 1 - STOCKHOLM
Mas Saint Louis - BELLEGARDE DU GARD
Gard

24, rue Mungesser et Coli - PARIS (16e)
121, Boulevard Exelmans - PARIS (16e)
39 Telen ~~li~~ - ALGER - Algérie
8, rue de Tournon - PARIS (6e)
79, rue Brillat Savarin - PARIS (13e)
15, avenue Victor Hugo - PARIS (16e)
Ambassadeur de France aux Etats Unis -
WASHINGTON D.C. - U.S.A.
10 rue de Château - NEUILLY s/Seine
146, avenue Malakoff - PARIS (16e)
24, rue Mungesser et Coli - PARIS (16e)
88bis rue d'Alsace - SAINT-DIEZ (Vosges)
6, rue Richemont - PARIS (8e)
S.C.S.A. - 145, Bd. Haussmann - PARIS
Hedlaubstrasse 59 - ZURICH 5 - Suisse
1, avenue ~~Alphen~~ - VILLE d'AVRAY -
S. et O.
23, rue Sautter - GENÈVE (Suisse)
121, av. Magran - PARIS (17e)
10, rue Montevideo - PARIS (16e)
Adjoint au Commissaire de France en In-
dochine - Palais Soredon - SAIGON
Délégué de la Conférence de Genève -
Consulat de Colombie - GENÈVE (Suisse)
Consulat d'Uruguay 4 33 rue Jean Girau-
doux - PARIS (16e)
47, av. du Maréchal Lyautey - PARIS 16e

M. MALVAUX
M. Johan DALAY
M. FIEVES
M. POUVREAU
M. Albert DUBOIS
M. Péolet DUBOIS, Architecte
M. Ernest GUTHIER
Dr SPEISER-LA ROCHE
M. Marcel SIGISMOND
Dr Ernest SPEISER
M. WARCHAVCHIK
M. Charles A. NEFER
Dr Pedro CURRUCHET
M. DUNISSON, Architecte
Mme Brigitte LIMAGE
M. Jose WEISSBERGER
M. Fernando MARTINEZ

Direct. de l'Ecole Nationale des Arts Ap-
pliqués de Bourges - BOURGES (Cher)
4bis rue du 4 Septembre - St-Etienne (Loire)
59, Bd. Beaussjour - PARIS (16e)
Moulin à Vent - FOURQUERIX (S.A.O.)
c/o M. Bossiger - Limmatquai 16 - ZURICH I
Suisse
9, Bd. Malesherbes - PARIS
Professeur à l'Université de Mâle - Sevogel-
strasse 60 - SALE - Suisse
3, rue Robert Estienne - PARIS (8e)
Brown-Beveri - SALEN - Suisse
c/o M. Notarasso Sobrinho - Museu de Arte
Moderna - Rua 7 de Abril 230, SAO PAULO
Avenue Rio Branco 277 - S - 1002 - Edifício
Sao Borja - RIO DE JANEIRO
c/o Mme Curatella-Manka - Malabia 2765
p.b. "A" - BUENOS AIRES
libria, rue Schoelcher - PARIS (14e)
14, rue Pelouse - PARIS (8e)
Palace - MADRID - Espagne
Apartado aerie 4.160 - BOGOTA - Colombie

Liste communiquée par Mr Gropius le 20.9.1954

Edgar KATZMANN
WIDENER LIBRARY, H
Prof. John COOLIDGE
Prof. John BURCHARD

Jr Museum of Modern Art - 51st Street - NEW
YORK - U.S.A.
Harvard University - CAMBRIDGE, Mass. U.S.A.
Director Fogg Museum, Harvard University,
CAMBRIDGE, Mass. U.S.A.
Dean of Humanities, Institute of Technology
CAMBRIDGE, Mass. U.S.A.

Dr C.H. Van der LEEUW
Sr Fernando BELAUNIE
Mr Samuel A. MARX
Mr Robert H. Mc CORMICK
Daryl LINDGAY
M. A. JESEL
M.E. DUNART
M. Jean-Pierre AUMONT
M. Gaston BONHUR
Mr Ernest WEISSMANN
M. Gonzales GARANO
M. OCMANO VICTORIA
M. Lucio COSTA

Buurteeg 81, WASSENAAR - Hollande
Inon Ripa 100, LIMA - Pérou
333 North Michigan Avenue, CHICAGO II, Ill.
Jr. Managing Agent - 860 Lake Shore Drive -
CHICAGO, Ill.
Director, Museum of Melbourne - FRANKFOS
near Melbourne - AUSTRALIA
116, rue Mozart - STRASSBOURG (Bas-Rhin)
Mr J. Miguel de La Barra 536 - SANTIAGO
de Chile
5 Avenue Delille - HUEL-MALMAISON (S.A.O.)
PARIS-MATCH - 51 rue Pierre Charron -
PARIS (8e)
c/o Mr Jose-Luis SERT - 9 East 59th Street -
NEW YORK 22, N.Y. - U.S.A.
c/o M. CURATELLA-MANKA - Malabia 2765 -
p.b. "A" - BUENOS AIRES
Servicio de Patrimonio Historico e Artistico
Ministerio da Educação e Saude - RIO DE
JANEIRO - Brésil

le atelier de Chandigarh
40 - Scheunberg

Estos listados demuestran que Le Corbusier busca que esta obra llegue a todas partes del mundo, en todos los continentes y principalmente a los más importantes museos y sus archivos.

Además de los ya nombrados, aparecen también más figuras de otros países: del Asia, hay circulares que llegan a personalidades en el Japón o en la India; en África se encuentran direcciones en Argel; en América, a figuras reconocidas de países como Brasil, Colombia, Uruguay, Argentina, Chile, México, Canadá, y principalmente de los Estados Unidos, lo cual no deja de llamar la atención: ¿por qué de repente ese interés en Los Estados Unidos?

En la lista de las personas en Los Estados Unidos, hay un grupo que Le Corbusier afirma que deben ser contactados por Gropius,²²⁰ quien desde hace años reside en este país, y quien por muchos años fue decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard. Los contactos a los que se refiere son: Edgar Kaufman del Museum of Modern Art en Nueva York, Widener Library en la Universidad de Harvard en Cambridge, Mass., el Profesor John Coolidge Director del Fogg Museum en La Universidad de Harvard y el Profesor John Burchard Decano de Humanidades del Massachusetts Institute of Technology en Cambridge.

Otro de los grupos importantes por cantidad, es el número de arquitectos y políticos colombianos que aparecen en esta lista, con los que se relaciona durante el proyecto para el Plan de Bogotá²²¹ en el que trabaja paralelamente a la realización del Poema. Dentro de este grupo están: los arquitectos Fernando Martínez Sanabria, Gabriel Serrano, Germán Samper y Hernando Camargo. Del mundo de la política están figuras como Eduardo Zuleta Ángel, Embajador de Colombia en Los Estados Unidos, a quien conoce en sus viajes a Nueva York en la época de la realización del proyecto para la ONU, y con quien establece una estrecha relación: como consecuencia de esta amistad resulta la propuesta para realiza el Plan de Bogotá en conjunto con los arquitectos Sert y Wiener.²²² Y la última figura colombiana que aparece en esta lista es el señor Zuleta Ángel, a quien identifica como Délégué de la Conférence de Genève del Consulado de Colombia en Suiza.

Los listados están conformado por 9 páginas numeradas y 212 nombres,

220 Ver p. 8 del listado definitivo, publicado en: COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, 2008, op. cit., p. 622.

221 Ver p. 8 del listado definitivo, publicado en: *Ibidem*.

222 Sobre el Plan de Bogotá ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 42; y, A.A.V.V., *Le Corbusier en Bogotá 1047-1951*, Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2010.

de los cuales hay 4 tachados (uno en la p. 4, dos nombres en la p. 6 y uno en la p. 7), y 5 nombres adheridos a mano. El listado está titulado « *Souscription au Poème de l'angle droit* ». ²²³ Las listas están organizadas en tres columnas: la primera contiene los nombres, después deja un espacio para hacer anotaciones frente al nombre (en la p.1 este espacio lo define con una línea punteada) y en la tercera columna, escribe las direcciones donde deben ser enviadas las cartas de suscripción. Sobre el costado izquierdo de los nombres, hay algunos señalados con un punto de marcador rojo. Frente a los nombres, hay dos tipos de anotaciones: en algunos casos escribe con bolígrafo rosa « *oui* » lo cual presupone que son aquellas personas que contestan afirmativamente a la suscripción, y la otra anotación, es realizada con bolígrafo negro, en las que escribe « *2 lettres* », para aquellos posibles suscriptores a los que ha hecho más de un envío de la carta-circular, pero que aún no han contestado. Las demás anotaciones son, en algunos casos, correcciones de nombres o de direcciones de envío.

223 Ver p. 1 del listado definitivo, publicado en: COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, 2008, op. cit., p. 622.

PERSONNES à qui vous avez donné
le POEME DE L'ANGEL DROIT

Mme LE COMTESSIER
 Mme JEANNETTE PERRET
 Mme TJADER HARRIS
 Mrs Lily Van AMRINGEN
 Miss Minette de SILVA
 Mrs Helena SIMKHOVITCH
 Mme E. PETIT
 M. WOGENSCKI
 Mrs Jane B. DEW
 Jeanne
 M. LE LIONNAIS
 M. TROUIN
 Barbara JOSEPH
 Herbert HEAD
 Elaise CHUGARS
 MAIRAUX
 CAMUS
 Dr HENDENMEYER
 Brigitte LIMAGE

73.

Tier Fournie

PERSONNES à qui vous avez donné
le POEME DE L'ANGEL DROIT

Mme LE COMTESSIER -- 12 Fournie
 Mme JEANNETTE PERRET -- 12 Fournie
 Mme TJADER HARRIS -- 12 Fournie
 Mrs Lily Van AMRINGEN -- 12 Fournie
 Miss Minette de SILVA -- 12 Fournie
 Mrs Helena SIMKHOVITCH -- 12 Fournie
 Mme E. PETIT -- 12 Fournie
 M. WOGENSCKI -- 12 Fournie
 Mrs Jane B. DEW -- 12 Fournie
 Jeanne -- 12 Fournie
 M. LE LIONNAIS -- 12 Fournie

10
 tier Fournie

74.

2ème Fournie

Personnes à qui envoyer le "Poeme de l'Angel Droit"

~~F. THIER~~
 Charlotte PERRIAND
 F. Bartak JOSEPH par Robert
 F. Herbert HEAD par Robert
 F. Elaise CHUGARS Henri
 F. MAIRAUX Henri
 F. CAMUS Henri
 F. Dr HENDENMEYER Henri
 F. Brigitte LIMAGE Henri
 F. Carla MANDOLI est venue le 5 Mai 56 à l'école

9
 2ème Fournie

il en reste un pour Charlotte
 Perriand

75.

1.3.2 Los listados de la Fondation Le Corbusier

Las listas que se encuentran en la Fondation Le Corbusier están divididas en varios archivos (figs.73-77). La primera, (FLC F2-20 362) está titulada: « *PERSONNES à qui vous avez donné Le “POEME DE L’ANGLE DROIT”* ». En esta primera lista se encuentran 19 nombres dentro los cuales hay algunos que no están inscritos en el listado de las 9 páginas publicado por Cohen y Benton. Algunos de estos nombres son también personas que hacen parte de su vida personal como su esposa, a la que se refiere como Mme. Le Corbusier, su madre Mme. Jeanneret Perret, Mme. Tjader Harris, Mrs. Lily Van Ameringen, Miss Minnette de SILVA, Mrs. Helena Simkhovitch, Mme. E. Petit, M. Wogensky, Mrs. Jane B. Drew (quien aparece repetida en las dos listas), otro nombre al que se refiere simplemente como Jeanne, M. Le Lionnais, M. Trouin, Barbara Joseph, Herbert Read, Blaise Cendrars, Malraux, Camus, Dr. Hendermeyer y Brigitte Limage.²²⁴

El siguiente listado (FLC F2-20 363) lo identifica con una anotación en la parte superior que dice: « *1ere Fournée (?)* ». En este aparecen solamente 11 nombres de los cuales el último está tachado, que es el de M. Le Lionnais. El título y los nombres son repetidos del listado anterior, sin embargo en este escribe a mano, frente a los nombres, una anotación que dice: « *1 Fournée (?)* » y reafirma que son 10, con una anotación a mano sobre el costado derecho de la página.²²⁵

El tercer listado (FLC F2-20 364), lo define como « *2ere Fournée (?)* » y en este aparecen 12 nombres, algunos repetidos del primer listado, otros nuevos como por ejemplo Charlot Perriand o Carla Marzoli. Sobre el costado izquierdo de cada nombre escribe a mano un F y tacha algunos de los nombres con una X haciendo referencia a los que ya han sido entregados. En este caso reafirma que son 9 con una anotación a mano sobre el lado derecho de la página.²²⁶ En el siguiente listado (FLC F2-20 365), repite 10 nombres y tacha una vez más a Le Lionnais. Al igual que en el listado anterior, el único nombre que no tiene la F escrita es el de Charlot Perriand. En este listado no escribe ninguna anotación adicional a mano.²²⁷

Otro tipo de lista aparece catalogada como (FLC F2-20 486) la cual titula: « *Liste à communiquer à M. ROBINOT pour l’expédition à l’étranger de 6 exemplaires de “POEME DE L’ANGLE DROIT”* ». En este listado escribe 7 nombres, cada uno con su dirección, de los cuales la mayor parte van para países distintos; algunos para USA, India, Inglaterra y Suiza. Los nombres que aparecen son: Madame Jeanneret Perret Le Lac – Route de Lavaux – Vevey (Suisse), Madame Tjader Harris Vikingsborg – Darien – Connecticut (U.S.A.), Mrs Lily Van Ameringen 155 East 22nd Street – New York 10, N.Y. (U.S.A.), Miss Minnette de SILVA – The Studio of Modern Architecture - St Georges - Kandy – Ceylon (India), Mrs Helena Simkhovitch 48 West 10th Street – New York 11, N.Y. (U.S.A.), Mrs Jane B. Drew 63 Gloucester Place – London W.1 – England, y Mme E. Petit – 2 Av. du Général de Gaulle La Garenne (Siene).²²⁸ En este listado también escribe a mano « *1ere Fournée* ». ²²⁹

El siguiente listado (FLC F2-20 496) pareciera, un resumen del listado de 9 páginas en los que reafirma quienes ya han respondido confirmando la suscripción. Esta lista la titula: « *Souscriptions “Poème de l’angle droit”* » y está compuesta por 32 nombres, dentro de los cuales aparecen algunos nuevos como el de Doshi con quien trabaja en los proyectos en la India, y quien en este caso, encabeza la lista. Doshi es el único que frente a su nombre tiene una nota explicativa que dice: « *Talati lui a acheté le 20.3.56 un exemplaire avec remise de 33%* ». ²³⁰ Este listado es el único fechado en el que Le Corbusier escribe: « *Liste communiquée au Janvier 1954.* » ²³¹

Estos listados, tanto los definitivos como los borradores que se encuentran en los archivos de la Fondation Le Corbusier, generan dos interrogantes: el primero es, ¿por qué el interés en América, si por decisión propia, después de la segunda Guerra Mundial, él es uno de los personajes que decide quedarse en Europa y trabajar por la reconstrucción? Y el segundo, ¿por qué la importancia de dejar esta obra hermética que contiene el valor fundamental de su obra en políticos, agregados culturales o museos de otros países y no solo en las personas cercanas y activas en el mundo de la arquitectura?

Una posible respuesta a estas preguntas es, que esta obra, más allá de ser un manifiesto o una síntesis de su obra, pareciera ser más, un mensaje en una botella, que busca revelar una verdad o un mensaje, no a sus conetmpo-

224 FLC F2-20 362.

225 FLC F2-20 363.

226 FLC F2-20 364.

227 FLC F2-20 365.

228 Estos son los nombre y las direcciones tal cual aparecen en la lista. Ver: FLC F2-20 486.

229 FLC F2-20 486.

230 FLC F2-20 496.

231 FLC F2-20 496.

F2 20
F2-20

Personnes à qui envoyer le "Poème de l'Angle Droit"

Handwritten: MISSISSIPPI

F TROUIN
Charlotte FERRIAND

F Barbara JOSEPH
ROUSSAIRE

F Herbert KEAD

Handwritten: MISSISSIPPI
F Helene SANDRINE CENDRARA

F MALRAUX

F GANDU

F *Handwritten:* MISSISSIPPI
F Dr HENRIEUX

76.

F2 496

Souscriptions "Poème de l'Angle Droit"

Doshi (Talat) lui a acheté le 20.3.56 un exemplaire avec remise de 33 \$

Handwritten: MISSISSIPPI

Mme Frieda Klipstein
Jean-Jacques Duval
Prouvoost (Roubaix)
Jardot
André Claude
Glaudius Petit
Marcel Levallant
Mme Germaine Ducret
Gérard Philippe
Pierre Sonrel
Mrs P. Shulman
Luigi Nervi
Fibriver
Gutswiller
Léon Stynen
Prof. Speiser
Henri Bonnet, Ambassadeur
Mrs Jane Drew
Mr E.C. Gregory
Jose Luis Sert
Bernard H. Zehrfuss
Paul Lester Wiener
J.R.D. Tata
Marani
Gabriel Serrano
Hernando Camargo
E. Speiser (Baden)
de Montsollin
Gabriel Chereau
Raoul La Roche
Drexler (?)

Handwritten: Liste communiquée le 1^{er} Juin 1954

77.

F2 20416

Handwritten: MISSISSIPPI

Liste à communiquer à M. ROBINOT pour l'expédition à l'étranger de 6 exemplaires du "POÈME DE L'ANGLE DROIT". -

Handwritten: Liste communiquée le 1^{er} Juin 1954

X Madame JEANNERET FERRET
Le Lac - Route de Lovaux - VEVEY (Suisse)

X Madame TJADER HARRIS
Vikingsborg - DARIEN - Connecticut (U.S.A.)

X Mrs Lily Van AMERINGEN
155 East 22nd Street - NEW YORK 10, N.Y. (U.S.A.)

X Miss Minnette de SIENA - The Studio of Modern Architecture -
St Georges - Kandy - CEYLON (India)

X Mrs Helena SIMONOVITCH
48 West 10th Street - NEW YORK 11, N.Y. (U.S.A.)

X Mrs Jane B. DEWEY
63 Gloucester Place - LONDON W.1 - England

X Mrs E. PETIT - 2 Av. du Général de Gaulle
LA GARENNE (Seine)

78.

76. FLC F2-20-365. Listado de suscriptores.

77. FLC F2-20-496. Listado de suscriptores.

90 78. FLC F2-20-486 Listado de suscriptores.

F2 33
03-28

ASSEMBLÉE NATIONALE
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

MS
11 Mai 1954

Mon cher Ami,

J'ai renvoyé aussitôt aux éditions "VERVE" le bulletin de souscription pour la publication que vous avez préparée.

Aviez-vous envoyé cela à M. Prouvost, des C.I.L. de Roubaix, 154 rue de Cartigny (Roubaix) ?

Je vous indique également quelques noms et adresses de personnes qui sont susceptibles de s'intéresser à votre oeuvre :

- + Fourquaux (S & G);
- + M. Malvaux, Directeur de l'Ecole Nationale des Arts Appliqués de Bourges;
- + M. Jehan Bally, qui crée les plus beaux tissus de notre époque, - 4 bis rue du 4 Septembre (St-Etienne);
- + Miss Spreyer - Attachée Culturelle - Ambassade des U.S.A. 41 rue du Faubourg St-Honoré;
- + M. Pieveu, adresse personnelle : 59 Bd Beaudeaujour Paris 16ème.

Je vous prie de croire, mon cher Ami, en mes sentiments les meilleurs et les plus cordiaux.

Eugène Claudius Petit

Eugène Claudius Petit

Monsieur LE CORBUSIER
24, rue Nungesser et Coll
PARIS 16ème

1
M. Prouvost
154 rue de Cartigny
Roubaix

79.

F2 2440
03-28

PROF. DOCT. ING. PIER LUIGI NERVI

ROMA
LABORATORIO FARMACIA DI S. MARIA S.
101 50 024

Paris, le 31 Mai 1954

Monsieur LE CORBUSIER
35, Rue de Sévres
Paris VI^e

Cher Le Corbusier,

Je vous prie de m'excuser si je ne réponds qu'aujourd'hui à votre lettre du 21 Avril, pour laquelle je vous remercie.

Ce retard est dû au fait que je préférerais attendre d'être à Paris pour remettre le bulletin de souscription aux Editions Verve, cela n'étant plus facile à faire ici qu'en Italie.

Je vous prie de croire, cher Le Corbusier, en l'expression de mes sentiments les plus cordiaux.

Pier Luigi Nervi
Pier Luigi Nervi

P.L.N.

80.

F2 8a 494

Paris, le 23 Novembre 1963

Mademoiselle Claude MOSER
2, rue d'Argent
~~ST DENIS~~
Suïsse

Mademoiselle,

J'ai reçu votre lettre du 13 novembre 1963.

"Le Poème de l'Angle Droit" est introuvable. Il vaut 700.000 anciens francs pour celui qui le trouve. Mais je sais que l'on prépare une édition petit format très soignée (Editions Forces Vives, 130 rue du Faubourg Saint Denis, Paris, 10ème. Tél. : NORA 50-13. Directeur, M. Jean PETIT).

Veuillez agréer, Mademoiselle, l'expression de mes meilleurs sentiments.

LE CORBUSIER

81.

ráneos directamente, sino a investigadores por venir, en todos los continentes. Pareciera que la intención es más, que esta obra sea parte de los archivos importantes de la humanidad, y no un libro de la época.

Aunque estas respuestas, son posibles conjeturas de esta investigación ya que no existe un archivo donde se puedan verificar estas afirmaciones, igualmente abren camino a reflexiones sobre el posible propósito de una obra como el Poema.

79. FLC F2-20-429. Carta de respuesta Eugène Claudius Petit a Le Corbusier.

80. FLC F2-20-433. Carta de respuesta Pier Luigi Nervi a Le Corbusier.

81. FLC F2-20-494. Carta de Le Corbusier a Claude Moser sobre la imposibilidad de conseguir el Poema en 1963.

20 405
Paris, le 15 Janvier 1964

Monsieur G. GUTEENST
Bureau d'Architecture
108, Rue des Eaux-Vives
PARIS

Monsieur,

M. Le Corbusier me charge de vous accuser réception de votre lettre du 7 janvier 1964 lui demandant où vous pourriez vous procurer son "Poème de l'Angle Droit".

M. Le Corbusier n'a plus d'exemplaire disponible de cet ouvrage qui est totalement épuisé. Il vous conseille de vous adresser directement à l'éditeur : M. TERRIADÉ, Les Editions Verve, 4 rue Férou, Paris, 6^e. Tél. : DANton 77-05.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

43-20 all.
Paris, le 10 Janvier 1956

Monsieur TERRIADÉ
4, rue Férou
PARIS (6^e)

Monsieur,

M. Le Corbusier n'a chargé de vous signaler de toute urgence que M. HEGDE, Directeur du Musée Municipal d'Ahmedabad est désireux de se procurer le "Poème de l'Angle Droit". Auriez-vous l'obligeance de lui envoyer vos prospectus.

Voici l'adresse de :
Mr Prithwish HEGDE
Director
Municipal Museum
Municipal Corporation
AHMEDABAD, India

Vous remerciant par avance,

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

4, RUE FÉROU
PARIS-VI

VERVE
REVUE ARTISTIQUE & LITTÉRAIRE

F2 20 483
Tél. DAN. 77-05
C. C. Postal 2189-95

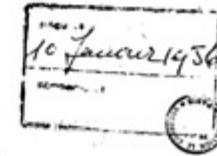
Remis le 10 Janvier 1956

à Monsieur LE CORBUSIER

38 Exemplaires "POÈME DE L'ANGLE DROIT"
N°s 90 à 99 (10 EX)
N°s 210 à 215 (10 EX)
N°s 230 à 235 (5 EX)
N°s 30-31-34-35-38-39- (6 EX)
N°s 21-22-24-26-28 (5 EX)
N°s 130 - 135 - (2 EX)
TOTAL 38 EX.

12 ALBUMS N°s 17-18-19-20-23-24-38-39-40-
54-55-56-

6 EX chiffres romains N° VIII - N° IX - N° X -
N° XVI - XVII - XVIII 6



S.A.R.L. au Capital de 5.000.000 de Francs R. C. Seine 275.220 B E. P. 4823 Seine C. A.

82.

83.

84.

82. FLC F2-20-495. Carta de la Secrétaire de Le Corbusier a Monsieur G. Guteunst en la que le afirma que se han agotado los ejemplares del Poema en 1964.

83. FLC F2-20-482. Carta de la Secrétaire de Le Corbusier a Teriade para pedir un ejemplar del Poema para el Musée Municipal d'Ahmedabad en 1956.

84. FLC F2-20-483. Remisa de ejemplares enviados por VERVE a Le Corbusier en 1956.

2ème Fourme

Paris, le 25 Janvier 1956

Monsieur ROBINOT
9, rue Sédillot
PARIS (7^e)

Monsieur,

M. Le Corbusier m'a chargé de vous demander d'expédier le plus rapidement possible trois exemplaires du "Poème de l'Angle Droit" à :

- Mr Herbert READ
Stonegrave House - STONEGRAVE, York
Angleterre
- Miss Barbara JOSEPH
116 East 31 Street - NEW YORK City, USA
- M. Edouard TROUIN
Plan d'Aups
Ste Baume, par St Zacharie
(Var)

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

P.S. Je joins 3 feuilles décrites de la main de M. Le Corbusier, destinées à être insérées dans chacun des volumes, et qui éviteront les erreurs de douane.

F2 00 685
EMBALLAGE - TRANSPORT D'OBJETS D'ART

R. M. Seize Téléphone
- 84.471 - MAURICE ROBINOT 9, Rue Sédillot - PARIS (7^e) INV. 53-80

RÉFÉRENCE *E* Paris, le *29/1/55* 1955
M. *Atelier de Corbusier*
35 rue de Sévres
Paris

Veuillez avoir l'obligeance de remettre au ~~porteur~~ *porter les marchandises* ci-dessous.

| NOMBRE | MARCHANDISE | DESTINATION OU PROVENANCE |
|----------|----------------------|---------------------------|
| <i>3</i> | <i>grands livres</i> | <i>Emballage</i> |

Veuillez agréer, M. *Robinet*, mes sincères salutations.

NOTA. — Les marchandises voyagent aux risques et périls de leur propriétaire. La Maison se charge de couvrir une assurance tous risques au nom des Clients, à la seule condition que ces derniers nous en donnent l'ordre par écrit et répété à chaque expédition ou transport. La responsabilité de la maison est limitée à celle des Cies d'Assurances ayant couvert les sinistres.

F2 00 685

Paris, le 20 Mai 1958

Monsieur Maurice BESSET
Directeur de l'Institut Français
T E M S E R V O K
Karl Kapferer-Strasse 3
Autriche

Cher Monsieur Besset,

J'ai votre lettre du 16 mai ne parlant du "Poème de l'Angle Droit".

Vous avez joint la traduction de Mme Sauter J'ai lu cette traduction; elle est très bien faite. Veuillez l'en remercier vivement.

Je suis très touché de l'amical dévouement que vous apportez à faire connaître mon œuvre et, très particulièrement ici, le "Poème de l'Angle Droit" qui exprime pas mal de choses derrière une certaine obscurité du texte dressée comme une barrière.

Je viens de recevoir de Mourlot les premières épreuves d'une série de lithographies qu'il a mises en chantier. Permettez-moi de vous les offrir à vous et à Mme Sauter et d'y joindre une vieille gravure sur cuivre faite de ma main qui me sert de temps à autre à décerner un diplôme d'antité réservé à ceux qui m'ont touché plus particulièrement.

Ce que vous faites dans votre "onclave des Relations Culturelles" est très louable car j'ai l'honneur, et le malheur, de n'être pas en principe ~~de~~ *personne* à grata dans les choses officielles ! Et malheureusement les officieux de Paris ignorent que l'opinion publique à l'extérieur (de leur bâtiment) est parfaitement ouverte à tout ce que l'on voudra bien lui donner de sinistre.

Croyez, cher Monsieur Besset, à mes meilleurs sentiments.

LE CORBUSIER

85.

86.

87.

85. FLC F2-20-484. Carta de la Secrétaire de Le Corbusier a Monsieur Robinot para que expida 3 ejemplares del Poema para enviar a tres suscriptores en 1956.

86. FLC F2-20-485. Certificado de embajage de transporte de objetos de arte de Maurice Robinot, enviado al Atelier de Le Corbusier en 1955.

87. FLC F2-20-489. Carta de Le Corbusier a Maurice Besset sobre el Poema en 1958.

LC
F

EDITIONS VERVE, 4, RUE FÉROU, PARIS VI - DAN. 22-03

Texte manuscrit. 20 lithographies origi-
nales en couleurs et 70 lithographies
originales en noir. Format 12 x 21.
150 pages. Tirage 250 exemplaires sur
Velin d'Arches, numérotés et signés
par l'auteur. Imprimé chez Plon.



PAR
LE CORBUSIER
**POÈME
DE L'ANGLE DROIT**

A paraître au printemps 1955

F 2 20 253



Spécimen de grandeur
naturelle. Réserve
de la 2^e partie. "L'ANGLE
DROIT" (révisé par l'auteur)
sur le même grand format que
l'original.



Le Corbusier
**POÈME
DE
L'ANGLE
DROIT**
Lithographies originales

DEUX PAGES DE VIERES RÉSERVÉES
AU VINGT-CINQUIÈME.

Pour faire suite aux grands livres manuscrits et illustrés par
les artistes, tels que *Discours* de Rouault, *Jazz* de Malasse,
Le Cirque de Léger, les Editions Verve vont publier *Le Poème
de l'Angle Droit* de Le Corbusier. Ce poème fut peint et écrit de
1948 à 1953. Le Corbusier, qui depuis plus de trente années a fré-
quenté les ateliers d'imprimeurs, applique ici ses connaissances à
la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan. L'expérience de sa
vie remplit les lignes de ce livre: Le Corbusier, grand éditeur
moderne, s'y découvre presque totalement, y exprime son choix
— l'angle droit —, par le verbe et par l'image. Le Corbusier n'avait
jamais rimé de sa vie. De même n'avait-il jamais appris à peindre, ni
à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.



Le niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
à la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeurs de ET
l'horizontale limite la
contenance liquide.



SPÉCIMEN D'UNE PAGE RÉSERVÉE AU QUINZÈME
LC

1.4 1954, El folleto publicitario del Poema (FLC F2-20 287)

Así como Le Corbusier envía la carta de presentación para los posibles suscriptores, en 1954 realiza paralelamente, un folleto publicitario para el lanzamiento y venta del libro (fig. 88).²³² En él anuncia que la publicación oficial y venta al público será el siguiente año, en 1955.

El folleto es una presentación del libro y está diseñado para ser doblado en cuatro partes, como se puede observar en la imagen. Para su diseño elige dos imágenes que acompañan los textos de presentación: una a color, como representación de las litografías a color que componen el libro, y la otra en blanco y negro, con dibujos intercalados con un texto manuscrito, como representación del otro grupo litografías que componen la obra. Sobre las dos páginas contiguas a las imágenes, el folleto contienen dos textos explicativos.

Sobre la primera página del folleto, según el doblado, bajo una frase que dice: « *A paraître au Printemps 1955* », Le Corbusier presenta el título de la obra, escrito en letras mayúsculas: « *POÈME DE L'ANGLE DROIT* » y debajo escribe: « *par, LE CORBUSIER* ». ²³³ Bajo este título, escribe una breve descripción de la obra en la que informa que está compuesta tanto por litografías a color, así como por otras en blanco y negro. También informa que cada edición será numerada y firmada por el artista:

232 FLC F2-20 287.

233 FLC F2-20 287.

Texte manuscrit. 20 lithographies originales en couleurs et 70 lithographies originales en noir. Format 42 x 32. 156 pages. Tirage 250 exemplaires sur Vélín d'Arches, numérotés et signés par l'artiste. Imprimeur Mourlot Frères.²³⁴

En el texto informa también los datos sobre el valor del libro en términos económicos; si es adquirido bajo suscripción previa a la publicación, y a lo que ascenderá el costo una vez publicado. Al igual que la carta-circular, en este folleto invita a los posibles suscriptores o a quienes pudiesen estar interesados en adquirir la obra, a comprarla mediante suscripción previa, ya que el valor del libro se incrementaría considerablemente una vez publicada la versión definitiva.

En souscription jusqu'au 31 décembre 1954, le prix de cet ouvrage est de 35.000 francs payable à la souscription. Ce prix sera porté à 45.000 francs à la parution de l'ouvrage.

ÉDITIONS VERVE, 4, RUE FÉROU, PARIS VI-DAN. 77-05. ²³⁵

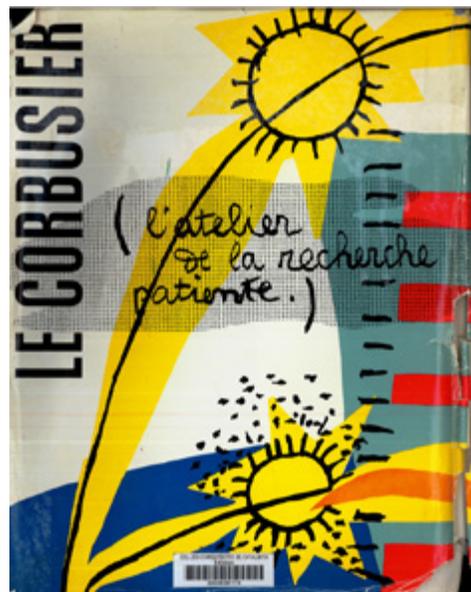
Sobre el costado derecho de la página del texto, Le Corbusier elige un detalle de una de las litografías a color pertenecientes al Poema (fig. 89). En esta imagen se vislumbra en alzado, un detalle de una sección del esquema de la *Unité d'habitation*, con el *Brise-soleil*, como representación de la relación de la arquitectura y la luz natural. En el centro de la página, dos soles amarillos

234 FLC F2-20 287.

235 FLC F2-20 287.



89.



90.

aparecen ubicados, cado uno sobre un arco que representa su recorrido a lo largo de las 24 horas del día; uno superior y el otro inferior. Estos soles aluden a la relación entre el recorrido del sol y el proyecto arquitectónico, según el cambio de los solsticios. Sobre la parte superior derecha de la imagen, describe la procedencia de la imagen y su ubicación en el Poema, con estas palabras:

Spécimen à grandeur, quart d'une lithographie de la 3me partie : « ESPRIT » (signalée par : BA, ci-dérrière sur la table graphique des matières.)²³⁶

El tamaño de la imagen mide una cuarta parte de la litografía original, por lo tanto con este pequeño detalle anuncia, más no revela. Con este detalle de la imagen deja clara la presencia de la arquitectura en su Poema; y más aún, de una imagen esquemática reconocible, principalmente durante ese periodo de su vida, en el que precisamente acaba de terminar la *Unité* de Marsella.²³⁷

Sobre las dos páginas siguientes, según el doblez del folleto publicitario, hace la misma combinación de texto e imagen, pero en este caso, con imágenes en blanco y negro. (fig. 88) Sobre la página izquierda, desde la visión del lector y como complemento a la primera información inscrita sobre la portada del folleto, presenta un texto más detallado bajo la imagen de las dos páginas de portada del Poema. La imagen está compuesta a la izquierda, por una página con fondo negro y letras blancas, y la de la derecha en negativo: fondo blanco y letras negras. En las dos páginas dice: « *LE POÈME DE L'ANGLE DROIT* » en letras mayúsculas, pero del lado izquierdo se encuentra la editorial: « *TÉRIADE ÉDITEURS PARIS* », y sobre el derecho, la firma de Le Corbusier y en la parte inferior: « *Lithographies originales*». Bajo estas imágenes del Poema anota: « *DEUX PAGES DE TITRES RÉDUITES AU VINGT-CINQUIÈME* ».

Le Corbusier escribe el texto explicativo en el que se enfoca en el contenido del Poema y en el valor añadido que este contenido implica. Este texto

²³⁶ FLC F2-20 287. Nota: Pareciera que hubiera habido un error de caligrafía a la hora de imprimir este texto, ya que cuando habla de su ubicación en la « *table graphique des matières* », aparece señalada su posición bajo dos letras BA; en la realidad, la numeración de la posición y de la casilla a la que pertenece esta imagen en el Poema es la B4 (letra y número): ubicada sobre la segunda fila de la tabla, nombrada con la letra B de la categoría *Esprit*, y está localizada sobre la columna 4; por lo tanto su verdadera ubicación según la nomenclatura utilizada por Le Corbusier en el Poema es la posición B4. Comparar el folleto publicitario (FLC F2-20 287) con la obra original *Le Poème de l'angle droit* (1955).

²³⁷ Esta misma imagen es la que elige para la portada de uno de sus últimos libros en los que sintetiza tanto su obra como sus oficios, la cual publica en 1960 en cuatro idiomas: francés, inglés, alemán y castellano. Este libro se titula en francés: *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*. en inglés es: *My Work*, en alemán *Mein Werk* y en castellano *Mi Obra*. Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

89. FLC F2-20-287. Folleto publicitario.

90. 1960, Carátula *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*.

se relaciona con los presentados en la *Œuvre complète* y en la carta-circular. El texto es, en cierta forma repetitivo, pero es importante tenerlo en cuenta ya que una y otra vez presenta su valor intrínseco en tanto que él se descubre casi por completo en ésta obra, y que además, expresa y manifiesta su elección: el ángulo recto.

Pour faire suite aux grands livres manuscrits et illustrés par les artistes, tels que Divertissement de Roualt, Jazz de Matisse, Le Cirque de Léger, les Éditions Verve vont publier Le Poème de l'angle droit de Le Corbusier. Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1953. Le Corbusier, qui depuis plus de trente années a fréquenté les ateliers d'imprimeurs, applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan. L'expérience de sa vie remplit les lignes de ce livre : Le Corbusier, grand bâtisseur moderne, s'y découvre presque totalement, y exprime son choix –l'angle droit-, par le verbe et par l'image. Le Corbusier n'avait jamais rimé de sa vie. De même n'avait-il jamais appris à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.²³⁸

Sobre la página contigua elige una de las litografías en blanco y negro del Poema y debajo de esta escribe una especificación de la imagen: « *SPÉCIMEN D'UNE PAGE RÉDUITE AU QUART* ». ²³⁹ La imagen representa el grupo de litografías en blanco y negro en las que intercala textos manuscritos y dibujos a mano alzada. En la imagen revela parte de uno de los textos al igual que en la que publica en la vol. 5 de la *Œuvre complète* (fig.1). En este caso dibuja una serie de montañas y un pez dividido por una línea horizontal; ésta enfatiza el contraste entre lo claro y lo oscuro, o la luz en la parte superior y la sombra en la inferior. En el texto que acompaña los dibujos escribe a mano alzada:

La niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
à la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeurs. Et
l'horizontale limite la
contenance liquide.²⁴⁰

En este texto presenta una serie de conceptos sobre el tema del nivel de las aguas, el descenso, el mar, la lluvia y el proceso de evaporación. Sin dar

238 FLC F2-20 287.

239 FLC F2-20 287.

240 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, Tériade Éditeurs, Paris 1955, p.21. Ver también: FLC F2-20 287.

más detalles, con la muestra de dos imágenes y un texto, presenta dos ritmos de la naturaleza en este folleto: en una, el movimiento de la naturaleza (en este caso del sol) con relación a la arquitectura, y en la otra, los movimientos de la naturaleza en sí misma, a partir de las transformaciones del agua. Estas son las dos cartas que pone sobre la mesa para introducir su Poema.

El sentido de las imágenes

Al contraponer el capítulo de la *Œuvre complète* en comparación con el folleto publicitario, es posible reconocer que en los dos casos, la intencionalidad de la presentación esta basada en la misma estrategia. Tanto en la *Œuvre complète* como en el folleto publicitario, elige dos imágenes representativas del Poema; una a color y la otra en blanco y negro, con un fragmento de texto intercalado entre dos dibujos. Así mismo, las imágenes van acompañadas por un texto explicativo. ¿Pero, dónde radica la coincidencia que verdaderamente importa en la elección de las imágenes para la presentación? La coincidencia está en que las dos presentaciones hacen énfasis y evidencian la presencia de la naturaleza; en una, a partir del ciclo del sol y los ciclos del agua, y en la de la *Œuvre complète*, en la relación entre el hombre y el medio, en el que su posición vertical se contrapone con a la horizontalidad de la tierra o el suelo en el que se apoya, en el que vive, en el que actúa y en el que crea. Pero lo más importantes es la frase que elige para esta publicación, que vincula la elección tanto de las imágenes para el folleto publicitario, como para el texto de presentación en la *Œuvre complète*; en esta última presenta el texto que dice: « *contractes avec la nature un pacte de solidarité: c'est l'angle droit* ». ²⁴¹

Por lo tanto, la primera aproximación a la idea de su presentación se centra en la Naturaleza, no como un hecho aislado, sino a través de un pacto de relación; el hombre contrae un pacto con la naturaleza, un pacto de solidaridad, y a esto se le adiciona la frase más importante, la cual la dará sentido a una gran parte del desarrollo de esta investigación: el “ángulo recto” comprendido como un pacto de solidaridad entre hombre y naturaleza, hombre y su medio.

241 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, op. cit., 1953, p. 240.

F 2 20 ⁴¹⁴
13
CT 88125



Paris, ce 12 mars 1955

Monsieur TERIADE
Editeur
4, Rue Férou,
P A R I S

Cher Monsieur,

Je vous confirme mon accord sur les termes de votre lettre du 11 courant, relatif à l'édition par vous, du livre : LE POEME DE L'ANGLE DROIT, dont je suis l'auteur - Texte manuscrit et illustré de lithographies en couleurs et en noir-, aux conditions suivantes :

Le livre sera tiré en lithographie selon la maquette que j'ai établie. Il sera imprimé et édité à vos frais. Son tirage sera de 250 (deux cent cinquante) exemplaires sur papier d'Arches, dont je recevrai 50 (cinquante) exemplaires. Tous les exemplaires seront signés par moi. Il sera tiré en outre 60 suites des planches des 20 hors-texte en couleurs, sur lesquelles je recevrai 12 (douze) suites. Toutes les planches de ces suites seront signées par moi. Le tirage comprendra également 20 exemplaires hors-commerce, sur lesquels je recevrai 6 (six) exemplaires. Il est entendu que les collages et les dessins de la maquette m'appartiennent, et qu'ils me seront restitués, lors de la parution du livre.

Bien amicalement à vous

Le Collet

1.5 1955, La publicación oficial y el lanzamiento de la obra: *Le Poème de l'angle droit*.

El acuerdo de las condiciones de publicación del libro, se pacta en una carta (FLC F2-20 414) que Le Corbusier envía a Tériade el 12 de marzo de 1955, en la que establece los términos de la edición (fig. 91). En ella se definen las siguientes condiciones:

Monsieur TÉRIADE
Editeur
4, Rue Férou,
P A R I S

Je vous confirme mon accord sur le termes de votre lettre du 11 courant, relatif à l'édition par vous, du livre : LE POÈME DE L'ANGLE DROIT, dont je suis l'auteur – texte manuscrit et illustré de lithographies en couleurs et en noir –, aux conditions suivantes :

Le livre sera tiré en lithographies selon la maquette que j'ai établie. Il sera imprimé et édité à vos frais. Son tirage sera de 250 (deux cent cinquante) exemplaires sur papier d'Arches, dont je recevrai 50 (cinquante) exemplaires. Tous les exemplaires seront signés par moi. Il sera tiré en outre 60 suites des planches des 20 hors-texte en couleurs, sur lesquelles je recevrai 12 (douze) suites. Toutes les planches des ces suites seront signées par moi. Le tirage comprendra également 20 exemplaires hors commerce. Il est entendu que les collages et les dessins de

la maquette m'appartiennent, et qu'ils me seront restitués, lors de la parution du livre.

Bien amicalement à vous

Le Corbusier ²⁴²

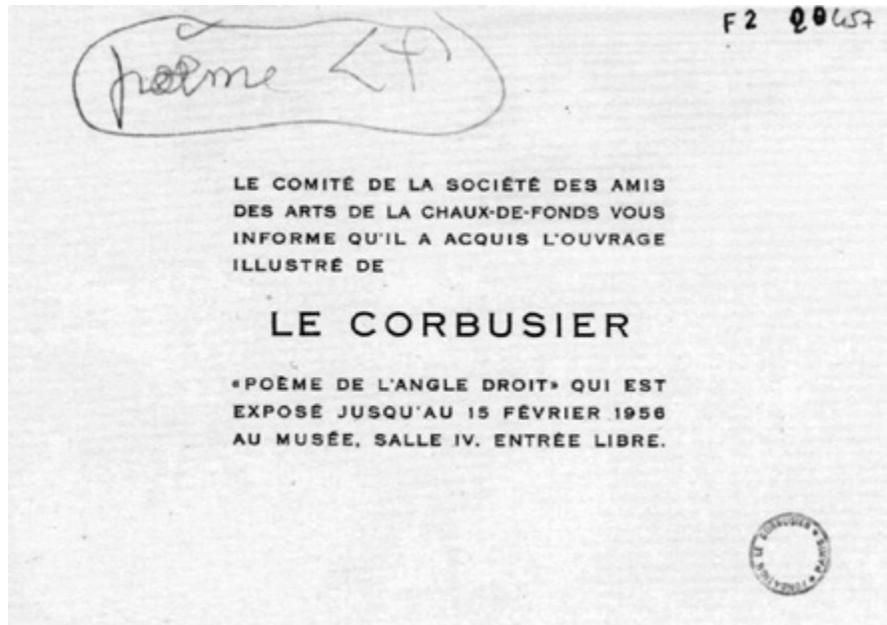
Una vez definido el acuerdo, el lanzamiento oficial del Poema se realiza el martes 22 de Noviembre de 1955, en la Galerie Berggruen & Cie, en 70 Rue de l'Université, París-VII, según una tarjeta de invitación (fig. 92) presentada dentro de los documentos que hacen parte de la exposición organizada por Juan Calatrava sobre el Poema, en el Círculo de Bellas Artes en Madrid en el 2006.²⁴³ La invitación convoca a asistir a la presentación de un libro titulado « *Le Poème de l'angle droit* » realizado por Le Corbusier, e informa que la recepción de inauguración tendrá lugar desde las 17 horas hasta las 20h. Igualmente adhiere que la

²⁴² El número de Le Corbusier corresponde a su firma. FLC F2-20 414.

²⁴³ El documento no está catalogado dentro de los archivos de la Fundación Le Corbusier. Este documento está publicado en catálogo de la exposición realizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006. Ver el catálogo: A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fundación Le Corbusier, Madrid 2006.



92.



93.

92. 1955, Invitación de la Galerie Berggruen & Cie para la presentación del Poema

93. Invitación del Comité de la Société des amis des arts de La Cahux-de-Fond, FLC F2-20-457

exposición de la obra durará hasta el sábado 3 de diciembre del mismo año.²⁴⁴

El mismo año de haber presentado el libro en París, El *Comité de la Société des amis des arts de La Chaux-de-Fonds*, organiza una exposición del Poema después de haber adquirido el libro. Para esta exposición también se realiza una tarjeta de invitación (fig. 93) la cual hace parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier (FLC F2-20 457).²⁴⁵ La invitación informa que han adquirido la obra ilustrada por Le Corbusier, titulada « *Le Poème de l'angle droit* », y que será exhibida hasta el 15 de febrero de 1956 en la Sala IV del Museo, y que habrá entrada libre.²⁴⁶

La aceptación de la publicación del libro no se hace esperar. Dentro de los archivos de la Fondation Le Corbusier se encuentra un importante número de cartas de agradecimiento y de una grata aceptación y admiración por la obra. Sobre este tema, Juan Calatrava comenta:

La correspondencia subsiguiente a la aparición del libro (que fue presentado el 22 de noviembre de 1955 en la Galerie Bergguen et Cie.) ofrece numerosos testimonios de la acogida favorable de que fue objeto. Podemos citar cartas elogiosas (a veces verdaderamente entusiastas) de Blaise Cendrars, Herbert Read, Fernando Martínez Sanabria, Édouard Trouin²⁴⁷ o José Luis Sert.²⁴⁸ Una de las reacciones más favorables es la contenida en un telegrama de Jane Drew, la arquitectura británica que por entonces colaboraba (junto con su esposo, el también arquitecto E. Maxwell Fry) con Le Corbusier en la proyección y construcción de Chandigarh. De hecho, ya en años anteriores, desde 1951, Jane Drew había sido testigo de excepción de la última fase de gestación y realización del *Poème*. Su relación privilegiada con Le Corbusier queda clara, por lo demás, en la carta

244 El texto original de la invitación dice: « La Galerie Berggruen & Cie, 70, rue de l'Université, Paris-VII, vous prie de bien vouloir assister à la présentation du livre « Poème de l'angle droit » par Le Corbusier le Mardi 22 Novembre 1955, de 17 heures à 20 heures. L'exposition durera jusqu'au Samedi 3 Décembre. »

245 Este documento se encuentra en los archivos sobre el Poema en la Fondation Le Corbusier F2-20 457, pero igualmente ha sido presentada en la exposición sobre el Poema realizada por realizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006, y está publicada en el catálogo de la exposición. Ver: A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, 2006, cit.

246 El texto original de la invitación dice: « Le Comité de la Société des amis des arts de la Chaux-de-Fonds vous informe qu'il a acquis l'ouvrage illustré de LE CORBUSIER « Poème de l'angle droit » qui est expose jusqu'au 15 Février 1956 au Musée, Salle IV. Entrée libre. »

247 FLC F2-20 390.

248 FLC F2-20 366-506.

que este le había escrito desde París el 22 de abril de 1954²⁴⁹ prometiéndole el envío del *Poème* y advirtiéndole que, le ha enviado el boletín de suscripción, lo ha hecho sólo para guardar las apariencias del acuerdo con Tériade que le impide regalar ejemplares. Otras reacciones positivas documentadas fue la de los arquitectos colombianos, Cuellar, Serrano y Gómez, ligados a Le Corbusier desde la época del plan de Bogotá, que remiten una fotografía de los miembros del estudio con reverencia a el *Poème*.²⁵⁰

Algunas de las cartas de respuestas y aceptación más relevantes sobre el Poema, provienen de figuras como: José Luis Sert, enero 25, 1956 (FLC F2-20 487-488), Herbert Read, enero 15, 1956 (FLC C1-01 291) y otra de noviembre 11, 1956 (FLC F2-20 392), Blaise Cendrars, febrero 7, 1956 (FLC F2-20 382a-382b) o un sobre proveniente de Colombia de la Firma Cuellar, Serrano, Gómez y Cia (FLC F2-20-497). (Ver figs. 94-100).

249 FLC E1-19 185.

250 CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., pp. 11-12.

Dimanche 15/1/56
 Herbert Read

mon cher ami
 un tremblement in extenué
 depuis trop longtemps. Tes his, Chaudron, Parn
 et tout ce qui cela compare ^{in extenué} m'a et extra-
 muros
 de N-York au cas nouveau depuis
 Noël 55. Te en son ven et effort de voir
 avec le 3 janvier
 7. au sein permis de tu faire espérer
 le Poème de l'Angle Drost. Très indulgent
 tout ce ^(la poésie) me fait au cours de mon unité aller
 au cadran, et toutfois implique une et -
 le mieux par simple fatalité et la fatalité de
 A l'heure senties de voyage, c'est
 un tourant d'air frais d'un
 l'ensemble avec (le vin)
 mais le bon Dieu intervient par les
 forces, le rhumatisme et toute sorte
 de fievre et une accélération d'aldolose
 de aguel de d'halise.
 Un very pain a Paris fait mon ligne
 J'aurais grand peur c'est un vin
 pour un mon amitié
 Le Corbusier

94.

STONERAVE HOUSE.
 STONEGRAVE.
 YORK.
 TEL. STONERAVE 214.
 20.4.56

12 20 306
 F2-69

22 Février 1956

Cher ami et amie :

Après un délai de deux semaines
 (évidemment les douaniers avaient trouvé beaucoup
 d'intérêt dedans) votre beau livre est arrivé,
 et je suis plein d'admiration - un admiration
 que je ne peut pas exprimer avec facilité
 dans votre langue. Merci mille fois pour
 cette belle manifestation de votre grand
 esprit - je suis très fier de la posséder.

Pierre Matisse m'a envoyé un catalogue
 de l'exposition à New York. Je crois qu'il
 doit être un grand succès.

La prochaine fois que je viens à Paris
 je vous donnerai signe.

Mes amitiés
 Herbert Read -

95.

Vendredi
 3

Mon cher Corbu,
 nous étions en train de tourner
 à Rouen quand on nous a
 apporté l'Module 2 et le poème
 de l'Angle Drost, qui font
 ma joie. Merci beaucoup.
 Tu vas recevoir mon roman
 la semaine prochaine.
 Ma main amie
 Blaise Cendrars

7 Février 1956

Monsieur
 Le Corbusier
 24 rue Nungesser et Coli
 Paris XVI

96.

94. FLC C1-01-291. 1956, Carta de Le Corbusier a Herbert Read sobre el Poema.

95. FLC F2-20-392. 1956, Carta de Herbert Read a Le Corbusier sobre el Poema.

96. FLC F2-20-385. 1956, Carta de Blaise Cendrars a Le Corbusier sobre el Poema.

97. FLC F2-20-497. Carta enviada por la firma Cuellar, Serrano, Gómez y Cia. a Le Corbusier sobre el Poema

CUELLAR, SERRANO, GÓMEZ Y CIA., LTDA. 05-30-
 ARQUITECTOS - INGENIEROS
 Carrera No. 116, 5to. Piso 14, Edificio Colsa, Ciudad de Bogotá
 TELÉFONO: Consuelo 51-612
 Apartado: Aéreo 2617, Nacional 2617 - Telégrafo "CLB807"
 BOGOTÁ - COLOMBIA

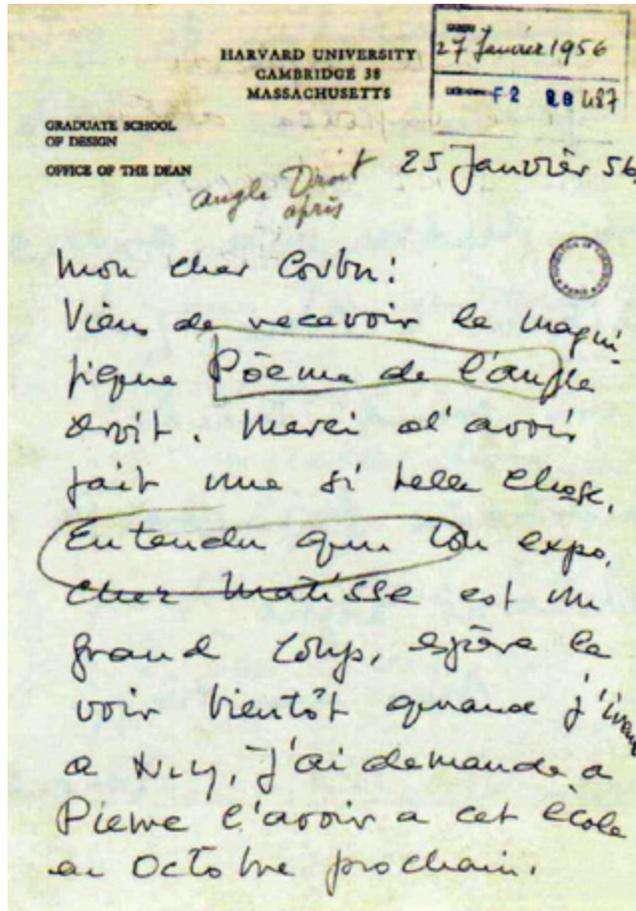
Señor Arquitecto
 LE CORBUSIER
 Paris

Att: Sr. Marani.

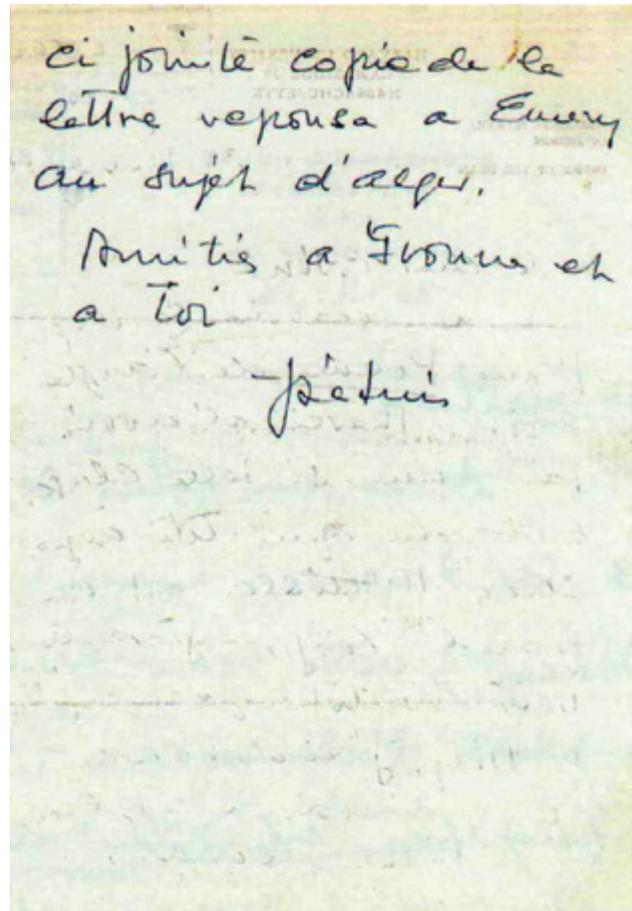
Classe Paris-ange

à remettre
 les 15 et 16
 de février
 au 1er étage
 de l'angle Drost
 au Poème

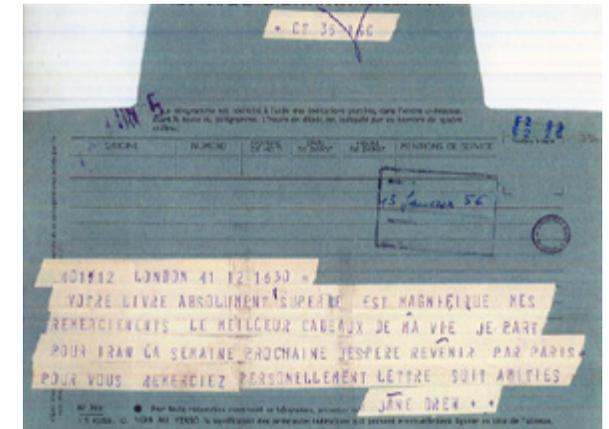
97.



98.



99.



98. FLC F2-20-487. 1956, Carta Jose Luis Sert a Le Corbusier sobre el Poema, p. 1.

99. FLC F2-20-487. 1956, Carta Jose Luis Sert a Le Corbusier sobre el Poema, p. 2.

100. FLC F2-20-385. 1956, Telegrama de Jane Drew a Le Corbusier sobre el Poema.

**2. « *Les livres d'artiste* » en París y « *Le Poème de l'angle droit* »
de Le Corbusier**



2.1 *Les Livres d'artiste* en París: Un nuevo diálogo entre Pintura y Palabra, Arte y Poesía

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros, ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distintos unos de otros pero con intensidad creciente.

Walter Benjamin

2.1.1 La concepción de una idea

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aparece en el medio del arte parisino, bajo una concepción moderna, una nueva modalidad de expresión en la que se sintetizan palabra e imagen, en un diálogo entre poesía y pintura, en una sola obra.

Esta modalidad será conocida como « *livres d'artistes* » o « *livres de peintres* », ¹ la cual transformará la idea tradicional del libro. Estos libros, generarán una revolución en el trabajo en conjunto entre los distintos oficios del arte y la literatura, bajo la óptica, la técnica moderna y la concepción del sentido de la reproductibilidad de la obra de arte en términos benjaminianos. ² Tanto por la técnica de impresión, como por los procesos de ideación y realización, estos libros podrán ser definibles en su esencia como obras de arte.

Un grand texte, c'est déjà une sorte de miracle ; lui donner une illustration,

¹ Sobre el tema ver: 1987 : CHAPON, François, *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, Paris 1987. KHALFA, Jean (ed.), *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001. STRACHAN, Walter John, *The Artist and the Book in France / The 20th Century Livre d'artiste*, Londres, Peter Owen Ltd, London 1969.

² Ver: BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid 1994, p. 254.

c'est en vouloir un autre : c'est demander que s'établisse entre le texte et l'image ce lien mystérieux qu'on appelle l'accord...³

En estos libros, la ilustración, que tradicionalmente era comprendida como un acompañante visual subordinado al texto, en una posición secundaria de acompañamiento, ahora se convierte en el equivalente plástico del texto, posicionando la ilustración y el texto en un mismo nivel. ⁴ Así lo afirma Matisse en una nota dirigida a Raymond Escholier en 1956:

Me parece justa su distinción entre libro ilustrado y libro decorado. No debería ser necesario completar un libro con ilustraciones imitativas. El pintor y el escritor deben actuar juntos, paralelamente, sin confusiones. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema. Nunca diría: primer violín y segundo violín, sino un conjunto concertante. ⁵

³ Cita original tomada del texto de la Introducción a *L'œuvre romanesque d'André Malraux* citado en STRACHAN, W.J., *The Artist and the Book in France: the twentieth-century "livre d'artiste"*, 1969, cit., y citada también en: BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 153.

⁴ AA.VV., *Matisse els libres ilustrats*, Fundació La Caixa, Girona 2004, p. 18.

⁵ MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros" en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, p. 227.

David Blundel y Amélie Blanckaert, en su texto “*The Making of the livre d’artiste*”, publicado en *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d’Artistes 1874-1999*,⁶ presentan la idea de estos libros con estas palabras:

It is at this junction, this “lien mystérieux” of text and image, that the *livre d’artiste* is born. The marriage of two artistic modes of creation which had generally remained mutually exclusive until well into the nineteenth century is certainly neither simpler nor easily achieved. Yet when the process proves successful, the result is a hybrid product bearing witness to the genius of several contributors.⁷

The *livre d’artiste*, however, is more than a mere illustrated book. Whereas, in ‘conventional’ book illustration, artists’ previous works may be reproduced to adorn texts, or, more importantly, to picture its content, the originality of the *livre d’artiste* is that it contains illustrations specifically commissioned for the book in question, and which engage by their form in a dialogue with the text. The aim is not to facilitate reading, and large print-runs are never a motivation for the project.⁸

La colaboración entre escritores y pintores no es algo nuevo dentro del medio del arte. La relación entre poetas y artistas, y la influencia de los unos a los otros, toma fuerza principalmente desde el siglo XIX, teniendo en cuenta que los más influyentes críticos de arte en los *salones* eran principalmente los poetas y escritores con ejemplos como Baudelaire, Zola, Rilke, Mallarmé, entre otros. Sin embargo, en ese periodo cada uno actúa independientemente desde su ámbito.⁹ El desarrollo de esta relación se hace especialmente fructífera durante las vanguardias de principio del siglo XX, en las que gran parte de sus ideas revolucionarias comparten bases literarias. En el Futurismo, el Constructivismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, entre las más representativas, los poetas cumplen un papel fundamental como voceros de sus manifiestos.¹⁰

6 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, “The Making of the *livre d’artiste*”, 2001, op. cit., pp. 153-158.

7 Ibid., p. 153.

8 Ibídem.

9 Algunos ejemplos se pueden ver en: BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción al castellano por C. Santos, Colección La balsa de la Medusa Visor, Madrid 1999. BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquitectura, Murcia 1995. Ver la correspondencia entre Cézanne y Zola en: REWALD, John (ed.), *Paul Cézanne Correspondencia*, traducido al castellano por B. Moreno, Colección La balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1991. Ver también: RILKE, Rainer María, *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona 2000.

10 Ver ejemplos como los textos de Marinetti, Tzara, Breton, Apollinaire, entre otros. Sobre el tema de las vanguardias artísticas y sus bases ver: TAFURI, Manfredo, *La esférica y el laberinto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984. ARGAN, Giulio Carlo, *El arte Moderno*, Akal 2004.

En el caso de los *livres d’artiste*, no es una relación de influencia o de discusión sobre temas e ideas comunes, como en el caso de las vanguardias. En ellas, las ideas planteadas y en discusión son experimentadas e investigadas desde los distintos oficios como la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño, la poesía y en algunos casos, hasta en el pensar la ciudad, como en el Constructivismo ruso.¹¹ En las vanguardias, las obras como productos, son independientes entre sí. Son distintas aproximaciones sobre un mismo problema. Cada obra es singular y cada artista es independiente en cuanto a su propuesta, la idea y el medio de expresión que elige. Los *livres d’artistes* buscan es la síntesis conceptual de dos oficios, en la resolución de un mismo problema y una misma obra. Matisse lo define como *un libro total*.¹²

Jean Khalfa en su texto “*Art Speaking Volumes*”,¹³ en un análisis que realiza sobre la relación entre texto e imagen, la expresión del poeta y el punto de partida del pintor, afirma:

(...) For the heart of the problem is not so much that a connotation or a figure of speech cannot be ‘exactly’ represented in an image because culture or ambiguity are essential to them. Rather, however emblematic, symbolic, schematic or abstract a visual image may be, it is first made up of singularities: this line, this shade, this spot or trace of colour. It is true that the artists in a sense negate their immediacy by combining them into a form, often only perceptible through a number of cultural and aesthetic expectations on the part of the viewer, and in any case requiring that each singularity be perceived in relation to the others, thus within a network of relationships. As Maurice Merleau-Ponty wrote, the painter throws the fish away and keeps the net. But the net itself, the form, necessarily acquires the singularity of all visual objects, if perhaps a more subtle or *agile* one, as we have just seen. What this form illustrates –this time in sense of ‘exemplify’– is what Proust will call *style*, the empirical manifestation of the structure an artist’s gaze draws through the given, rather than a content or a meaning which could be transmitted, translated or paraphrased in some other means of expression. In that sense, instead of speaking of the accuracy of representation, we should simply say that visual image is always precise.

At the other extreme, language, there is less precision, but the poet does the opposite. He or she starts with the general, words, sentences, forms and genres, and tries to negate it, trying to write against all the sentences which shape in ad-

11 Sobre el tema ver: AA.VV., *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre G. Pompidou, Paris 1979. BATER, J.H., *The Soviet City. Ideal and Reality*, Edward Arnold, London 1980.

12 MATISSE, Henri, “Cómo ilustré mis libros” 2010, op. cit., pp. 223-246.

13 KHALFA, Jean, “Art Speaking Volumes”, in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d’Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001, pp. 11-35.

vance, within the common inheritance of language and culture, the description of experience, and in so doing, produces a news, singular experience out of silence regained. The final object, the poem, is thus the result of a different process, and if the process itself is as important to the poem as it clearly is to the visual image, we can see that painting and poetry operate in similar but parallel ways. There is no inner or essential reason why they should meet in a relationship of illustration or description where one would relate to the other either as to its content (the meaning) or its denotation (the visible object), whether content or denotation, text or reality, effectively exist or are simply implied.

Now, in practice, artists have always known this, but it was only much later, some would say at the end of the history of the illustrated book, and with the development of Impressionism, that this practical knowledge became generally recognized, that painting and poetry are finally separated. They had been subordinated to each other when either poetry obeyed a purely imitative model (*ut picture poesis*, in Horace's famous expression), or painting a symbolic or narrative one, as we have just seen. By the time of Mallarmé it has become a commonplace that the links between painting and poetry could no longer be understood as illustrative. In a sense Western painting enters modernity when it ceases to see itself as the illustration of real or possible books, of divine, of course, but also human history.¹⁴

A partir de la creación de los libros de artistas, empieza un diálogo que posiciona a los dos autores en un mismo nivel; este está basado en los cambios que se generan en la percepción del papel que ha de cumplir el arte, y el enfoque de lo que debe ser la pintura y la poesía en la vida moderna desde el siglo XIX. Para argumentar los principios sobre los que se basa la nueva relación de diálogo entre pintura y la poesía, la cual genera esta nueva modalidad de libros de artista, Khalifa afirma que, desde el siglo XIX, la pintura ya no se centra en ser una ilustración narrativa o representativa; los problemas que le acogen desde este periodo están más centrados en el interior del artista, que en la representación de un objeto externo bajo las reglas de la academia; en su análisis parte de la definición de *modernidad* planteada por Baudelaire como lo transitorio, lo fugitivo, lo accidental,¹⁵ versus el sentido clásico del arte basado en lo formal, lo puro, lo que está determinado por las reglas definidas por un periodo.¹⁶ Esta nueva visión en la expresión del arte, se verá según él, tanto en la búsqueda de los poetas como de los artistas.

The beautiful is no longer determined according to a model exterior to art,

14 Ibid., pp. 16-17.

15 Ver: BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquitectura, Murcia 1995.

16 KHALFA, Jean, "Art Speaking Volumes", 2001, op. cit., p. 18.

which would be the meaning of the work, as ideas are the meaning (and aim) of words. Rather, it consists in the productivity of the medium itself in the hands of the imaginative artist. The aesthetic, as the now common word for this notion indicates, is in fact the object of a sensation and a construction of an imagination, but not a concept ('aesthetic' until the end of 18th Century was simply a theory of sensation, *aesthesis*).¹⁷

(...) Works of art produced only according to external rules are deemed competent but not beautiful, at best talented, at worst academic. And if beautiful is not found in the identification of a particular object to a general concept, then it means that art is not a form of knowledge of an external and, in a sense, absent object. A work of art can stimulate the imagination to compose multiple forms out of what is offered to the senses, but no single shape, no Platonic Idea (or vision) can summarize these forms. In other words, even if a work of art *aims* at meaning, it never *gives* meaning; its value is in the movement itself, not in the result. Rather than illustration or representation, what counts is presence, a form of consciousness which is never secondary, related to an other, even when it reflects upon itself through the categories of memory, expected identities or forms of behavior, a consciousness which constantly experiences itself in its very experiencing of the world, an extreme form of lucidity.

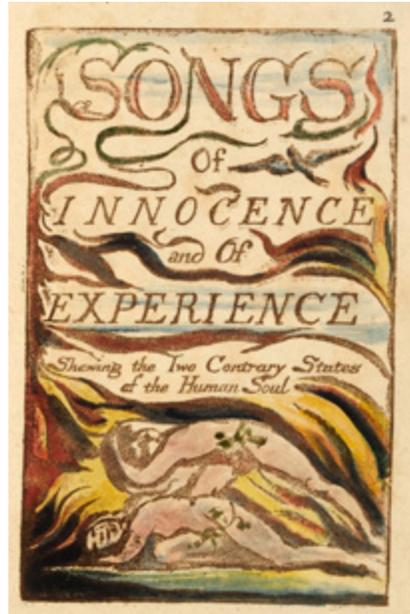
Si esto es lo que Khalifa define con relación al arte, igualmente hace el análisis con relación a la poesía. En el texto afirma que mientras la pintura estaba abandonando la *representación* para ser remplazada por la *presencia*, la poesía lentamente también abandona las herramientas de expresión tradicionales como la métrica y la dependencia en las formas figurativas de expresión; estas empiezan a ser remplazadas por una "nueva interacción entre palabra y página" y "un nuevo concepto de imagen poética."¹⁸

Through metre, poetry had always been linked with memory, not so much in the sense of being a receptacle or a conservatory for human experience but rather as an art or an exercise of the faculty of memory, taken as an activity, a process, more than a store of memories or even souvenirs. This link is thus more essential than the one narrative prose maintains with memory. It is in fact closer to that of music: most poetry until the 19th Century was associated, via metrics of course, but also alliteration, assonance and rhyme, with rhythm and musicality, in other words with the organization of forms and cycles of forms in perceived time.¹⁹

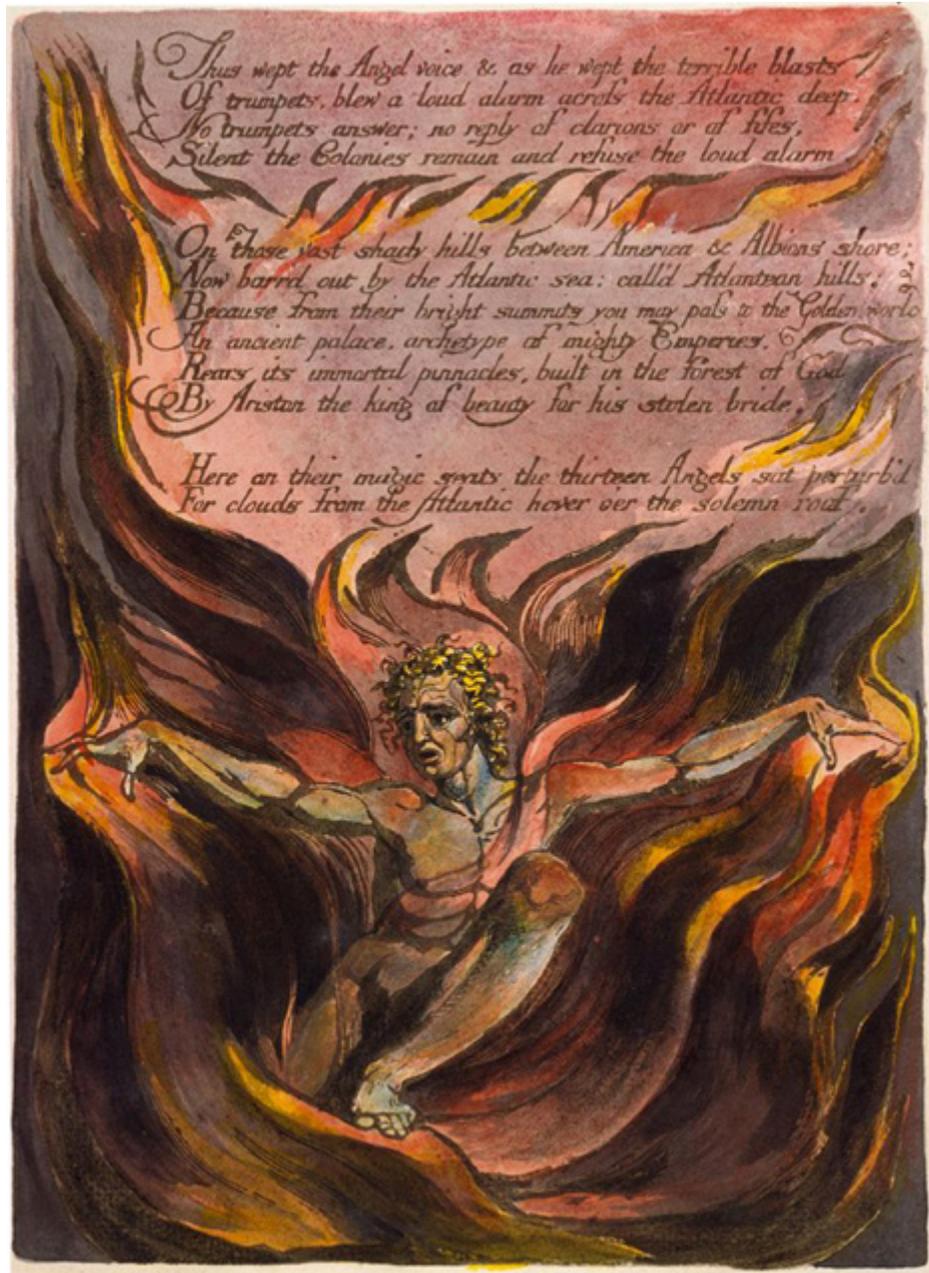
17 Ibidem.

18 Ibid., p. 22.

19 Ibidem.



2. Ejemplos de algunas de las obras que trabaja William Blake en las que combina texto e imagen, en las que cada página es una obra de arte total.



Like music, poetry defines a mode of experiencing time which is very different from the ordinary or prosaic mode. Because it is built on rhythms, patterns of sounds and variations on these forms, it presupposes that at each moment the past moments of the poem are present to the mind. That presence through time extends also to the future, as we anticipate, at each instant, what is going to come, if only to be surprised when something different occurs.

Khalifa en su texto cita un ejemplo que plantea Dominique Fourcade en el que dice que los pintores, desde Manet hasta Cézanne formularon y lograron lo Moderno en una forma más amplia y fluida, más avanzada y más completa que los escritores de su época.²⁰ Y plantea que él encuentra la confirmación de estas afirmaciones en un documento, una nota que Manet envía a Mallarmé en la que dice: « *Tout arrive* », es decir, todo llega, todo sucede. Sin embargo, los escritores no estaban tan lejos de este entendimiento, principalmente los poetas, si se considera que Baudelaire escribe sobre estos temas y donde más se percibe este hecho de lo presencial, es directamente en sus poemas.²¹ Lo que indican estas afirmaciones es que la poesía del siglo XIX ya entra dentro de un contexto que sobrepasa las reglas, la métrica y las palabras y se introduce en la creación de un todo que puede ser visualizado por la imaginación que el poeta ha generado. Es decir, formula una imagen, un sentimiento o una presencia que puede ser plasmada como idea total o como concepto, en el imaginario del lector o así mismo, por un pintor. Para argumentar esto, Khalifa presenta un análisis de un poema de Baudelaire, « *Une Charogne* », en el que reafirma la relación que hay entre la construcción poética de sus palabras y el acto creativo del pintor:

Baudelaire goes further and adds that what art does is similar to this process of “repaying a hundredfold great Nature for what she created one”. The Carrion²² is like a canvas the painter has abandoned, perhaps because the shape did not seem to want to stabilize fast enough (the form here has the initiative, not the conscious artists). It now resembles “a sketch slow to come”, that is a dream, with a temporality of its own. But that is its value: if he is to celebrate and perhaps overcome the *confusion* of nature,²³ the artist cannot paint solely from nature, from an object in its immediate presence (which perhaps motivated the canvas in the first place), but also from memory. The effacing of familiar shapes is thus immediately a sketch of what is slowly to come, and also, in an aural pun, *lent*

20 KHALFA cita las palabras de Fourcade en su texto. Ver: Ibid., p. 19.

21 KHALFA cita las palabras de Fourcade en su texto. Ver: Ibid., pp. 19-21.

22 Este término es la traducción del título del poema de Baudelaire « *Une Charogne* » en inglés. Ver : KHALFA cita las palabras de Fourcade en su texto. Ver: Ibid., pp. 19-20.

23 Se refiere a términos baudelerianos. Ver la cita 13 del texto de KHALFA. Ver: Ibid., p. 34.

avenir (slow future), of the inherent slowness of a development which is not pre-determined from the outset by the idea of the form aimed at. Dream is the model here, defined as a mode of thought essentially temporal, wild or *barbare*, prior to the rule of reason, thus not as an illusion but as a state of fluidity of forms (a lesson not lost on the Surrealists).²⁴

Todo esto indica que el cambio que se genera en la percepción de la idea o el inicio de la idea que va a ser plasmada en un lienzo por parte del pintor, ya no proviene del directo contacto con la naturaleza, de la copia mimética de ella, sino que proviene de otros procedimientos, que no son distantes a las realidades que busca generar el poeta. Por lo tanto, y como afirma Khalifa, cuando se piensa en el *libro de artista* como un “volumen”, como un todo, desde el punto de vista de la poesía y la pintura, es claro que si la interacción entre imagen y palabra es posible, ninguna cumple ya un papel ilustrativo. Lo que cuenta ahora, es el encuentro entre “dos modos de ocupación del espacio abstracto de la creación, el libro, y la experiencia que allí se produce.”²⁵

Painting is useful to poetry inasmuch as it breaks the natural tendency to see the text as a linear unfolding and the urge to turn the page (...) or to rush on to the next line (this is why, in his astonishing dialogue with Reverdy's *Le Chant des morts*, of 1948, a reflection on death, in the wake of the war, Picasso's bone-like structures force the eye to pause between lines.)²⁶ But poetry is also useful to art in pointing out that he relationships created within and without, by a painting or an engraving, are endless.

Aunque el tema de esta tesis no es profundizar en el contexto de la relación entre textos e imágenes en la totalidad de la historia del arte, sí hay un precursor en el diálogo entre pintura y poesía que es importante mencionar; se trata del artista romántico británico William Blake, quien casi un siglo antes ya plantea desde su obra el diálogo entre las dos formas de expresión.

William Blake (1757-1827), es un poeta, pintor y grabador romántico, londinense quien vive los conflictos políticos, históricos y cambios en la sociedad de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los cuales serán su principal fuente de reflexión en conjunto con sus visiones personales. A finales del siglo XVIII inicia su experiencia en la producción de sus libros “iluminados” de poe-

24 Ibid., p. 21.

25 Ibid., p. 30.

26 Este es el libro de Picasso producido por Tériade, al que se refiere Le Corbusier en todas las presentaciones que hace sobre *Le Poème de l'angle droit*. Ver : LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241 ; FLC (F2-20 299) y FLC (F2-20 287).

sía (fig. 4), en los que combina sus reflexiones y pensamientos en conjuntos con expresiones gráficas de sus ideas. Las ideas expresadas por Blake en sus poemas son expresadas de forma conjunta gráficamente; para Blake no son dos oficios separados que puedan ser comprendidos como individuales; por el contrario, son una forma total de expresión, unificadas, con las cuales puede precisar en totalidad lo que busca manifestar con su obra, ya sea en términos políticos, religiosos, espirituales o místicos.²⁷

Fue durante los primeros años de la última década del siglo XVIII cuando Blake desarrolló un modo único de producir sus libros de poesía iluminados. Experimentando con las técnicas del grabado en relieve, imprimió los manuscritos de sus sagas poéticas gráficamente embellecidos con motivos decorativos, embleáticos y narrativos. Las imágenes plásticas, lejos de simplemente ilustrar o completar la poesía, podían simultáneamente amplificar y contradecir el contenido de los versos, y muchas veces la dinámica entre palabra e imagen socava los supuestos epistemológicos sobre los auténticos procesos de lectura, visión e interpretación. A veces los elementos figurativos ocupaban planchas separadas, otras se integraban en el cuerpo del texto. Los libros de poesía se imprimían en pequeñas cantidades y se coloreaban a mano, a menudo confiando el entintado a Catherine Boucher. Con la combinación que de este modo se producía entre una estética de la artesanía medieval y técnicas de impresión reproductiva, Blake trataba de reconciliar la singularidad autográfica de sus iluminaciones con su deseada multiplicación.²⁸

Gran parte de sus libros y sus poemas se fundamentan en una posición crítica ante las represiones sociales y las estrategias políticas y déspotas del Estado Inglés con relación a temas de las colonias. Otros, son reflexiones sobre el positivismo generado por las ideas de la Revolución Francesa, la instauración de la República y las reacciones de la sociedad inglesa como consecuencia de estos planteamientos.²⁹ La potencia del discurso de Blake, principalmente en términos políticos o sociales, se engrandece en la medida en que establece con la imagen y la palabra, la obra y el argumento como un todo, potenciándose entre sí. Sin embargo, los libros iluminados de Blake no pueden ser catalogados dentro de la misma idea de los *libros de artista* en París por dos razones: en primer lugar, porque el contexto histórico en el que están desarrollados es el del siglo XVIII e inicios del XIX. En segundo lugar, porque las discusiones de fondo

que se dan en el siglo XX con relación al problema del arte y el papel del la obra en el arte moderno, es muy distinto al del romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX.³⁰

27 LIKACHER, Brian, "La Pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos", en EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001, p. 103-120.

28 Ibid., p. 104.

29 Sobre el tema ver: Ibid., pp. 104-105.

30 Con relación al tema del arte del Romanticismo ver: EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001.

2.1.2 Los precursores de los *livres d'artiste* en París

La idea de realizar los *livres d'artistes* es una modalidad de expresión que no surge directamente de los artistas en París. La producción de estos libros proviene de los marchantes de arte y algunos editores. Entre los más representativos se encuentran figuras como Ambroise Vollard, quién será reconocido como el precursor de esta modalidad, y más adelante se unen figuras como Kahnweiler, Maeght, Skira o Tériade.

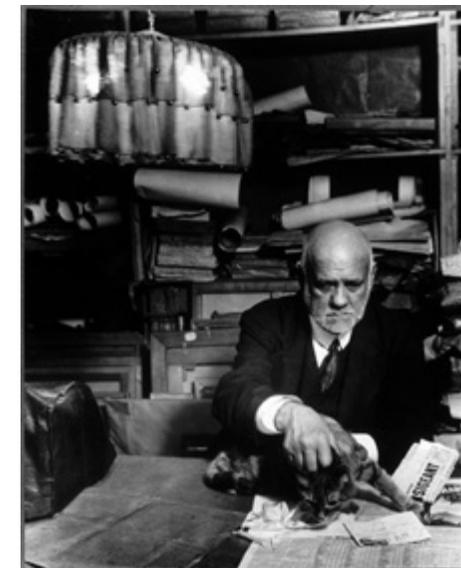
Ambroise Vollard (1865-1939), es un marchante de arte que aparece en el panorama del arte en París, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Es reconocido por impulsar un significativo número de artistas tanto de finales del siglo XIX, como de las vanguardias del siglo XX. Su trabajo se concentra tanto en la organización de exposiciones, así como en la compra, venta y promoción de obras de arte dentro de las élites de coleccionistas, especialmente parisinas. Igualmente, es conocido por ser un importante galerista hasta convertirse en uno de los más sobresalientes apadrinadores de los artistas de vanguardia.³¹

En su trabajo de promoción de artistas, se dedica también a la publicación de un sustancial número de libros y álbumes, a partir de impresiones litográficas de obras realizadas por los artistas que apadrina (fig. 3). Estas publicaciones serán una ayuda fundamental para abrirles camino e iniciar su reconocimiento dentro del medio artístico.³²

Dentro del contexto de la publicación de libros, Vollard será reconocido como editor, precursor y pionero de la alianza entre pintura y poesía, a través de los exclusivos *livres d'artiste*. Con su producción, busca cambiar el tradicional concepto de la ilustración, realizado por ilustradores profesionales y liberar

31 RAINBOW, Rebeca (ed.), *Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007.

32 "In addition to singular prints, Vollard was passionate about illustrated books and his commitment to publishing them extended beyond any hope of profitability. From the beginning, he challenged entrenched notions of what an illustrated book should be. One of his most important contributions to the field may have been the merging of two genres: the print album and the deluxe illustrated book (*livre d'artiste*). His greatest innovation was the employment of painters rather than professional illustrators, commissioning artists like Bonnard, Denis, Georges Rouault, and others to create images for works of literature." Sobre el tema ver: RAINBOW, Rebeca (ed.), *Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007; y la página oficial de la exposición de "Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde", Feb 17-May 12 2007, en The Art Institute of Chicago (www.artic.edu/aic).



3.

3. Fotografías de Ambroise Vollard.



4.

la imagen de su rol secundario sobre la primacía del texto. Para ello, contrata reconocidos artistas modernos como Picasso, Bonnard o Rouault, para que ellos realicen las imágenes y así generar una verdadera compenetración de la concepción visual de un artista, sobre algunos de los textos clásicos más importantes de la literatura. Una de las principales obras que produce es la edición de *Parallèlement* de Verlain, publicado en 1900 e ilustrado con litografías de Pierre Bonnard.³³

Según David Blundel y Amélie Blanckaert, en su artículo “*The Making of the livre d’artiste*”, publicado en *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d’Artises 1874-1999*³⁴ afirman que, aunque esta es considerada una obra maestra, una de las joyas de los libros ilustrados, la verdadera idea de los *livres d’artiste*, en todo el sentido de la palabra, estaba aún por nacer. Para ellos son tres los verdaderos pioneros que sobresalen en la producción de este nuevo género: Henry Kahnweiler, Aimé Maeght y Tériade:³⁵ en sus afirmaciones, aunque Vollard es uno de los precursores del movimiento, Henry Kahnweiler es indudablemente, el responsable de la interacción única de las dos formas de arte y el diálogo simultáneo entre texto e imagen.³⁶

Henry Kahnweiler (1884-1979), Aimé Maeght (1906-1981) y Tériade (1897-1983) were responsible for organizing the meticulous ceremonial of the books, thus allowing the dialogue to develop unhindered. As François Chapon accurately perceived, “it is in the expectation of this visitation that each of them will have revealed himself as a publisher”, the first “by means of an harmonious economy”, the second “by his receptiveness”, and the last thanks to his exceptional sense of colour.³⁷

Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) es igualmente, un importante marchante de arte en París, así como escritor y editor. Es reconocido principalmente por apoyar y patrocinar artistas cubistas como Picasso, Braque, Gris entre otros.³⁸ Aunque es alemán de nacimiento, se establece en París desde joven,

33 (BONARD) – VERLAINE, Paul, *Parallèlement. Lithographies originales de Pierre Bonnard*, Imprimerie Nationale & Ambroise Vollard, Paris 1900.

34 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, “The Making of the *livre d’artiste*”, 2001, op. cit., pp. 154-155.

35 Ibid., p. 155.

36 Ibídem.

37 Ibid., 154-155. En este grupo faltaría adicional la figura de Albert Skira, con quien trabaja Tériade unos años antes de independizarse y crear su propia editorial.

38 Sobre el tema ver: ASSOULINE, Pierre, *An Artful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler 1884-1979*, translated by Ch. Ruas, G. Weidenfeld, New York 1990. MONOD-FONTAINE, Isabelle, et al., *Donation Louise Michel Leris: Collection Kahnweiler Leris*, Centre George Pompidou, Paris

donde construye su vida como galerista, hasta convertirse en uno de los más sobresalientes marchantes del arte moderno (fig. 4).³⁹ En este contexto y al igual que Vollard, se introduce en el mundo de los editores y se establece como uno de los principales promotores de los *livres d'artistes*, especialmente durante la década de los treinta. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, sus ediciones se ven interrumpidas por lo cual, otras figuras como Maeght o Tériade serán quienes lideren este campo en el periodo de posguerra.

As his predecessor, Kahnweiler possessed an acute sense of business. Besides being also an art-dealer-turned-publisher he had an uncanny ability to discover the genius of his time. Indeed he called on Fauvists and Cubist painters (Derain, Picasso and Braque) as early as 1909 and asked them to illustrate various avant-garde authors (Apollinaire, Max Jacob and Satie). He would also later on Vlaminck, Juan Gris, Henri Laurens, Manolo, Lascause, Suzanne Roger and André Masson amongst others, to illustrate the work of Malraux, Artaud, Limbour, Leiris and Bataille, as well as texts of foreign writers such as Gertrude Stein and Carl Einstein. Within this extremely prolific output, several permanent features can be noted. First of all, Kahnweiler's publication were driven by a particular inspiration: a taste for wonder and humor. *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) jointly conceived by Leiris and Masson as well as *Ne coupez pas mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.* (1921) by Max Jacob and Juan Gris are examples of the astonishing eccentricity which characterized this publisher's style. In addition to frequently outlawing all notion of seriousness in his works, a tendency that distanced him from the established artistic shores, Kahnweiler combined the will to liberate illustration from its perceived servitude. The ideal, far from being similitude and hence mutual dependence, proves itself to be the preservation of freedom for both languages. The illustration is given autonomy and detachment, as proved by, amongst other, Picasso's etching for *Saint-Maternel* and *Le Siège de Jérusalem* by Max Jacobs.⁴⁰

Aimé Maeght (1906-1981), un poco más joven que Vollard y Kahnweiler, es también un reconocido marchante de arte francés, coleccionista y galerista, al igual que grabador, litógrafo y editor (fig. 5).⁴¹ Dentro de su trabajo, se mueve



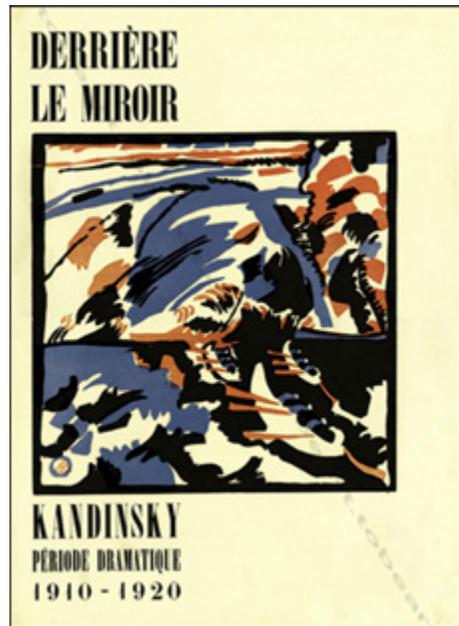
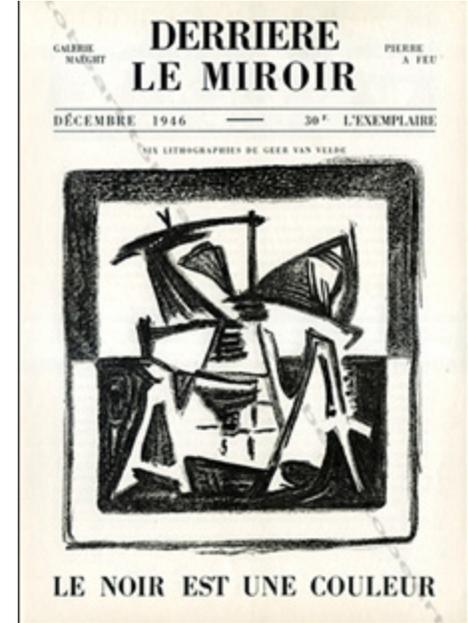
5.

1984.

39 Sobre Kahnweiler ver: ASSOULINE, Pierre, *L'homme de l'Art. D. H. Kahnweiler, 1884-1979*, Balland, Paris 1988; y MONOD-FONTAINE, Isabelle, *Daniel-Henry Kahnweiler*, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1984.

40 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 155.

41 Sobre Aimé Maeght ver: MAEGHT, Yoyo, *La Fondation Maeght: l'art et vie*, Éditions Gallimard, Paris 2010; MAEGHT, Yoyo, *Maeght: l'aventure de l'art vivant*, Éditions de La Martinière, Paris 2006.



6.

6. Algunos ejemplares de las portadas de la revista *Derrière le miroir*.

en el campo del patrocinio y apoyo de artistas modernos, y se dedica también al tema de la edición de *livres d'artiste*, aunque un poco más tarde que los ya mencionados.⁴² Su periodo más importante es después de la Segunda Guerra Mundial. En él se dedica a la edición de los libros de artista, a la producción de obras litográficas independientes y funda una revista de arte y literatura en 1946, al igual que Tériade, llamada *Derrière le miroir* de la cual publica alrededor de 253 tomos (fig. 6). Esta, será reconocida, no solo por los artículos, sino por la impresión de obras de artistas, siguiendo la tradición ya planteada por Tériade en su revista *Verve*.⁴³ Igualmente, es reconocido por las distintas técnicas de impresión que utiliza, con las que busca mejor calidad en la producción de las obras y brindando distintas herramientas a los artistas con el fin de generarles una mayor libertad a la hora de producir sus libros. Blundel y Blanckaert definen que el papel fundamental de Maeght en la producción de los libros de artista es su interés por la calidad y la exploración de nuevas técnicas a la hora de generar la impresión de las obras:

Aimé Maeght revealed himself to be bolder still. Open the new techniques available to him, Maeght marks himself apart first of all by his insatiable quest for quality. From his beginnings in the Twenties at Imprimerie Roubaudy in Cannes –at the time, amongst other things, he was involved in poster artwork- he became known for his unparalleled sense of the layout of the page, and he marked himself out as an excellent designer. When he subsequently decided to own press, Maeght defended a vision of the business that was clearly artistic, to say the least: “Que chacun travaille dans le génie et que l’intendance suive!” From this demand comes a perpetually reaffirmed quest for innovation, that is to say new devices so as to create an alternative language. Both a stylist and a designer in the printing press, he opened office successively in Cannes (rue des Belges) in 1939 and in Paris (rue de Téhéran) in 1944. Here and there, Maeght managed to reconcile his dreams with the reality of the market in the association of text and image: remarkable creations would emerge from his many talents. Indeed, it seems that for each *livre d'artite* correspond new and adapted techniques and materials; thus, Jacques Dupin's *Proximité du murmure* for instance seems destined to merge with Ubac's copperplate engravings. This astonishing diversity of expression is in evidence in the magazine *Derrière le miroir*, of which Maeght published 253 issues, between 1946 and 1982, and where writing and painting were matched in the perfect autonomy accorded to both arts. From lithography to copper and wood engraving, Maeght masters all techniques so as to give the artists total

42 WATKINS, Nicholas, *Behind the Mirror: Aimé Maeght and His Artists. Bonnard, Matisse, Miró, Calder, Giacometti, Braque*, Royal Academy of Arts, London 2008.

43 El primer tomo es publicado en 1946 y el último, el No. 253, en 1982. Sobre el tema ver la página oficial de la editorial www.maeght.com (consultada en 2015) donde se encuentran listados todos los números de la revista.

freedom of expression. With him, the only interference was to ensure originality and renewal. It thus became possible to distinguish close connections between the greatest individuals of the post-war period.⁴⁴

En términos técnicos los talleres de impresión juegan un papel fundamental en la producción de estos *livres d'artiste* y en general, en las nuevas técnicas de reproducción en el arte (fig.7). Ellos son los que definen la calidad de la obra, en términos visuales. Una de las más utilizadas y representativas es la litografía, la cual es utilizada tanto en la producción de libros, como en producciones de obras singulares por la mayor parte de los artistas de ese tiempo.⁴⁵

La técnica en estas nuevas formas de expresión en el arte empieza a jugar un papel fundamental, ya que abre un nuevo camino de posibilidades para los artistas, para expresarse en distintos formatos. Le Corbusier por ejemplo, utilizará constantemente la litografía, principalmente en el periodo después de la Segunda Guerra Mundial, y además de la producción del Poema con Tériade, realiza un número importante de series litográficas.⁴⁶

El momento de mayor auge de esta técnica llega después de la segunda Guerra Mundial, sin embargo ya Walter Benjamin (1892-1940) se anticipa con su texto “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, publicado por primera vez en francés, en 1936, unos años antes de su muerte.⁴⁷ En él define el nuevo rol de la litografía en el arte y sí así mismo, sus palabras le dan sentido al porqué se convierte en una de las técnicas preferidas por los artistas modernos (fig. 8).⁴⁸

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamen-

44 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, “The Making of the livre d'artiste”, 2001, op. cit., pp. 156-157.

45 Sobre el tema ver: BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, 1994, op. cit., p. 254-258.

46 Series litográficas de Le Corbusier ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Œuvre lithographique*, Centre Le Corbusier Heidi Weber, Zürich 1966.

47 “Walter Benjamin. Berlín 1892-Port Bou 1940. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Publicado por primera vez en francés en 1936, aunque recortado. Apareció completo en la edición de los escritos de Benjamin Schriften. Frankfurt, 1955. Traducción en español en Discursos interrumpidos. I. Taurus. Madrid, 1973.” Ver: HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994, p. 254.

48 “Walter Benjamin. Berlín 1892-Port Bou 1940. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Publicado por primera vez en francés en 1936, aunque recortado. Apareció completo en la edición de los escritos de Benjamin Schriften. Frankfurt, 1955. Traducción en español en Discursos interrumpidos. I. Taurus. Madrid, 1973.” Ver: *Ibidem*.



7.

7. Fotografías de los talleres de impresión de Mourlot, y ejemplos de las máquinas que utilizaban. Este es uno de los talleres más reconocido para la impresión de obras litográficas en París.

tal nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso de la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajada por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tanto el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir al paso de la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro.⁴⁹

La concepción de obras que pueden ser reproducidas, pero que siguen siendo valoradas como originales, es un procedimiento que se hace cada vez más común. Esto permite que las obras de arte, como idea y técnica, lleguen a una mayor cantidad de público, sin perder su esencia. Son reproducciones, donde la técnica de impresión hace parte de la obra misma. Por esta razón, estas no deben ser entendidas como copias, así se imprima un importante número de una serie de la misma obra. Así mismo, el hecho que estas obras lleguen a un mayor número de personas, no significa que sea un arte dirigido a todos los públicos, puesto que el alto costo de impresión y la numeración de las series, por un lado limita el tipo de público que puede adquirirlas, y por otro, como decía Le Corbusier, no es cuantos vean la misma obra de arte, sino quienes tengan la posibilidad de comprender y descifrar su mensaje.

La producción de los *livres d'artiste*, es concebida como series de libros únicos, establecidos como objetos de colección, bajo producciones de corto tiraje y elevado precio. En su realización, integran procedimientos artesanales con las técnicas de imprenta más modernas de la época. Esto añade un valor adicional, ya que la esencia de estas obras está en la idea de ser reproducidas con el más alto estándar, en el que la técnica de reproducción hace parte de la naturaleza misma de la obra.

Evidently, such carefully assembled works of art need highly talented printers if the creative genius that conceived them is to be visible in the final product.

49 BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", 1994, op. cit., p. 255.



8.

8. Ejemplos de algunos de los artistas modernos como Matisse o Miró, produciendo sus obras litográficas en los talleres de Mourlot, y de algunas de las muestras de la producción del taller.

The artist responsible for illustrations will first make several preliminary practice runs. The plates carrying the illustrations are then passed on to the specialist printer who will be responsible for hand-setting them. The Imprimerie Nationale, Imprimerie Fequet & Baudier, R. Blanchet & Fils and François Da Ros are among the best-known printing-houses for texts and also deal with wood engravings. Other more specialized presses are required for different methods of illustration. "Tailles-douciers" deal with metal process, printing engravings, etchings and aquatints. Lacourière & Frélaud, G. Leblanc and Rigal are famous for their work in this realm. Mourlot Frères and Desjobert are equally famous ateliers in the area of lithography. All of these elements – the limited copies of each work, the fine paper used in its production, the atypical designs of the books, the reputation of the specialist presses as well as the renown of both illustrator and writer – mean that the *livre d'artiste* is often an expensive work. But it does not have to be: if the dialogue between writers and painters (and not simply the illustration of the former by the latter) has, for more than a century, inspired such a fascination, it is that the very nature of this relational form excludes the idea of a single model. There is no single method of production, but rather an infinite number of unique ways to create the book.⁵⁰

Elementos fundamentales en la producción de estos libros son: la reproducción del color y la elección del papel en el que son producidos. En términos artesanales, estas decisiones, más el rol del artista, definen el costo, tal como lo afirman David Blundel y Amélie Blanckaert:

The paper used for the *livre d'artiste* is as important as any other part of the book and is very often hand-made. It can for instance be a 'vélin' (vellum; for example, 'vélin d'Arches') or 'verge' (laid paper; for example, 'vergé' de Montval'), the latter being more suitable for fine engraved lines. With such care being taken over the material used, the choice of typeface is obviously critical in determining the final presentation of the work. The most frequently used styles include Garamond, Caslon, sanserif Univers, Ile-de-France and the classic Romain du Roi.⁵¹

En éste contexto de los precursores de los libros de artistas, surge otro personaje, quien es el que más incumbe en esta investigación: Stratis Eleftheriades, conocido como Tériade (1889-1983). Tériade, al igual que Maeght, desarrolla la idea del libro a su máximo nivel en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. En este proceso se concentra principalmente, en dos temas: todo lo relacionado con la perfección en la reproducción del color y en darle

libertad a los artistas, para realizar la totalidad del libro. En el caso de Le Corbusier, le permite, bajo su autoría, desarrollar el texto y las imágenes como una obra de arte total.⁵²

50 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the *livre d'artiste*", 2001, op. cit., p. 154.

51 *Ibidem*.

52 AA.VV., *Tériade & les livres de peintres*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis 2002.

2.2 Tériade y les Éditions Verve

2.2.1 La inserción de Tériade en el mundo del arte en París: *Cahiers d'art*, *L'Intransigent*, *Minotaure* y *La Bête Noire* (1926-1936)

Tériade (1889-1983) llega a París en 1915 para estudiar Leyes, aunque siempre estuvo interesado en el arte y las tendencias de la moda parisina, principalmente a través de las revistas de moda.⁵³ Su primer contacto con Francia es su llegada a Marsella, como puerta de entrada antes de arribar a París. En ese entonces, Francia se encuentra sumida en la primera Guerra Mundial, por lo tanto su encuentro no fue con el país ideal que soñaba, sino con la cruda realidad de la guerra. Él define esta experiencia como un encuentro con la tristeza.⁵⁴ Una vez llega a París, estudia Leyes, patrocinado por su padre. Es una carrera que en realidad no le interesa, sin embargo la termina y le sirve para mantenerse y posicionarse económicamente. En ese periodo regresa por un tiempo a Grecia, hasta que decide finalmente retornar a París para establecerse definitivamente. En París inicia poco a poco su incursión en el mundo del arte (fig. 9) que es el que verdaderamente le interesa y acude constantemente a teatros, cafés, museos y galerías hasta compenetrarse por completo en la vida parisina.⁵⁵ Michel Anthonioz, en su libro *Verve: The Ultimate Review of Art and*

53 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1988, p. 15.

54 Ibidem.

55 Sobre la vida de Tériade en París ver: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*,

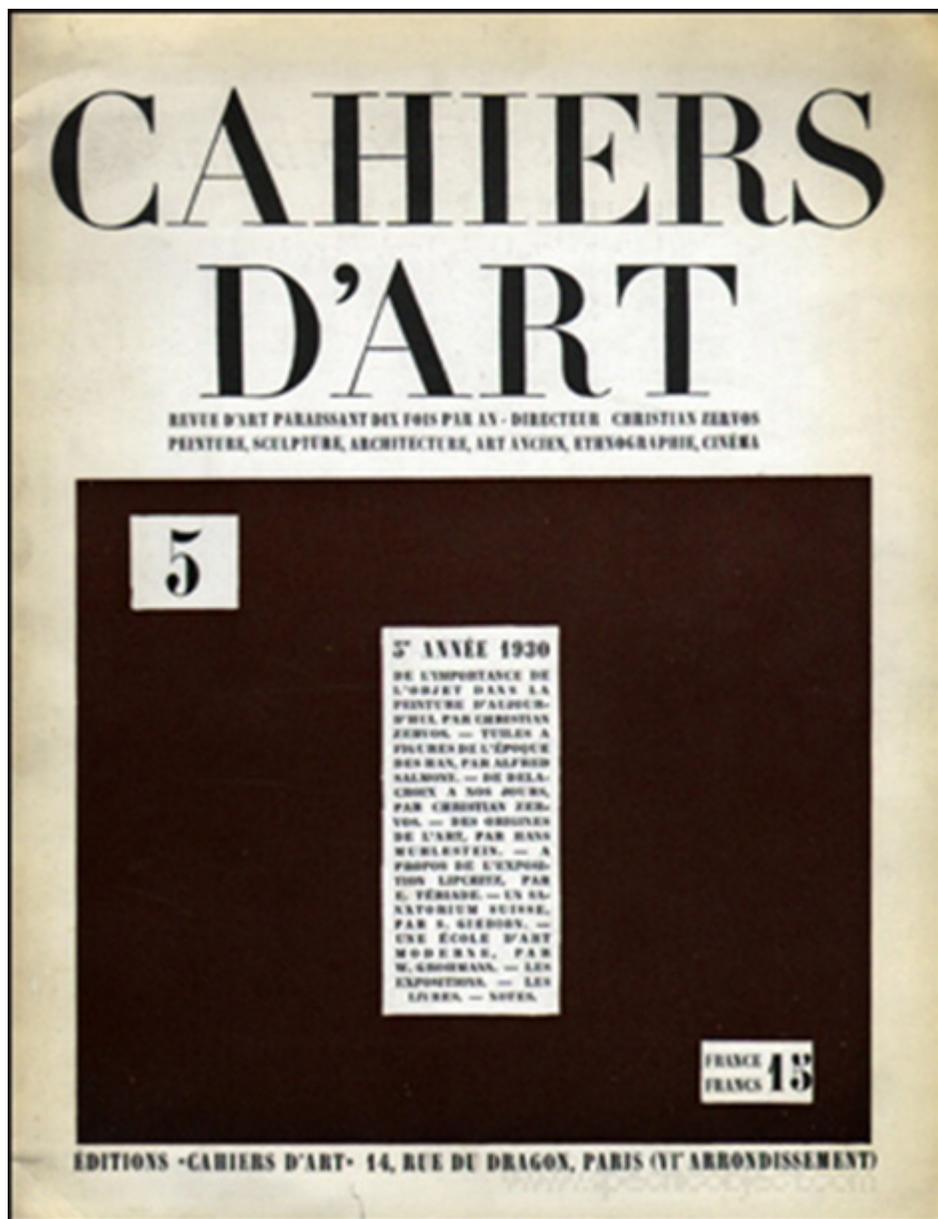


9.

9. Fotografía de Tériade con dibujos de Chagal.

Literature (1937-1960), se refiere a este periodo de su vida:

Tériade studied law, as he had promised his father, but it bored him to tears. Like Ambrois Vollard –whose work was to be, in a way, carried on by Tériade- he used his studies as a pretext, a way to reassure his family. He was forever dragging things out, ostensibly to take additional examinations. His father waited for him to come back home and take over the family business, but waited in vain, for Paris had become Tériade's new home. He paid regular visits to the Louvre, the few galleries that existed at the time, movie houses, bookstores, and cafés popular among the literati. Le Dôme, La Coupole, La Rotonde in Montparnasse, as well as the Brasserie Lipp, Les Deux Magots, and the Café de Flore on Boulevard Saint-Germain –they became his sitting rooms, offices, and verandas. In time, he met everyone. The Paris of that period bears little resemblance to the Paris of today. Visits to cafés played vital role in everyday life then. People would go there to warm themselves, body and soul. In those days, it was not unusual to spend three or four hours over beverage, talking, talking, talking all the while. “That’s how I developed the habit of drinking nothing but cold coffee,” Tériade would say. “Hot coffee scalds my mouth!” In a café, one could sit and read a newspaper at length,



10.

write letters on stationery furnished by the house, and –most of all– vanquish loneliness just by being near dreams of glory, and involved in daily contact with the give-and-take of ideas and ideals.

For Tériade, who was not yet aware that he wanted to be a publisher, café life played a crucial role in his personal development, and it was in those surroundings that he encountered the writers and artists who would become his friends.⁵⁶

Entre 1915 y 1926 se dedica a construir su vida y sus relaciones en el contexto del arte. Su atención se centra principalmente en la pintura, en la cual ya incursionaba como pintor, desde tiempo atrás en Grecia. Sin embargo, es en París donde logra encontrar un espacio entre los pintores más reconocidos, pero como crítico de arte. Entre los pintores más cercanos con quienes mantiene una fuerte amistad, hasta el final de su vida, se encuentran figuras como Matisse, Picasso, Braque, Chagal, Léger, Miró, Rouault, Laurens y Giacometti (fig. 13).⁵⁷

En 1926, inicia el desarrollo de su carrera como crítico de arte y editor. Christian Zervos (1889-1970), griego también de nacimiento, funda la revista *Cahiers d'art* (figs. 10-11) y lo invita a participar como encargado de la sección de arte moderno.⁵⁸ Este trabajo en conjunto, perdura por cinco años y Tériade alcanza a participar en más de cuarenta publicaciones. En esta revista es donde inicia su experiencia como crítico en cercanía directa y oficial con el mundo del arte. Durante estos cinco años de trabajo se presume que Tériade conoce a Le Corbusier. Dada la importancia de la revista de *L'Esprit nouveau* en el medio parisino, como una de las publicaciones que lideraron el curso del pensamiento

56 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 15.

57 “It was during those years that he acquired the aura of introspection that struck everyone who came in contact with him. Seldom in motion, he was never at rest. Like a mystic who never tires of perusing psalms to the glory of God, Tériade perused painting. It obsessed him, possessed him. He had no illusions about the artworks he had produced back in Varia. He had never been cut out to be a painter. And yet, nothing interested him more. Before long, artists of every kind began to treat him as an equal, and being in their company was his chief delight. Up to the last months of his life, he would reminisce about his conversations with Matisse, Laurens, Giacometti, Picasso, Braque, Chagal, Léger, and Miró. With all his being he shared their enthusiasms –as well as their doubts– and became deeply involved in the great adventure of modern art.” Ver: *Ibid.*, pp. 15-16. Ver también: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.

58 “It was in 1926 that his first real venture into the Parisian art scene took place –albeit in a marginal fashion. Christian Zervos, an older fellow-Greek, had just begun publishing *Cahiers d'Art*, a magazine that “aspired to bring out the universality of the plastic arts by subjecting to the same uncompromising scrutiny not only the most recent of modern trends, but also those from the past that inevitably resurface in modern context.” Ver: *Ibid.*, p. 16. Sobre la historia de *Cahiers d'art* y Zervos ver: DEROUET, Christian, *Zervos et Cahiers d'art*, Centre George Pompidou, Paris 2011.

y las ideas modernas durante el inicio de la década de los veinte. Estas ideas no serán ajenas para ninguno de los artistas o críticos que años más tarde participan en las publicaciones de *Cahiers d'Art*, y Le Corbusier es uno de ellos.⁵⁹ En el periodo en que Tériade participa en la revista, Le Corbusier es una de las figuras reconocidas que publica en ella. También se transcriben artículos sobre su obra, como por ejemplo el escrito por S. Giedion en 1930, en el no. 4 de la revista, titulado « *Le Corbusier et la architecture contemporain* » o « *Maison de l'Union des Coopératives de L'U.R.S.S. a Moscou* » escrito por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, publicado en 1929.

Otro hecho importante dentro del acrecentar de la experiencia de Tériade en la revista, es el encuentro con Kahnweiler y sus ideas.⁶⁰ En el *Cahier d'Art*, No. 2 de 1927, Tériade escribe la presentación de una entrevista a Kahnweiler,⁶¹ donde lo identifica como un “campeón”. Precisa que un campeón es aquel que ha entregado y en algunos casos hasta puesto en riesgo su fortuna, en el negocio de la pintura, “el más inteligente de los negocios”.⁶² Con estas palabras, Tériade define su absoluto interés en la pintura, tanto como tema, así como el valor del patrocinio de artistas y el trabajo en conjunto con ellos.

Paralelo a su trabajo en *Cahiers d'art*, Tériade también escribe en la sección de arte del periódico *L'Intransigeant* junto con Maurice Raynal (1884-1954), otro coleccionista y crítico de arte, con quién desarrolla también una importante amistad.⁶³ En estas dos experiencias, entre Zervos y Raynal, *Cahiers d'Art* y

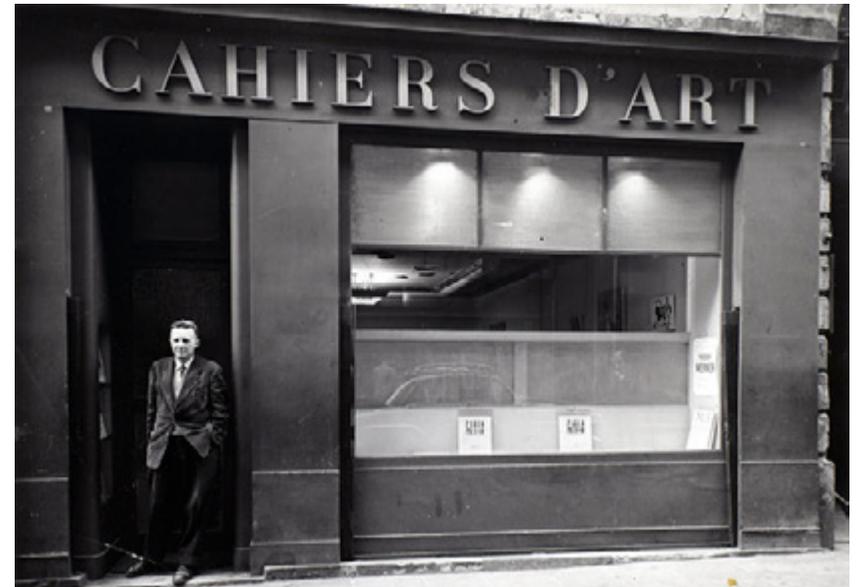
59 Sobre el tema, ver: DEROUET, Christian, *Zervos et Cahiers d'art*, 2011, cit. Ver también : MANERO RODICIO, Javier, “Cristian Zervos y los Cahiers d'Art: La invención del arte contemporáneo”, en *LOCUS AMOENUS*, No. 10, 2009-20010.

60 Sobre Kahnweiler ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, cit.; ASSOULINE, Pierre, *An Artful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler 1884-1979*, translated by Ch. Ruas, G. Weidenfeld, New York 1990 ; y MONOD-FONTAINE, Isabelle, et al., *Donation Louise Michel Leris: Collection Kahnweiler Leris*, Centre George Pompidou, Paris 1984.

61 Ver: TERIADE, “LOOSE LEAFS”, en *Cahier d'Art*, No. 2, Paris 1927.

62 Ver: Ibídem. También ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 17.

63 “Along with various exhibitions put on in different Paris galleries, and his collaboration with Christian Zervos, it was in the art columns of *l'Intransigeant*, one of the great Paris newspapers, that Tériade made his debut. Each week “The Two Blind Men” (that was how Tériade and Maurice Raynal jokingly christened themselves) reviewed the contemporary scene in the plastic arts. Right from the start they ran counter to traditional aesthetic analysis. As a champion of modern art in its great struggle Tériade decided to abandon the osten long-winded commentaries of art criticism and let the actual protagonists, i.e., the painters and the sculptors, speak for themselves. Where in the world is there another daily paper which can boast of having had in its art columns contributors of the caliber of Chagall, Le Corbusier, Léger, Rouault, Van Dongen and many others?” Ver: ANTHO-



11.

11. Fachada de *Cahiers d'Art* en París



12.

L'Intransigent, Tériade consolida su posición frente a la estética y el arte que le interesa; según Michel Anthonioz, su interés se enfoca, definitivamente, por el arte moderno.⁶⁴

En 1931, termina su trabajo con Zevros y conoce a Albert Skira (1904-1973), uno de los más reconocidos editores suizos de libros de lujo y empieza a trabajar con él. En este periodo editan dos libros fundamentales en la historia de los *livres de artistes*: por un lado está la *Métamorphoses* de Ovidio, ilustrada por Picasso en 1931 (fig. 12)⁶⁵ y por el otro, la edición de *Poésies* de Stéphane Mallarmé,⁶⁶ ilustrada por Matisse en 1932.⁶⁷ Michel Anthonioz en su libro *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)* afirma que aunque estos dos libros son producidos bajo la gran marca de la editorial de Skira, es Tériade la verdadera fuerza directriz detrás de la edición ilustrada, principalmente de la de los *Poemas* de Mallarmé.⁶⁸

En 1933, consolidan una corporación con Skira y trabajarán juntos hasta 1937, año en el cual se independiza para fundar su propia editorial llamada *Société des Editions de la Revue Verve*. Durante el tiempo de trabajo con Skira, producen otros libros como: *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, ilustrado por Dali en 1934 o *Bucoliques* de Virgilio, ilustrado por André Beaudin en 1936, entre otros. Uno de los trabajos más significativos es la publicación de la revista surrealista *Minotaure*,⁶⁹ la cual se produce entre 1933 y 1939. Sin embargo, la asociación de Tériade con la revista termina unos años antes, en octubre 15 de 1936, el año previo a la fundación de *Verve*.⁷⁰

Con relación a este periodo de trabajo con Skira, Anthonioz escribe:

NIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p.63.

64 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 18.

65 (PICASSO) – OVIDIO, *Métamorphoses*, Albert Skira & Cie., Lausanne 1931.

66 Empieza a trabajar en este libro desde 1930, cuando recibe la propuesta y se publica en 1932. El libro consta de veintinueve aguafuertes en una edición total de ciento cuarenta y 5 ejemplares. AA.VV., *Matisse els livres illustrats*, Fundación la Caixa, Girona 2004, p. 42.

67 (MATISSE) – MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Albert Skira & Cie., Lausanne 1932.

68 “Bibliophiles will find Skira’s colophon in these books, but it should be noted that Tériade was the driving force behind Skira’s extraordinary illustrated edition of Mallarmé’s Poems.” Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 21.

69 *Revue d’art Minotaure*, *La revue à tête de bête dont treize numéros se sont échelonné de 1933 à 1939*

70 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op.cit., p. 22.

An agreement had been reached on December 1, 1932, whereby Tériade would serve as artistic director, and Skira as managing director, of a prospective venture of Surrealist movement. For one thing, it was the first regularly published periodical that André Breton and his colleagues agreed to write for. But it was with his good friend, George Bataille, that Tériade laid the groundwork for *Minotaure*, and came up with the title. He wished to reconcile the Surrealists with Bataille, “that mystic.” (Breton, who had already excluded Sadoul, Leiris, Aragon, Gilbert-lecomte, Vailland, Daumal, and other “dissidents” from his coterie, had saved his harshest invective for Bataille.) Since Breton saw *Minotaure* as a chance to fulfill a number of cherished objectives –high quality reproductions, typography, paper, etc.- he resigned himself to sharing space with non-Surrealists painters (Picasso, Braque, Derain, Beaudin, Borès, Balthus, Matisse), as well as with writers who did not share his preoccupations (Saint-Exupéry, Vollard, Elie Faure, Mallarmé, Venturi), or whom he was willing to tolerate despite their dissent (Leiris). But to Breton, Bataille was “dangerous” and he repeatedly stated his position in no uncertain terms. Although Tériade had no choice at the time but to give in, Breton’s displays of intolerance did not sit well with him. Later on, Bataille would write for *Verve* on a regular basis.

(...) Tériade, for his part, did not become too deeply involved in the venture. As he said in 1972: “I created *Minotaure* partly as a response to purist strains in Cubism, but also because the prospect of mixing all sorts of ideas together appealed to me. A certain amount of feverish excitement seemed very healthy and fruitful at the time.” Surrealism piqued Tériade’s curiosity and elicited a degree of sympathy from him, but he was never dyed-in-the-wool Surrealist.⁷¹

Paralelo a su trabajo con Skira, Tériade vuelve a trabajar con Maurice Raynald en la publicación de un periódico activista, dedicado a la crítica artística y literaria, titulado *La Bête Noire*: “*La Bête Noire* is directed against those who have deserted the modern spirit – as well as those who cash in on it. Its sole objectives is to authenticate and highlight the original elements of that spirit. (...)”.⁷² En este periódico, al igual que en la revista de *Cahiers d’art*, Le Corbusier publica varios artículos, lo cual indica que la relación entre él y Tériade se inicia tiempo atrás.⁷³

71 Ibid., p. 21.

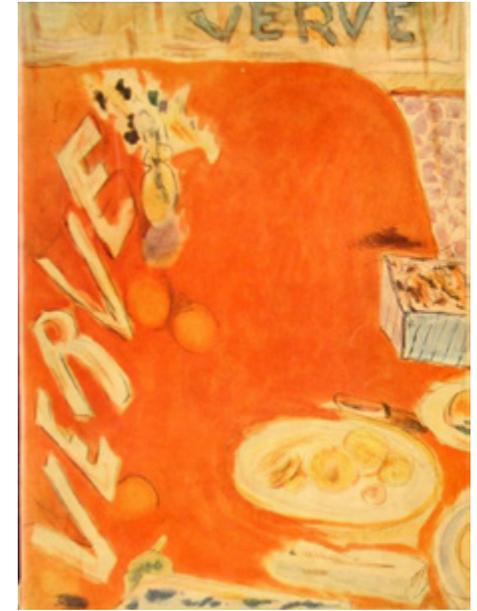
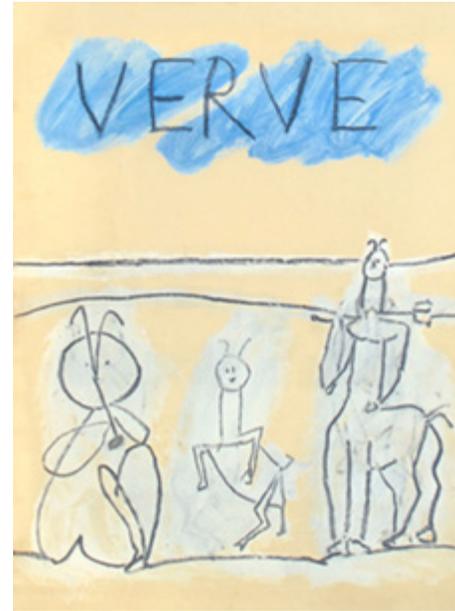
72 Ibid., p. 22.

73 After a two-page spread –featuring poetry by Michaux, Superville, Bacon, Audiberti, and Follain- there is a lengthy article by Le Corbusier entitled “I Am an American,” wherein the foremost French architect of the days stated his admiration for the architecture of New York. Also included in this final issue are contributions by Audiberti and André de Richaud. (tomos 5 y 6 del periódico) Ver: Albid., p. 23. En el octava entrega, publicada en febrero de 1936, Le Corbusier vuelve a publicar un artículo, sobre NY.

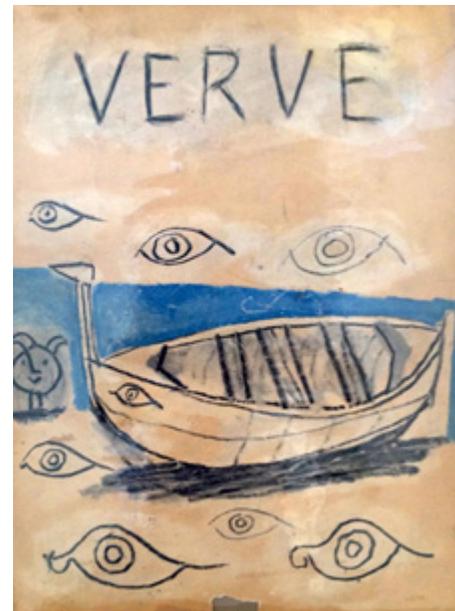


13.

13. Fotografías de Tériade y distintos artistas como-Picasso, Giacometti y Matisse.



14.



2.2.2 1937, La creación de *Verve*: la revista y la editorial

En 1937 Tériade establece su editorial y funda su propia revista de crítica de arte y literatura llamada *Verve*. Con esta revista se genera una colaboración directa con artistas como Matisse, Picasso, Braque, Rouault, Chagall, entre otros, a los cuales convoca para realizar algunas de sus portadas (fig. 14-15).⁷⁴ Con esta idea revive el trabajo que ya había compartido con Picasso, cuando editan con Skira la primera publicación de *Minotaure*, para la cual Picasso realiza un collage de un Minotauro para la carátula. El principal aporte de esta revista *Verve*, además de los textos críticos y literarios, es la popularización de la idea de generar que los artistas produjesen una obra para ser reproducida en las carátulas de una revista. Esta idea, que ya se había llevado a cabo en *Minotaure*, ahora con *Verve* se convierte en uno de los valores agregados del posicionamiento de estas revistas en el contexto del arte, no solo por su contenido intelectual, sino como objetos valiosos que pueden llegar a traspasar el valor divulgativo. De ella se publican 38 números, entre 1937 y 1960, de los cuales el primero, aparece en diciembre de 1937.

The first issue of *Verve* appeared in December 1937. Tériade was to channel most of his energy into *Verve*, which was first a magazine and later a publishing house. He had left *Minotaure* the year before, and now –after a brief excursion to his native Greece- he starts alone down a road on which many before and after him have come to grief: the foundation of a major, ambitious, and free-spirited publication focusing on art and literature.⁷⁵

Los cinco primeros números se publican tanto en francés como en inglés. En el primer número presenta un testimonio o manifiesto de lo que será la revista, así como de las cualidades y de la calidad que mantendrá. En este texto, ya se vislumbra el profundo interés de Tériade por la perfección en las cualidades de impresión y el deseo de trabajar involucrando a los artistas, de forma directa sobre lo que se produce. En el texto también manifiesta su posición ante la importancia de la originalidad del material que se presentará. Por esta razón utiliza un término con el que define la cualidad única de esta revista, que es: “luxuriousness”. Si la revista la define bajo este concepto y con ella busca trabajar directamente con los mejores talleres de impresión litográfica y tipográfica, esta

⁷⁴ Matisse, Rouault, Picasso, Chagall, Braque.... (Ver la pag. Del museo de Tériade)

⁷⁵ ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 25.

experiencia le brindará todas las herramientas para luego, años más tarde, incursionar en el mundo del *livre d'artiste*.

El texto de presentación de la revista *Verve* no. 1, Diciembre 1937 dice:

VERVE proposes to present art as intimately mingled with the life of each period and to furnish testimony of participation by artists in the essential events of their time.

It is devoted to artistic creation in all fields and in all forms.

VERVE has adopted a traditional form.

It will present documents as they are, without any arrangement which might detract from their naturalness. The value of its elements will depend on their character, the selection of them that has been made and the significance they assume through their disposition in the magazine.

That the illustrations may retain the import of the originals, VERVE will utilize the technical methods best suited to each reproduction. It will call on the best specialists of heliogravure in colors and in black and white, as well as of typography, and will not disdain to employ the forgotten process of lithography.

The luxuriousness of VERVE will consist in the publication of documents as fully and as perfectly as possible.⁷⁶

Unos pocos años después de su fundación, comienza la segunda Guerra Mundial y llega la ocupación alemana a París. Esto dificulta la producción de la revista; sin embargo, *Verve* alcanza a producir algunos números. Entre la primavera de 1939 y el verano de 1940 produce los números 5, 6, 7 y 8; entre los años 1940-41 no se publica ninguna revista; en 1943 publica el no. 9 y 10, y en 1944 se ve interrumpida una vez más la edición, hasta marzo de 1945. A partir de este año se inicia una producción constante la cual perdura hasta 1960.

The German occupation, the resulting censorship, and other war-related hardships jeopardized the very existence of venture that had been three long, taxing years in the making. Despite the difficulties in getting from one place to another, the rationing of paper, and other handicaps, six issues of *Verve* managed to emerge between 1940 and 1945. *Verve* No. 8, with its black cover and tribute to “The Nature of France,” testified to where Tériade and Angèle Lamotte stood with respect to the Nazis and their stooges.⁷⁷

La principal importancia de la existencia de la revista con relación a lo que

⁷⁶ Ver texto introductorio de la versión en inglés del número 1 de la revista *Verve*: TÉRIADE, *Verve*, No. 1, Paris.. Texto también publicado en: *Ibid.*, pp. 26-27.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.



después serán los libros de arte, es la insistencia de Tériade con relación al profesionalismo y perfección en las técnicas de impresión. Como afirma Anthonioz, aunque existe la conciencia que al reproducir una obra original, esta siempre va a perder parte de su presencia física, Tériade tanto en sus libros como en la revista, va hasta los máximos extremos para respetar los deseos del artista, para reproducir o recapturar hasta el punto mas preciso posible, la obra original.

While he lacked technical training, properly speaking, he strove to recreate true chromatic relationships and the exactitude of colors. The wide range of expensive processes that went into each and every issue of *Verve* was an unheard-of extravagance at the time and demonstrated his demand for fidelity. Artists appreciated this unflagging vigilance and came to expect it –especially Matisse, who regularly insisted on technical *tours de force*, regardless of cost.

The printing processes Tériade used (color photogravure, black-and-white photogravure –two of the techniques in which the French printer, Draeger Frères, excelled) give the pages of *Verve* the velvety softness and sharp definition usually reserved for deluxe art books; nonetheless, Tériade used them to illustrate his magazine. The results were spectacular, and give these visual documents an estimable quality that modern printing techniques, unfortunately, do not even approach.⁷⁸

En este proceso y después de probar con muchos talleres de impresión, inicia el trabajo en conjunto con la imprenta de Mourlot Frères, con quien producirá las litografías para su revista y los libros de arte después de la guerra.

2.2.3 1943, Tériade y los « *livres de peintre* »: la creación de la colección « *Grands livres manuscrits et illustrés par les artistes* »

Después del rotundo éxito de los *livres d'artiste* producidos durante la década de los treinta⁷⁹ y del acierto con las portadas de la revista *Verve*, Tériade, a partir de su profunda admiración y amistad con algunos de los artistas que participan en su revista, decide crear durante la década de los cuarenta, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial, su propia colección de *livres d'artiste*, la cual denomina « *grands livres manuscrits et illustrés par les artistes*. »⁸⁰ La idea de Tériade con esta colección es continuar con el desarrollo del diálogo entre poeta y pintor, poesía e imagen, pero en este caso, ofreciendo a los artistas la posibilidad de expresarse a través de su propio libro, tanto a través de la imagen, como del texto. En su colección genera la oportunidad y la libertad para que sean ellos mismos los autores también, de los textos de sus libros, si así lo deseaban.

Tériade participa en la realización y publicación de varios de los libros de artista que produce Skira durante su asociación. Esa experiencia se convierte en la escuela que años más tarde recoge y replantea en su colección; sin embargo genera su propia línea de libros, con algunas modificaciones sobre lo que hasta el momento se había desarrollado en este género. Los dos cambios importantes son: en primer lugar, permite al artista realizar las imágenes y escribir los textos de sus propios libros. En segundo lugar, un enfoque absoluto sobre la presencia y utilización del color; esto proviene de la sensibilidad y la importancia que para Tériade tienen el trabajo con el color y la búsqueda de perfección a la hora de ser reproducido en impresiones litográficas. Por estas dos razones, algunos autores como Anthonioz definen que, los libros de Tériade, más que ser *livres d'artiste*, deben ser catalogados más como *livres de peintres*, porque el proceso, ya no parte de un texto externo, sino que la idea total proviene del pintor, en donde puede desplegar su imaginación y técnica.⁸¹

79 Ver: STRACHAN, W.J., *The Artist and the Book in France: The 20th Century Livre d'artiste*, George Wittenborn, New York 1969; and KOSINSKI, Dorothy, HOTCHKISS, Valerie, *Livres d'Artiste: The Artist and the Book in Twentieth-Century France*, Bridwell Library, Southern Methodist University, Dallas Texas 2005.

80 Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.

81 "There were times when a text was important in its own right, as with Pierre Reverdy's *Le Chant des Morts* (illustrated by Picasso) and his *Au Soleil du Plafond* (illustrated by Gris). However, among the twenty-six *livres de peintres* Tériade published, such examples are rare." Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 29.

In the course of his association with Albert Skira during 1930's –the period that had witnessed the publication of the "Matisse Mallarmé"- Tériade had had a unique opportunity to learn firsthand what publishing art books was all about. What Tériade produced, however, both then and later, were more than just *livres d'art*; they were *livres de peintres*, meaning books wholly designed by one artist. In this respect, he took up where the great Ambroise Vollard had left off. Publishers of deluxe editions tended to be a cautious and conservative breed. As a rule, they would commission conventional painters to turn out a set of pictures that engravers could transform into illustrations. The publisher then took care of the rest.

Tériade like Vollard, reversed the process. Now the artists was directly involved in selecting the text (possibly his own, as was the case with Matisse, Miró, Léger, and Giacometti), and in deciding upon the calligraphy or typography, any embellishments (the endpapers, decorative initials, etc.), and –of course- the illustrations. In short, the artist supervised everyday facet of production. In this sense, the word "illustration" is misleading. One of the most striking examples is Matisse's writing in a splendid hand that the lines he is drawing were "grisaille" meant simply to give the plates some "breathing room." In Tériade's *livres de peintres*, text took a back seat to painting.

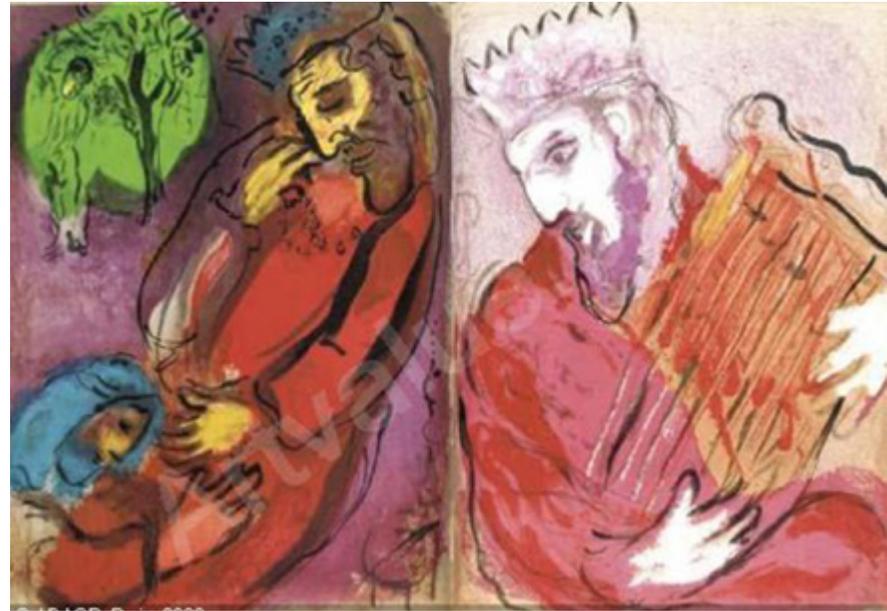
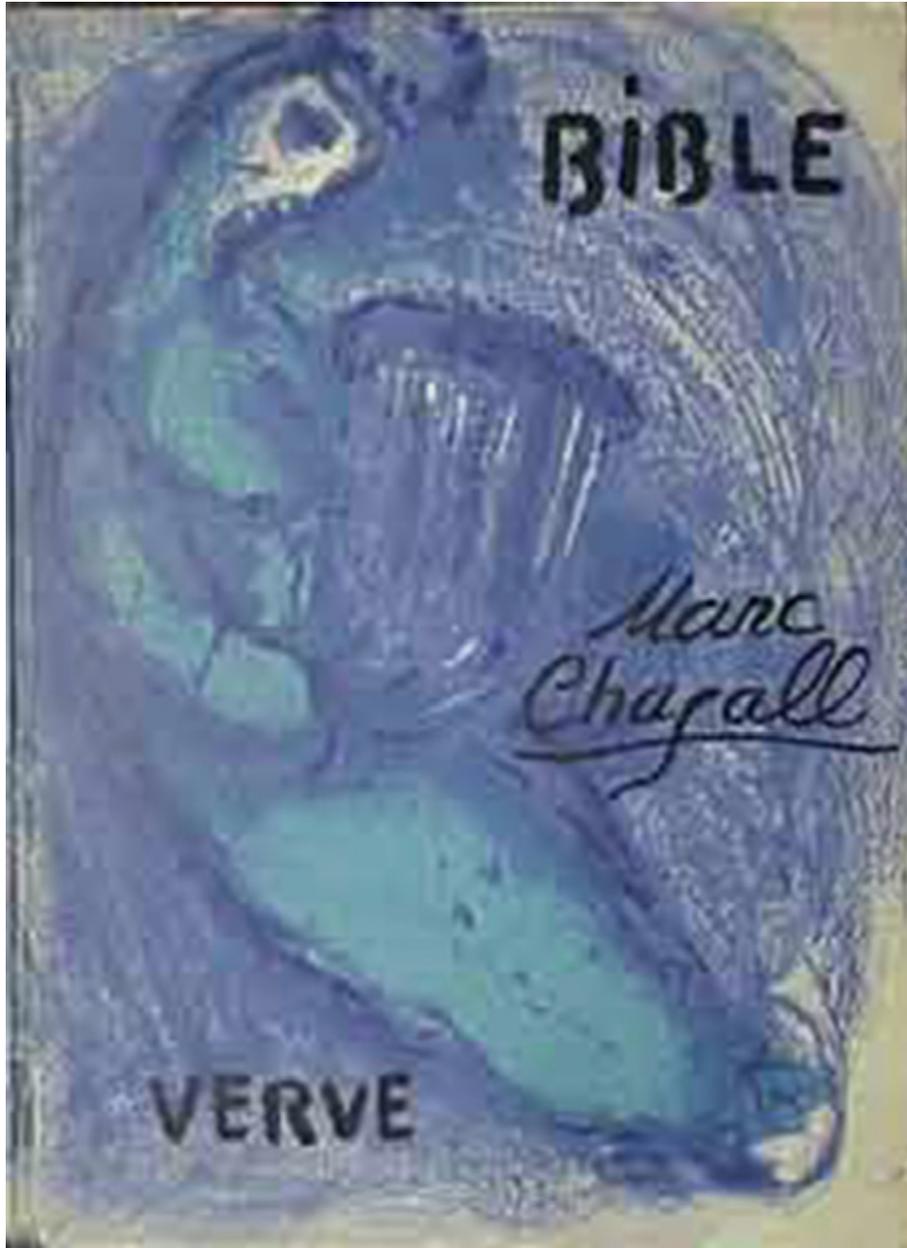
By giving the painter a say in the choice of text, how big the page should be, even what cuts to make, Tériade revived the tradition of the medieval illuminated manuscript. For all their monumentality, and despite the painstaking care taken with the typography (often entrusted to the Imprimerie Nationale), these books are, more than anything else, sets of original prints.⁸²

Según Blundel y Blanckaert, Tériade será reconocido por un lado, como el gran colorista y por el otro, por rechazar la idea de hacer una reconstrucción arqueológica del pasado, como había ocurrido hasta el momento en la producción de los *livres d'artiste*, al buscar revivir textos clásicos. En contraposición, Tériade plantea con su colección, un nuevo modelo de libro con una concepción moderna en su totalidad, sin que esto implique dejar de editar algunas obras con textos clásicos.

(...)The great colourist is nevertheless Tériade, for whom colour had a privileged quality. What he wrote in relation to Dufy could equally be applied to him: "Il s'est imprégné de ces deux couleurs (le bleu méditerranéen et le vert normand) jusqu'à les restituer physiquement à la poésie."⁸³ If, most often, he published writ-

82 Ibid., pp. 29-30.

83 Esta es una cita tomada de un artículo de Tériade publicado en 1929, sobre Raoul Dufy en *Cahier d'art*. Ver: TÉRIADE, « Raoul Dufy et le nu », dans *Cahier d'art* No. 4, Paris 1929, pp. 171-173.



ers from the past,⁸⁴ and thus distinguished himself from Kahnweiler and Maeght, who were concerned to encourage the dialogue between contemporary writers and painters, Tériade rejected, however, an archaeological reconstruction of the past. Thus, his search for expression leads him, if need be, to put aside the very common process of lithography, turn to the stencil and go as far as Germany to find certain reddish-brown pigments coveted by his long time friend, Matisse.⁸⁵

De esta colección se publican veintiséis libros.⁸⁶ Algunos son ejecutados en su totalidad por el artista y otros, con la tendencia de los años treinta, de elegir textos históricos de la literatura clásica o la obra de algún poeta contemporáneo, para combinarlos con la visión plástica ilustrativa del pintor. En el caso de la colección, uno de los libros más representativos en términos históricos, es *La Bible* ilustrada por Chagall y publicada en 1956 (fig.16).⁸⁷ Con relación a un texto contemporáneo, uno de los más representativos es *Le Chant des Morts*, compuesto por poemas de Reverdy e ilustraciones de Picasso, publicado en 1948.⁸⁸ Sin embargo, como Anthonioz lo señala en su escrito, citando a François Chapon, Tériade, tubo que lidiar con toda clase de artistas con temperamentos e intereses tan disimiles como los de Laurens, Chagall, Matisse, Léger, Giacommetti o Miró. Por esta razón, él se encarga de recomendarles distintos temas, textos o procesos de impresión que les permitiera, a cada uno surgir con obras grandiosas y únicas.⁸⁹

84 Blundel y Blanckaert hacen énfasis que igualmente Tériade produce libros con textos del pasado como *Poèmes* de Charles d'Orléans ilustrados por Matisse, *La fontaine* con pinturas de Chagall, o escritos de Theocritus y Lician acompañados con pinturas de Laurens. Ver la cita 11 en: BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 158.

85 Ibid., p. 157.

86 Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.

87 (CHAGAL)- AA.VV., *La Bible*, Editions Verve, Paris 1956.

88 Blundel y Blanckaert, publican en su texto "The Making of the livre d'artiste", un apartado de un comentario hecho por Reverdy sobre el libro que realiza con Picasso en el que dice: "According to Reverdy, 'He was not partial to any particular process. Wood, copper, stone, depending on how well the support, and the way it is worked, would suit the person who 'continues to think with his hands.' It wasn't virtuosity that managed to match every concept flawlessly to the material that gives it substance. No. Every fiber, every grain naturally deferred to the concept as it took shape, happy to its bidding. So much the worse for routine craftsmanship, for safe, tired-and-true producers." Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 30.

89 "Tériade ventured of the beaten path of conventional art book publishing and into uncharted territory. Many bibliophiles did not follow his lead right away. To quote Jean Leymarie: "The art books Tériade published are in a class by themselves. Many look like modern illuminated manuscripts, where the painter is the calligrapher of his own text and is given a free hand to orchestrate writing, drawings, and painting into an organic whole." Ver: Ibidem.; y ANTHONIOZ, Michel,

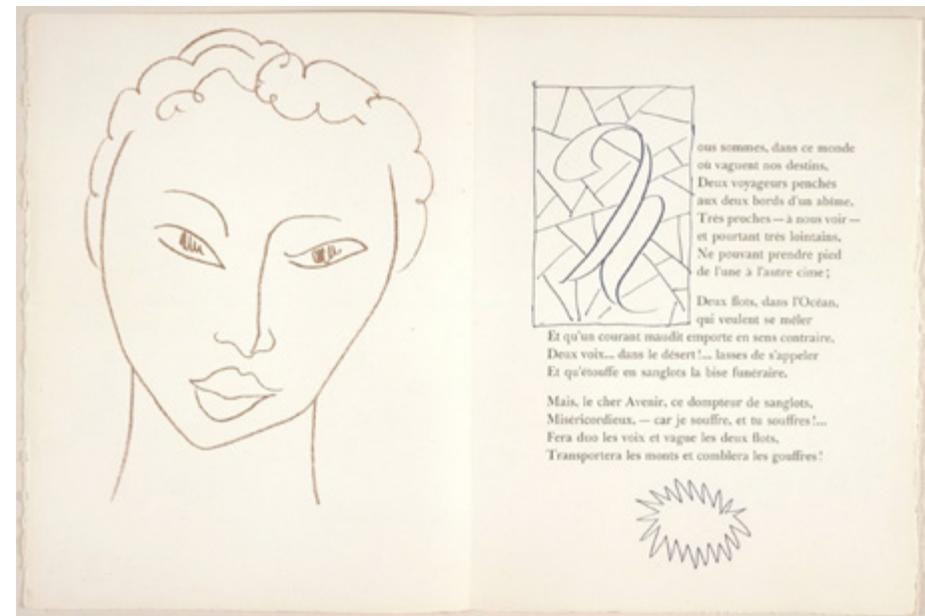
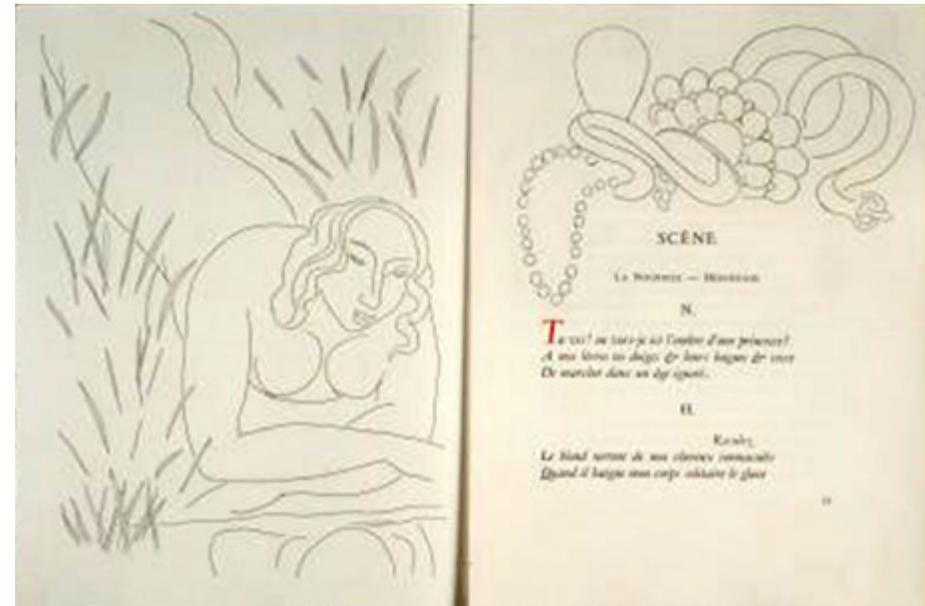
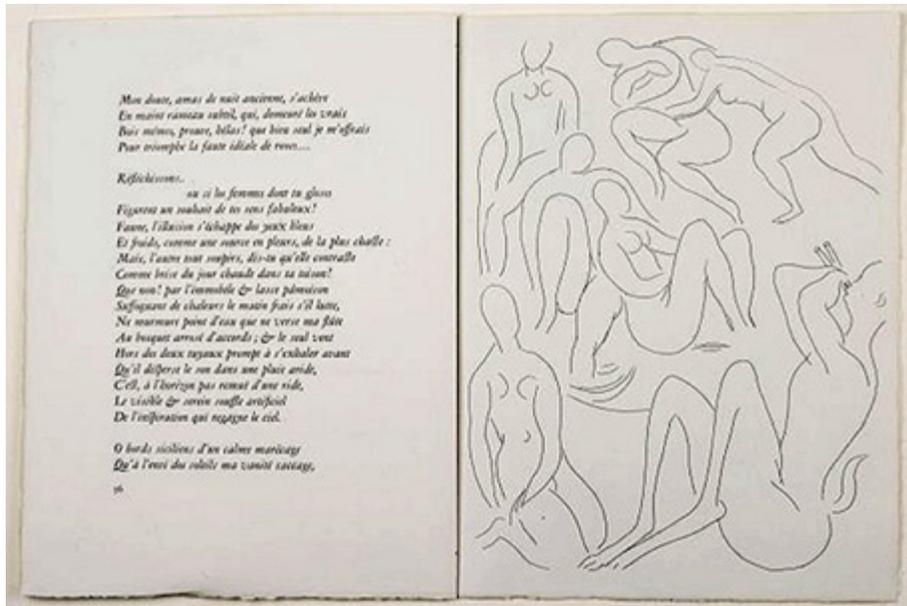
Le Poème de l'angle droit de Le Corbusier (1955), *Jazz* de Matisse (1947), *Le Cirque* de Léger (1950) o *Divertissement* de Rouault (1943), son unos de los ejemplares más sobresalientes del grupo de libros realizados en su totalidad por el artista. Dentro de este grupo, *Jazz* (1947) es uno de los modelos a seguir por los demás, especialmente por Le Corbusier, dado que la concepción de la maquetación de *Le Poème de l'angle droit*, se basa en muchas de las técnicas y principios compositivos utilizados por Matisse.

Michel Anthonioz, en la introducción del libro-catálogo *Hommage à Tériade*, sintetiza la labor de Tériade con las siguientes palabras:

Tériade's achievement goes far beyond what one normally associates with the publisher, the actual publisher work being simply one stage in a long and difficult journey. Of course, the effort Tériade made to obtain the best possible reproductions, depending on the type and technique of the original, is of great importance. With Mourlot, he helped to rehabilitate the process of lithographic reproduction, the essence of which, as it was later to be seen, is so perfectly adapted to modern art. The quality of reproduction, in colour or black and white, which he obtained with Draeger, together with the perfection afforded by the classic typography which is the hallmark of the Imprimerie Nationale in all its works, show that he overlooked nothing in order to produce a really beautiful piece of work. But this is not the heart of the matter: Tériade was at one and the same time the architect and the instrument of an extraordinary reconciliation, one which might seem obvious to us today, but certainly was not so at the time, the reunion of poetry and painting. With a few notable exceptions (the Surrealists, Reverdy) the poets and other writers published by Tériade were either indifferent or, like Valéry and Claudel, actively hostile to contemporary painting.⁹⁰

Hommage à Tériade, 1973, cit.

90 ANTHONIOZ, Michel, Ibid., p. 9.



2.2.4 Los ejemplos que influyen en la realización del Poema de Le Corbusier

Comprender el proceso planteado por Matisse en la realización de sus libros, dará una gran pauta para comprender el libro que realiza Le Corbusier unos años más adelante, tanto en términos de las técnicas de expresión, como en algunas decisiones compositivas. Aunque *Le Poème de l'angle droit* es una obra de su propia concepción, no se puede negar que proviene de un encargo y que hace parte de una colección iniciada unos años antes de su publicación. Por esta razón, no es posible apartarla de ser leída como una obra consecutiva tanto del acierto, como de la experiencia de algunas obras previas producidas por otros artistas, los cuales admira profundamente como Picasso, Matisse, Rouault y su gran amigo Léger.⁹¹

2.2.4.1 Los libros de Matisse

Henri Matisse (1869-1954) es uno de los artistas más reconocido dentro del ámbito de los libros de arte, tanto por el importante número de obras que realiza, como por la variedad de técnicas que experimenta a nivel compositivo, así como a nivel de maquetación e impresión.⁹² En su trabajo con Skira y con algunos otros editores durante los años treinta, plantea una estructura sencilla basada en dibujos lineales que acompañan el texto, generalmente sobre la página contigua. En la mayor parte de sus trabajos la imagen está definida a partir del trazo de una línea continua y sutil, generalmente negra y poco resaltada, sobre el fondo blanco del papel.⁹³ Unos de los ejemplos más sobresalientes son: *Poésies* de Mallarmé (1932), *Lettres* de Marianna Alcoforado (1946), *Les Fleurs*

91 No en vano son los cuatro artistas a los que hace referencia a la hora de presentar su Poema. Ver primer capítulo de esta tesis y los archivos: FLC F2-20-299-300 y FLC F2-20-287

92 Matisse trabajo cuatro tipos de técnicas en los libros de arte: litografía, linogrado, aguafuerte y pochoir. Sobre el tema ver: AA.VV., *Matisse els llibres ilustrats*, 2004, op. cit., p.22.

93 Matisse escribe sobre la realización de su primer libro: "Para empezar mi primer libro: *Poemas*, de Mallarmé. Aguafuertes de un trazo regular, muy fino y sin plumeados, que deja la hoja impresa casi tan blanca como antes de la impresión. El dibujo ocupa toda la página sin dejar márgenes, lo que contribuye a despejar todavía más la hoja de papel, ya que el dibujo no está, como suele ocurrir generalmente, centrado, sino que se extiende por toda la superficie de la hoja. (...) El problema residía en equilibrar las dos páginas –una blanca, la del aguafuerte, y otra, la de la tipografía, relativamente negra. Logré obtener un resultado satisfactorio modificando mi arabesco de manera que la atención del espectador se interesara tanto por la hoja blanca como por la promesa de la lectura del texto." MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros", 2010, op. cit., p. 223

du Mal de Charles Baudelaire (1947), *Florilège des Amour* de Pierre Ronsard (1948), entre otros. Hay otros casos como *Pasiphaé* o *Chant de Minos* de Henry de Montherlant (1944), en los que utiliza el mismo concepto, pero bajo la técnica del linóleo, con la cual genera la imagen de la línea en negativo; es decir, la línea blanca sobre el fondo negro (figs. 17-18).⁹⁴

En las cuatro técnicas empleadas por Matisse en los libros ilustrados (litografía, linografía, aguafuerte y *pochoir*⁹⁵), el artista optó por ceñirse a un trazo único, lineal, casi caligráfico, tanto en lo que se refiere al trazado de la figura como a los elementos florales, siempre teniendo presente el recuerdo de sus estudios de decoración. Buscando la sencillez en el trazo, la manifestación de su universo vital, Matisse traza la línea a la primera, sin intención de mejorarla ni rectificarla. Dada solamente por la fuerza del impulso de un movimiento directo, en un soplo se impregna sobre el soporte de una hoja de papel o de un pliego unido a un texto, escrito con tipografía móvil o a mano, que se va convirtiendo en libro.⁹⁶

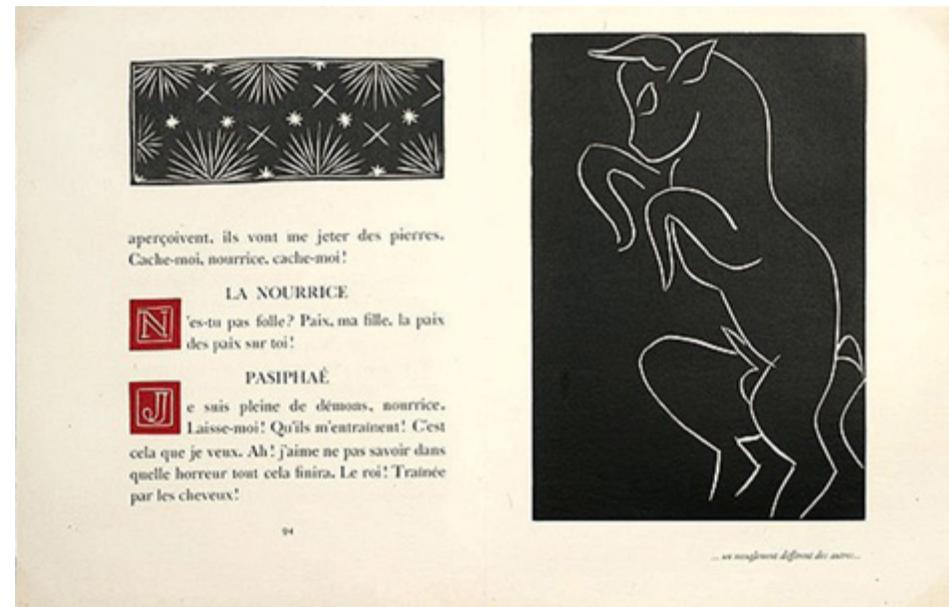
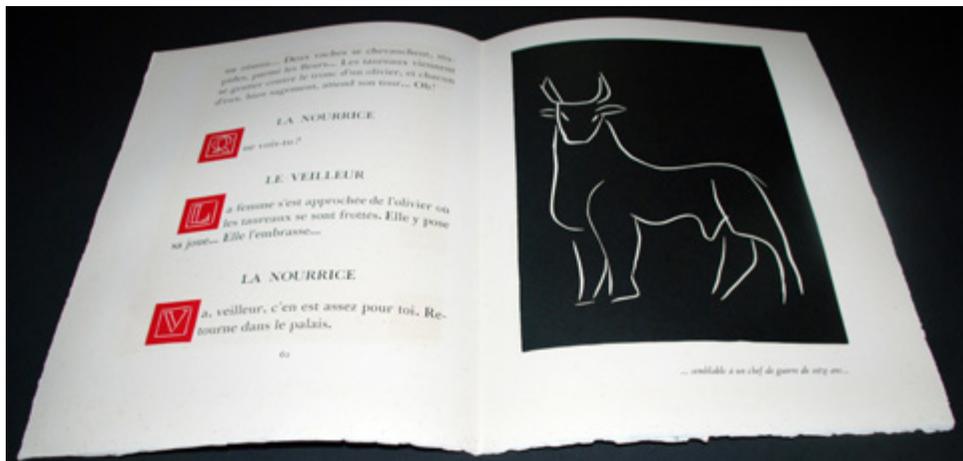
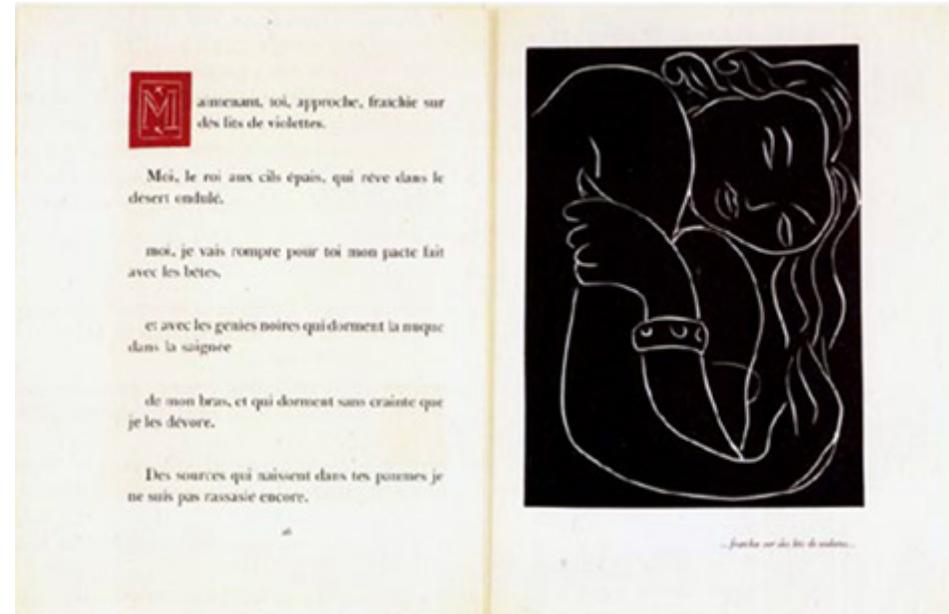
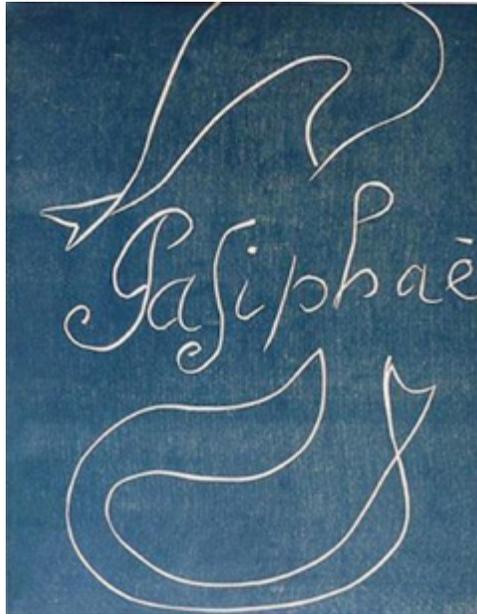
La mayor parte de los libros ilustrados que realiza Matisse, están concebidos bajo el esquema descrito. Como él mismo afirma: "aunque aparentemente son distintos, los he trabajado según los mismos principios a saber"; en primer lugar, el trabajo tienen que ver con el carácter de la obra y el segundo, con que la composición está condicionada a los elementos empleados, tanto como a su capacidad decorativa.⁹⁷ Para él, estos elementos se determinan en el curso del trabajo y se definen según la armonía que se le pretenda dar al libro. Lo más importante sobre el proceso compositivo es, que las decisiones para él, se toman durante el curso del trabajo y no de forma predeterminada, antes de

94 "Mi segundo libro: *Pasifae*, de Montherlant. Grabados sobre linóleo. Un simple trazo blanco sobre fondo absolutamente negro. Un simple trazo y ningún plumado. Aquí el problema era el mismo que en el *Mallarmé*, pero con los dos elementos invertidos. ¿Cómo equilibrar la página negra de las láminas con la página relativamente blanca de la tipografía? Componiendo por medio del arabesco de mi dibujo, pero también acercando la página del grabado a la página del texto de manera que formaran un único bloque. Así la parte grabada y la parte impresa impresionan al mismo tiempo el ojo del espectador." Ibid., p. 224

95 "Técnica considerada como un procedimiento complementario o auxiliar. Consiste en la utilización de unas plantillas de zincal recortadas para dejar pasar la tinta (gouache) sobre las láminas con dibujo (normalmente impreso con fototipia, que marca los límites de los espacios que deben quedar coloreados), es precisamente un procedimiento de divulgación de imágenes considerado uno de los más fieles cuando hay que realizar el facsímil de una obra. Con Matisse el pochoir se eleva a la categoría de expresión artística, y adquiere un carácter definido por la nitidez del color y la precisión de los contornos, de una contundencia xilográfica." Ver: AA.VV., *Matisse els llibres ilustrats*, 2004, op. cit., pp. 27-28.

96 BARBARÀ, Joan, "Las técnicas empleadas por Matisse en los libros ilustrados", en *Matisse: los libros ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004, p. 22. Catálogo expo.

97 MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros", 2010, op. cit., p. 225



iniciar la obra. Esto, según sus palabras, le “permite proceder oportunamente según la inspiración y durante el curso de la investigación”.⁹⁸

Para Matisse el inmenso trabajo detrás de la realización de estas obras, no se limita simplemente a crear la imagen gráfica de un texto. Él concibe la ilustración como una composición integral entre los elementos visuales y el texto acompañante, en algunos casos sobre la misma página o en otros, en la contigua.⁹⁹ Susanne Kudielka menciona en un artículo “*El arte de la ilustración o cómo hizo Matisse sus libros*”¹⁰⁰ que, “él no se limitaba a entregar al editor su material gráfico, sino que asumía él mismo la creación del libro, responsabilizándose de sus más mínimos detalles”.¹⁰¹

Por esta razón, no es extraño que dentro del proceso haya producido una obra como *Jazz* (1948) (fig. 19), en la cual deja a un lado el ilustrar los textos de otros y asume, con total responsabilidad, la propuesta de Tériade para realizar la concepción total de la obra. Matisse asume este proyecto, como un reto conceptualmente diferente, tanto en términos compositivos y visuales, como contextuales, en razón de ser él mismo quien realiza el complejo trabajo de escribir los textos, en un diálogo directo con la concepción de la imagen. Para Matisse el proceso es comprendido como una totalidad, en torno a una obra unitaria.¹⁰²

Sobre la composición de sus libros, dice:

No hago ninguna diferencia entre la composición de un libro y la de un cuadro, y voy siempre de lo simple a lo complejo, pero estoy siempre listo a reconcebirlo todo en lo simple. Compongo en primer lugar con dos elementos y añado luego un tercero, si lo quiero, para reunir los dos anteriores y enriquecer el acorde, iba a escribir “musical”.

Expongo aquí mi forma de proceder sin que ello signifique que no haya otras, pero la mía se ha formado naturalmente, progresivamente.¹⁰³

En la obra tardía, Matisse se dedica a trabajar sus famosos papeles de colores recortados.¹⁰⁴ Por esta razón, Tériade le propone producir un libro como

98 Ibidem.

99 MATISSE, Henri, “Cómo ilustré mis libros”, 2010, cit.

100 KUDIELKA, Susanne, “El arte de la ilustración o cómo hizo Matisse sus libros”, en *Matisse: los libros ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

101 Ibid., p.16

102 MATISSE, Henri, “Cómo ilustré mis libros”, 2010, op. cit., pp. 223-246.

103 Ibid., p. 225.

104 Matisse dice sobre los papeles recortados y la técnica que elige: “Se me ocurrió la

Jazz, donde pudiera continuar con el trabajo que venía desarrollando y plasmarlo en la idea de un libro nuevo. Si para Tériade, el color es uno de los elementos fundamentales en el arte, quién más que Matisse para producir uno de los primeros libros de su colección.

*Jazz*¹⁰⁵ is undoubtedly the most important of all Matisse’s books, It caused a veritable revolution in the artist’s work and indeed in the whole history of contemporary art. Tériade was closely involved in the genesis of the book and the manner of its creation is known to us: Matisse had previously experimented with the technique of “cut paper - direct carving in colour” for the large triptych ‘The Dance’ which Alfred Barnes had commissioned, as well as for three covers of *Verve* (issues 1, 8, 13). The cover of issue no. 8 had been made up in the office had been made up in the office in rue Férou, using samples for orienting inks. The war had blacked out Paris and occasional shafts of light filtering through the windows seemed like miraculous jewels. This was the impression Matisse was trying to give when he made multi-coloured stars sparkle against a black background.

Shortly after his experiment, when Matisse was installed at the Hotel Régina in Nice, Tériade came to suggest that he develop the gummed paper technique in the creation of an entire book. This wholly new conception would make it radically different from the traditional book. Matisse refused at first, and it was only towards the end of the war he told Tériade he thought he had hit upon the answer: using gouache, he had himself coloured the papers he would use.¹⁰⁶

Sobre la realización del *Jazz*, Matisse escribe:

Estas imágenes de tonos vivos y violentos son el fruto cristalizado de mis recuerdos del circo, de los cuentos populares o de los viajes. Hice estos escritos como lenitivo a las reacciones suscitadas por mis improvisaciones cromáticas y rimadas, páginas que forman como un fondo sonoro que las envuelve y protege así sus particularidades.

idea de los papeles recortados para poder así asociar el color y el dibujo en un mismo movimiento” (Conversaciones de julio de 1948, transcritas por Courturier en *Se garder libre*, 1962). Ver: MATISSE, Henri, *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, 2010, op. cit., p. 254. Sobre el tema ver: MATISSE, Henri, “Jazz y los papeles recortados” en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, pp. 247-267; y NÉRET, Xavier-Gilles, *Henri Matisse, Recortes. Dibujando con tijeras*, 2 Vol., Taschen, Madrid 2009.

105 Con relación título *Jazz* que elige Matisse para su libro, Anthonioz dice: “(...) the title *Jazz*, so suggestive of those great masses of colour, cut out not in terms of a written composition but with a rhythm and a dynamism identifiable with the sound of a jazz band. It was indeed with this book that Matisse realized the potential of this new medium and developed all its possibilities.” ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 11.

106 Ibidem. Sobre las notas de Matisse con relación a la producción del libro ver: Ibidem; y MATISSE, Henri, “Jazz y los papeles recortados”, 2010, op. cit., pp. 247-267.



Quiero rendir homenaje aquí a Agèle Lamotte y a Tériade, cuya perseverancia me ha sido de gran ayuda en la realización de este libro.¹⁰⁷

Al final, Matisse no queda satisfecho con la producción de *Jazz*, especialmente con el paso de la fuerza que para él tenían las maquetas originales con los papeles recortados y la textura que estos le generaban a la imagen. Lo que más le molesta es la pérdida de estos detalles al pasarlas a la planicie de la impresión litográfica. Según sus palabras, el problema no está en el color, ya que se logra transferir con gran exactitud;¹⁰⁸ pero hay algo en el resultado, que no funciona bajo su juicio y será muy crítico con el resultado.¹⁰⁹ Por el contrario, el público tanto francés, como internacional, acogen esta obra con un rotundo éxito,¹¹⁰ lo cual abre un importante camino para toda la colección de libros que

107 MATISSE, Henri, *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, 2010, op. cit., p. 252.

108 En una carta que escribe Matisse a André Rouveyre a propósito de *JAZZ*, el 22 de febrero de 1948 dice:

“(…) En cuanto a *Jazz*, a pesar de que los contornos de las imágenes no han conservado la pureza de mis cortes con la tijera, los colores están bien y son exactamente iguales a los originales que yo recorté en hojas de papel que luego pintó al agua una novicia dominica. Y las reproducciones se han hecho con los mismo colores de Linel, hasta el punto que, para dar exactamente con el mismo rojo oscuro que Linel fabricaba antes de la guerra utilizando colores alemanes, hubo que pedirlo a Alemania. Si bien el resultado no tiene el encanto de la operación de recortar, no es menos cierto que los colores reunidos son los mismo y conservan las mismas relaciones enérgicas y armoniosas. Estas relaciones son nuevas, lo mismo que el dibujo, y, para quién no haya visto los originales, lo que ofrece el libro es lo esencial.

(…) Sé por los periódicos, y por lo que me han contado varias personas, que este libro ha tenido gran resonancia entre los pintores que conciben el color y el dibujo asociados (9) sin que ello merme la delicadeza de los sentimientos.” Ibid., p. 254.

109 En otra carta que escribe Matisse a André Rouveyre a propósito de *JAZZ*, el 25 diciembre de 1947, dice: “Agradezco tu franqueza en lo que se refiere a *Jazz*. *Estoy absolutamente de acuerdo contigo*. A pesar de todos los desvelos y las preocupaciones que me ha causado, lo he conseguido lo que pretendía.

Decididamente es un *fracaso*. ¿Y por qué será que estos recortes, mientras los hago o cuando los contemplo colgados de la pared me resultan simpáticos e incluso desprovistos de esa cualidad de puzzle que me parece evidente en *Jazz*? Quizá sea la transposición al libro lo que echa todo a perder y les sustrae la sensibilidad sin la cual lo que hago es igual a nada. Justo antes de la exposición, le expliqué a Tériade los escasos puntos de contacto que me unían a esta obra, y he aquí que ha sido un éxito sin precedentes, que el libro hará época, etc... ¿Qué decir para no descorazonar a todas aquellas gentes involucradas y que tienen grandes intereses en este asunto? Que quede claro que no me encuentro en absoluto desanimado, ya que estoy demasiado ocupado todas las tardes ensayando nuevas combinaciones de colores con el sistema de los papeles recortados, pero tampoco ignoro que todas estas cosas deben permanecer como lo que son, originales, aguadas y nada más.” Ibid., p. 253.

110 En otra carta que envía Matisse a André Rouveyre a propósito de *JAZZ*, el 15 de febrero de 1948, dice:

“Se ha producido cierto mal entendido entre nosotros a propósito de *Jazz*. Te había pedido

produce Tériade.

Jazz de Matisse no es el único libro que Le Corbusier nombra en las distintas presentaciones que hace de su Poema. Él hace referencia a tres personajes más: Léger, Picasso, Rouault,¹¹¹ y los libros que cada uno de ellos produce para la colección, todos previos a la publicación del Poema. ¿Por qué siempre se refiere a ellos cuatro? y ¿hay alguna posible influencia también, de las ediciones de estos artistas en la realización del libro del Poema?

La respuesta a la primera pregunta es que son cuatro artistas a los que Le Corbusier admira profundamente y los cuales van a estar presentes en distintos contextos durante este período de su vida; principalmente en sus reflexiones sobre el problema de la relación entre el arte, la arquitectura y la ciudad; más precisamente sobre la idea de *síntesis de las artes*. La respuesta a la segunda pregunta contiene dos puntos: con relación a Matisse, se puede afirmar que sí hay una relación, principalmente en la composición de las páginas, al mezclar el texto con dibujos lineales y la realización de las maquetas para las litografías definitivas, a partir del procedimiento de papeles recortados, aunque bajo distintas aproximaciones: Matisse lo hace desde la continuación de lo que viene explorando con sus papeles de colores recortados y Le Corbusier se aproxima más desde la técnica del collage.¹¹² La posible influencia de los otros tres artistas será analizada a continuación.

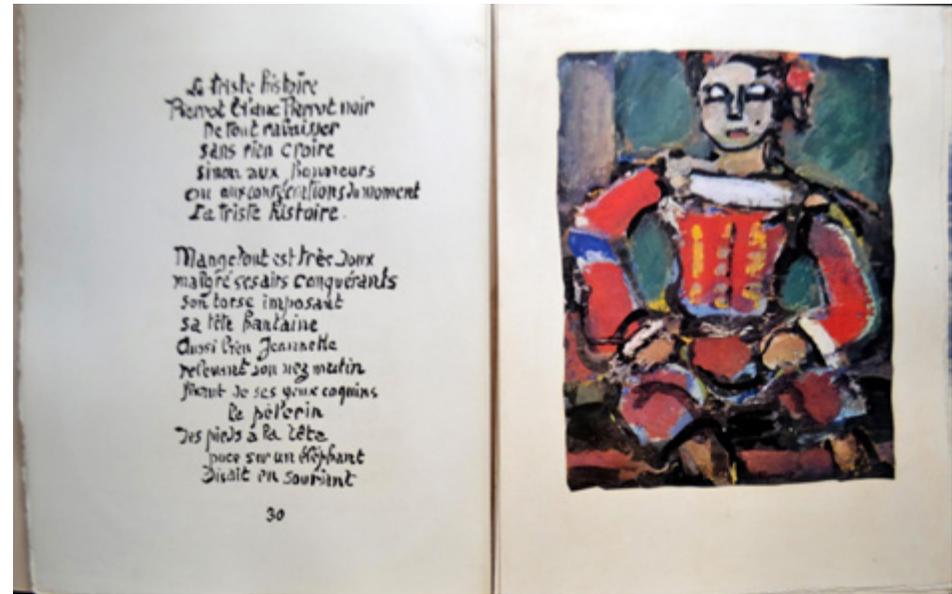
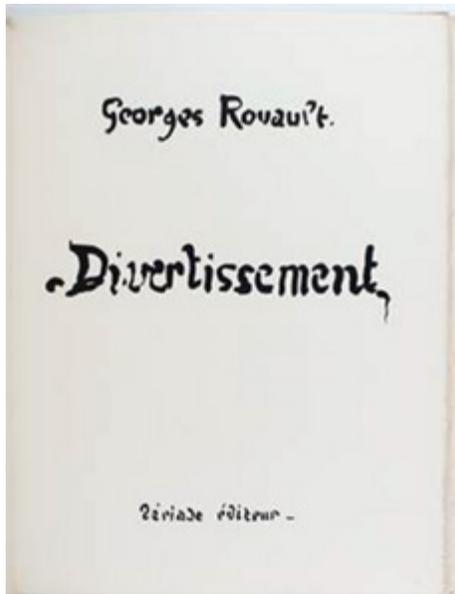
2.2.4.2 Los otros autores: Léger, Rouault y Picasso

Así como existe una relación con el libro de Matisse, puede existir también una cierta influencia por parte de *Le Cirque* de Léger (fig. 21) en términos de la composición de las páginas, o de *Divertissement* de Rouault (fig. 20) en términos de forma; sin embargo, es más difícil encontrar una relación con el

que escribieras unas líneas en *Le Figaro*, pero no porque a mí me importara; era T. Quien me había insistido. En el fondo, *Jazz* ha tenido tal resonancia en Francia y en el extranjero, que si hubiera tenido que pedirte algo realmente serio, habría sido un abucheo, y si has hablado con alguien al respecto y has aprovechado para resaltar sus puntos débiles, te lo agradezco, peor para quienes no vean sus cualidades.” Ibid., p. 254.

111 Ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241; FLC (F2-20 299) y FLC (F2-20 287)

112 Sobre et tema de las maquetas de Le Corbusier ver: MOUCHET, Eric, “Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier”, 2006, op. cit., pp. 59-78.



libro de Picasso.¹¹³

La importancia del *Divertissement* de Georges Rouault (1871-1958), radica principalmente en dos factores: en primer lugar, este es el primer libro de la colección. Es producido durante la guerra y publicado en 1943, después de largas conversaciones con Tériade como producto de su profunda amistad. En él Tériade despliega su experiencia previa y define su propio sello desde el primer libro que produce en solitario. Por ser éste el primer libro, será el modelo que abre el camino a los libros por venir y a algunas de las características que el mismo Tériade planteará para la colección.

Divertissement is the first “livre de peintre” that Tériade published on his account. The experience gained from *Cahiers d’Art* and his collaboration with Skira provided a long apprenticeship which explains the success of this first venture. Like all the books which were to follow, *Divertissement* is the offspring of friendship, the result of that osmosis between the artist and the man who was for them so much more than just a publisher: the man who instinctively led them through the adventure of a book, in an undertaking beyond the daily round of their own creative work. It is rare indeed that this excursion into the outside world does not have a positive effect on the painter. When Tériade asked for Rouault’s ‘personal circus’ he touched on one of the sources of his inspiration, and in making him concentrate on theme helped Rouault to self-awareness. *Divertissement* was conceived as Golfe-Juan where Rouault had taken refuge during the war.¹¹⁴

El segundo factor que consolida la importancia de este libro, además de su valor en términos artísticos es, que en el proceso de realización, Rouault escribe con sus propias manos el texto del libro. Este hecho despierta una gran fascinación en Tériade, por la fuerza que despliegan los textos manuscritos. A partir de este primer ejemplo, el texto manuscrito se convierte en una de las principales características que hacen única su colección. Sobre este tema Anthonioz dice:

In the general exodus from Paris Tériade had gone to Souillac, in the department of Lot, and he came over to join Rouault in a dreadful little hotel, ironically called the Palace. For several weeks Tériade and Rouault had their meals together and spent much of the day in each other’s company. From this intimacy

113 Cuando Tériade comenzó en solitario su carrera como escritor y creó “Verve” en 1937, le dedicó a Picasso 3 números completos, el primero de los cuales apareció en Abril de 1948. A pesar de estos frecuentes contactos y la amistad existente entre los dos hombres, la oportunidad de trabajar juntos ilustrando un libro sólo se dio una vez, con el libro de cuarenta y 3 poemas “*Le Chant des Morts*”, que Reverdy finalizó en enero de 1945.

114 ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 25.

sprang the book. Rouault wrote the text himself by hand and Tériade discovered the fascination of a handwritten text. First of all, the painter’s calligraphic skill enriches the whole book visually. But also it is an extraordinary testimony to the personality of the artist. Even a non-expert can compare the astonishing diversity of handwriting styles in the manuscript books.¹¹⁵

La influencia de Fernand Léger (1881-1955), en la realización del Poema de Le Corbusier, puede estar relacionada más con el contenido y los temas que plantea, que con la forma. Hay que tener en cuenta que paralelamente al proceso de su realización, más precisamente en 1951, él junto con Léger crean una revista titulada *Formes et vie*,¹¹⁶ dedicada principalmente al problema de la relación y el diálogo común entre el arte y la arquitectura, y cómo esto afecta directamente al ser humano. Estas publicaciones indican que, durante ese periodo, se encuentran trabajando juntos y que discuten temas en común, así como en otros momentos de la carrera de Le Corbusier.

Léger es desde tiempo atrás, uno de sus grandes y más cercanos amigos desde los años veinte y así mismo, uno de los personajes más influyentes en su pintura. Gran parte de sus reflexiones conjuntas son sobre temas como el papel del color en la arquitectura y la relación entre la pintura mural y el espacio, como un diálogo de síntesis en el que el arte y la arquitectura han de trabajar juntos.¹¹⁷ Lo importante es que de una u otra forma lo pone como referencia.

Sin embargo es importante comprender el tema que plantea Léger para su libro, porque igualmente Le Corbusier hace referencia, no solo al personaje, sino también al libro, el cual es titulado *Cirque* (1949), publicado cinco años antes que el Poema (1955) y un año antes de la creación de la revista *Formes et vie* (1951-1952).

We enter Léger’s circus astride a cycle. This is no misplaced figure of speech: as page succeeds page, the plates turn like a wheel. Space is curved, like the earth and everything round us.¹¹⁸

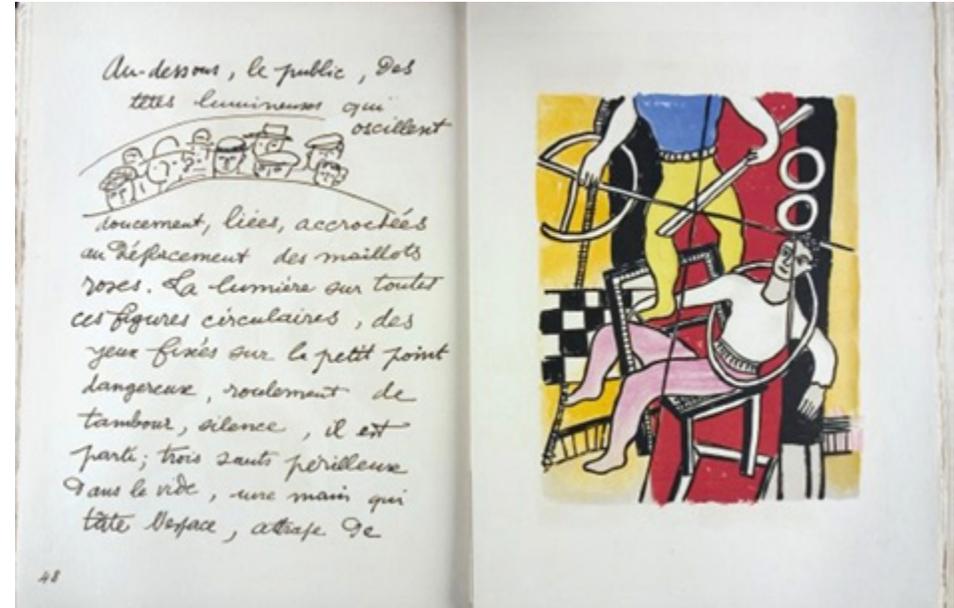
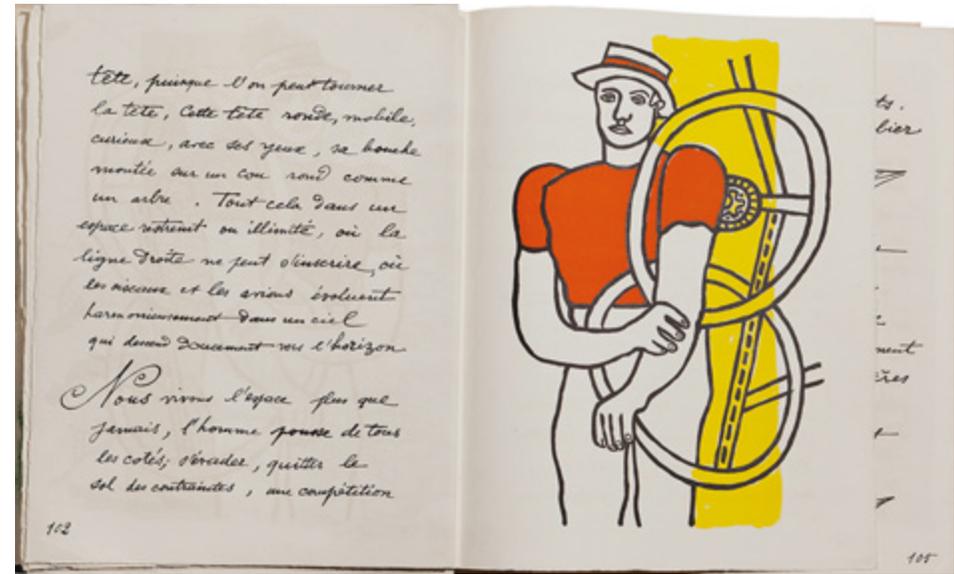
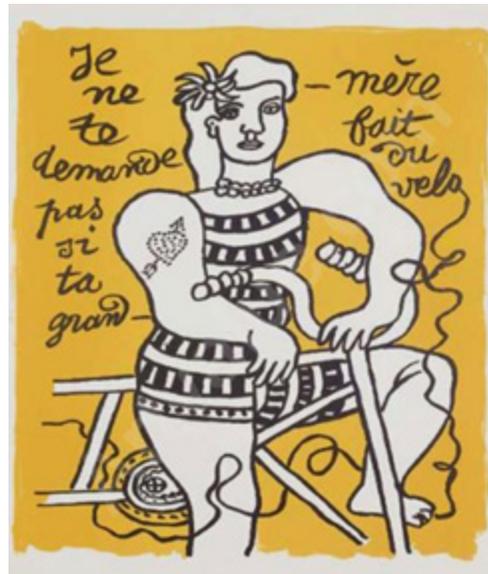
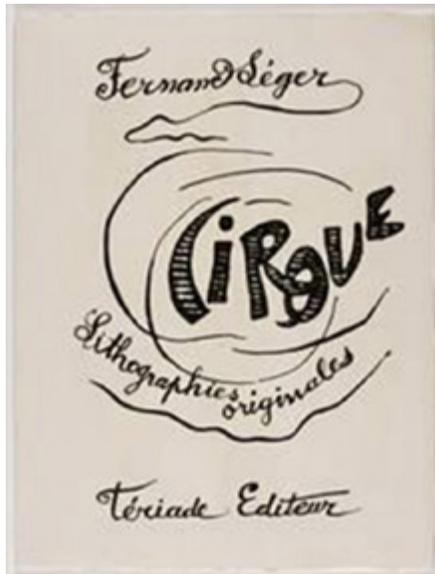
Sobre el tema del libro que es el circo, Léger escribe:

115 Ibídem.

116 Sobre la revista ver: LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, Éditions Falaize, Paris 1951-1952.

117 Sobre el tema ver los textos de Léger sobre su trabajo en conjunto con Le Corbusier en: LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona 1990.

118 ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 29.



(...) Everything is round, the head meets the tail, the beginning touched the end, life is a circle. You want to go on a journey but you come back to where you began. Life is round, The straight line is the longest distance between two points.

(...) There's no need to go as far as China. Don't expect to find a whole lot of cringing peasants. That all finished. Everyone stands erect now and they're not so keen on bowing and scraping before the rich because they're rich too.¹¹⁹

El libro de Léger presenta toda clase de malabaristas; figuras que se entrecruzan con las partes de una bicicleta, como las ruedas; o una mujer que se sostiene sobre la cuerda de malabarismo; cuerpos de hombres o mujeres se entrelazan con partes de máquinas, bicicletas, cuerdas, ruedas, siempre expresando el continuo movimiento, ya sea a través de las figuras, los cuerpos, los objetos, o a través de la disposición de los colores.

El circo es un tema recurrente en la obra de Léger, al igual que la presencia de la máquina o el sentido de la construcción. Estos son temas que no solo estudia desde su pintura, sino que igualmente indaga en ellos desde sus textos. Léger es un investigador continuo, que se introduce como Le Corbusier, en la profundización sobre los temas en que trabaja, hasta llegar a producir obras en serie sobre temas recurrentes. Varios de ellos se convierten en temas que influyen profundamente la pintura y la arquitectura de Le Corbusier. Hay otros en los que juntos se introducen en una misma investigación. De los más recurrentes son: el problema del color en la arquitectura, la pintura mural y su relación con el espacio.¹²⁰ Por lo tanto, el diálogo que se plantea entre Le Corbusier y Léger, es de tiempo atrás y no es tan específico como el que se puede observar con relación a la influencia del de Matisse en términos del libro.

En cuanto al libro de Pablo Picasso (1881-1974) y Pierre Reverdy (1889-1960), *Le Chant des Morts* (1948) (fig. 22), no es posible establecer una relación de influencia directa sobre el Poema, por dos razones principalmente: en primer lugar y a diferencia de los otros, Picasso no es quien escribe los textos en su publicación, lo cual significa otro tipo de decisiones compositivas. En segundo lugar, el resultado visual y pictórico del libro, que en un principio se podría haber esperado que continuase con las composiciones usuales con relación a otros ejemplos de libros realizados con otros editores anteriormente, ahora plantea una respuesta singular e inusual. Picasso decide ilustrarlo página a página, de una forma más cercana a la manera de las iluminaciones de manuscritos medievales, que bajo la concepción de los *livres de peintres* producidos por Tériade hasta el momento. El lenguaje visual y pictórico que emplea Picasso

119 Citas de Léger tomadas del texto de: *Ibidem*.

120 Sobre el tema ver: LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, 1990, cit.

es lineal, sumido más en signos inspirados tal vez en motivos de decoraciones orientales o en signos propios que despierta el texto de Reverdy. Las figuras compositivas son desarrolladas en un solo color, que en este caso, y a diferencia de los sutiles dibujos lineales de Matisse, son en color rojo sobre fondo blanco y con trazos gruesos. Este libro puede ser definido como un nuevo tipo de libro ilustrado, muy distinto a los realizados anteriormente y a los que desarrolla posteriormente.

Anthonioz presenta el libro con estas palabras:

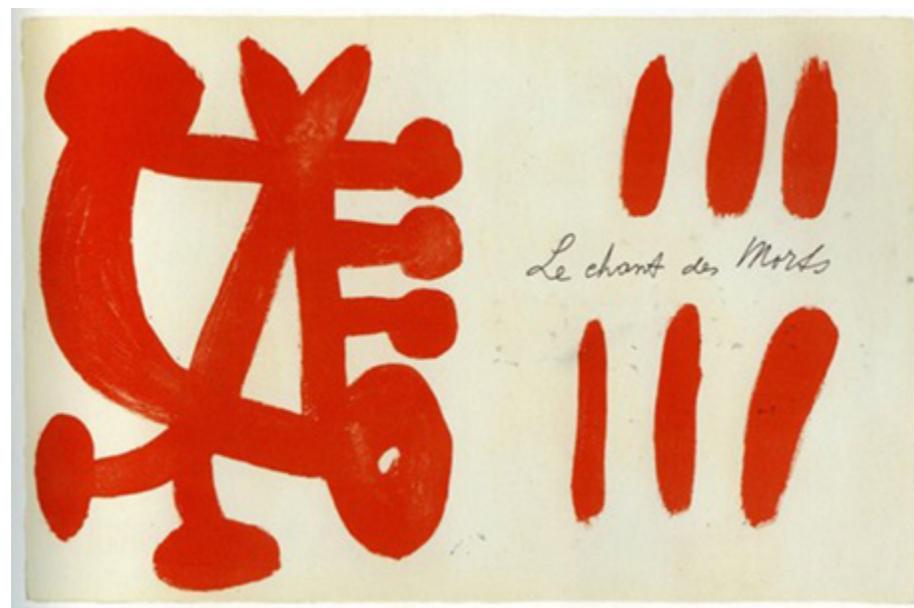
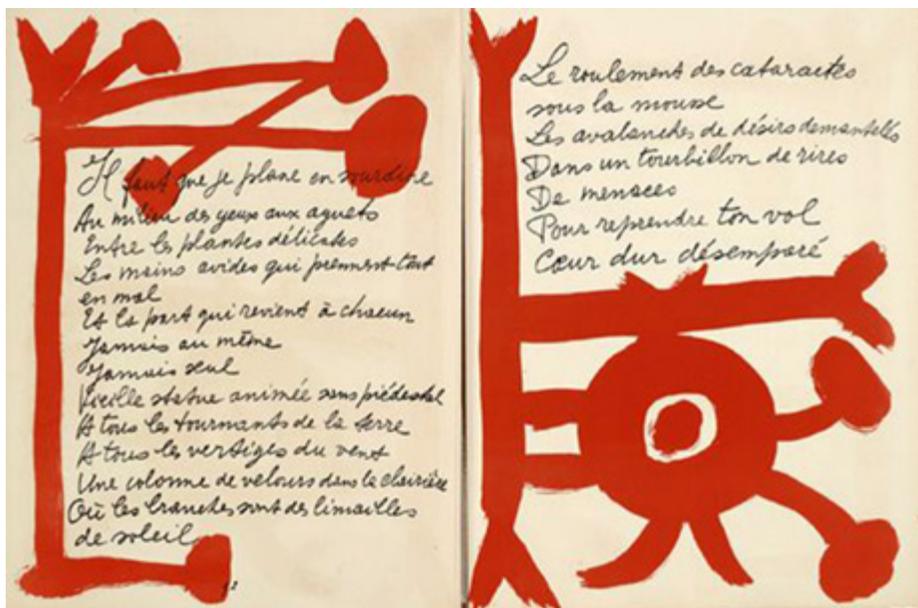
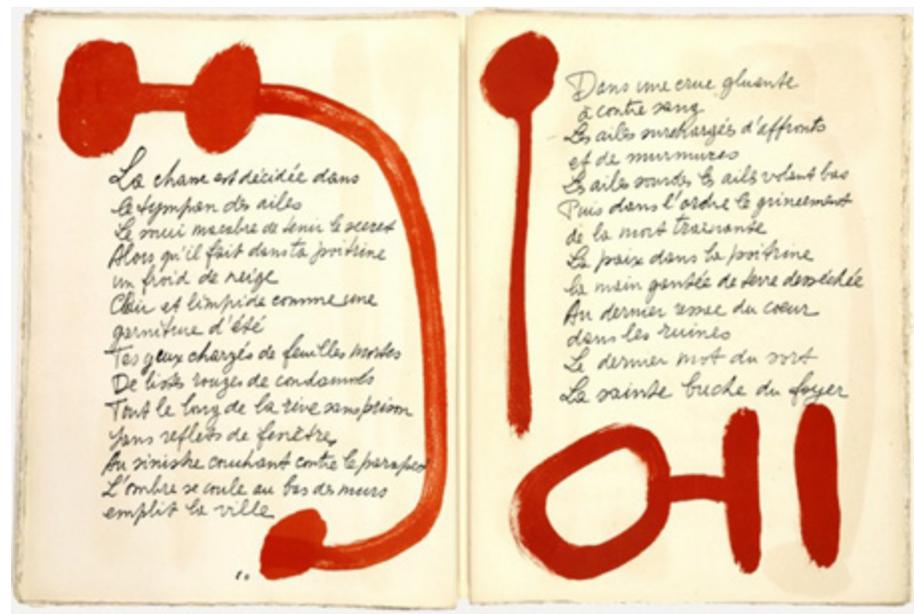
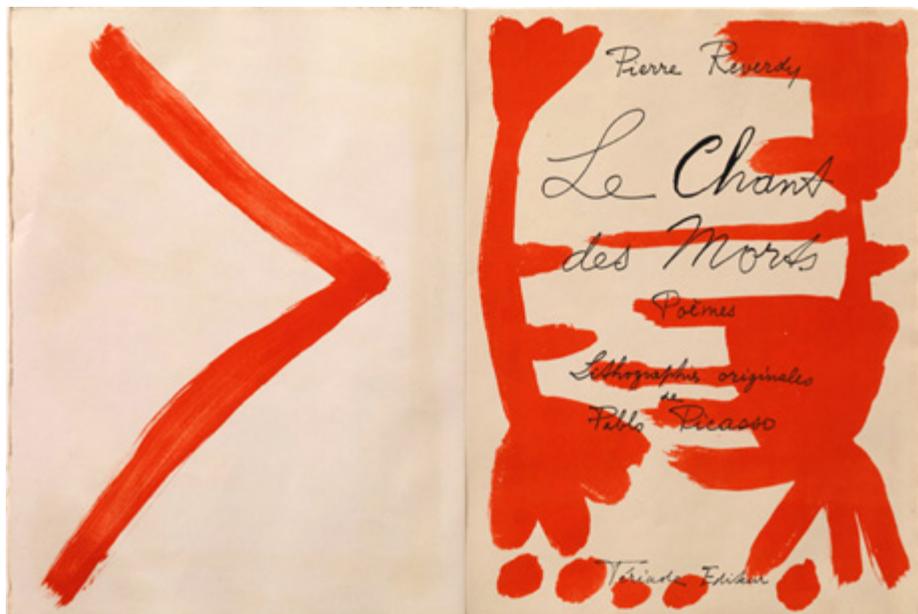
Le chant des Morts (The song of the Dead) is only one of Picasso's "Great Books" that Tériade published, despite their friendship and his great admiration for Picasso's work; "Not the painter as prophet but the painter as God". "A magnificent drawing, one of the most beautiful drawings the world have ever seen." Of course, their collaboration was not limited to that: *Minotaure* and *Verve* (three special issues were devoted to Picasso) cast this latter-day Michelangelo in the role of king. Although the chance to do an original book came only once, this was not what makes the book outstanding. We have to admit that with *Le chant des Morts* Picasso reinvented book illustration. To put it plainly, the artist is not content with just fitting his pictorial language into the confines of a book, he completely revitalizes the relationship between text and picture.¹²¹

Reverdy escribe los poemas en 1945, en pleno final de la guerra y Picasso estudia distintas formas de aproximarse al proyecto hasta su publicación en 1948. Inicia el proceso con ilustraciones tradicionales dentro del contexto de estos libros, hasta llegar a la expresión de trazos que eliminan lo figurativo de la imagen y se introduce más en el campo del gesto.¹²²

En conclusión, más allá de las respuestas individuales o de las influencias que ejercen las obras de los unos en las de los otros, la realidad es que el concepto general y principal de la colección los « *grands livres manuscrits et illustrés par les artistes*. » de Tériade es que cada artista cuenta con absoluta libertad en términos de la idea, del tema y de la expresión plástica con relación a la imagen y a la estructura del libro que propone. En el caso del libro que propone Le Corbusier, al que titula *Le Poème de l'angle droit* y el cual es el

121 ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 32.

122 "it was in 1945 that Reverdy wrote, in his broad and splendid hand, this long sequence of poems which he called *Le chant des Morts*. Picasso took part not just on the fringes of this litany but at its very heart. This was an important innovation for thus it was that he discovered gestural painting. With the conjunction of different artistic forms playing an important role in the various facets of his own work, one might assume that he was interested in oriental calligraphy." *Ibid.*, pp. 32-33.



más tardío del grupo de artistas a los que él se refiere, tendrá principalmente tres características particulares y únicas, que determinarán un valor singular y original en esta obra.

La primera característica del libro tienen que ver con el tema: Le Corbusier elige titularlo *El Poema del Ángulo Recto*, es decir, es un planteamiento sobre el valor poético implícito en la idea de *ángulo recto*. En segundo lugar, elige el modelo de un iconostasio para estructurar toda la idea de la obra, tanto en términos de contenido, como en términos formales. Y, en tercer lugar, que aunque es un *livre de peintre*, en este caso es realizado por un arquitecto-pintor, por lo cual establece una relación que trasciende el diálogo entre *pintura* y *poesía*, y en este caso adiciona un componente más que es la *arquitectura*.

La pregunta que surge antes de introducirse en la obra como tal es por qué Tériade propone a Le Corbusier, un arquitecto reconocido, pero no tanto como pintor, hacer un *livre de peintre*?

Anthonioz, en su libro *Hommage à Tériade* comenta sobre este tema:

(...) Tériade was one of the very few people who always considered Le Corbusier as much a painter as an architect, even after the 'Purist' period when he rated him more highly than Ozenfant, one can appreciate how much of his hope and belief Le Corbusier embodied in the conception of this book.¹²³

Según estas afirmaciones, para Le Corbusier será fundamental responder a este encargo y a la confianza que Tériade deposita en él como artista también, y más aún en una época en la que Le Corbusier trabaja en la idea de síntesis de las artes, en reintroducir el mundo de las artes en un diálogo común con la arquitectura y en presentarse el mismo como arquitecto pintor, afirmando en cada texto que produce que el valor profundo de su arquitectura se encuentra en su pintura.

Con relación al valor del Poema y su autor, Anthonioz en sus comentarios reafirma gran parte de los temas que ya se han planteado anteriormente en el primer capítulo de esta tesis, y le suma que nos solo es la obra de un pintor-arquitecto, sino que también es de un visionario, de un poeta que busca reconciliar armónicamente la naturaleza con la obra del hombre:

It is the work of a visionary who is both painter and poet, like Leonardo da Vinci, and in no way a treatise on architecture. It is entirely Le Corbusier's own

123 Ibid., p. 44.

work, from the titles to the beautiful handwriting which fills the pages with its harmonious curves, and of course by way of the illustrations which integrate so closely with the text. This book could be called a manifesto, not in sense of the theoretical tract which hammers home its arguments, but rather as a blueprint for a world where universal harmony, as Le Corbusier saw it, is applied to everything and reconciles nature with the work of man.¹²⁴

124 "This unity is translated technically by the use of lithography throughout: text and illustration cannot be separated one from another, the boundary between them is tenuous indeed. For instance, on the double title-page (49) the cutout letters on the left establish a clearly-structured positive-negative relationship. However, this builder returns to first principles: his vision of man on earth opens with the conception of nature." Ibidem.



23.



24.

23. 1955, página de presentación de *Le Poème de l'Angle Droit*.

144 24. 1955, carátula de *Le Poème de l'Angle Droit*.

2.3 1955, *Le Poème de l'angle droit*

2.3.1 La Publicación

Le Poème de l'angle droit es un libro escrito y diseñado en su totalidad por Le Corbusier durante un largo periodo, entre 1947 y 1953, y publicado dos años más tarde, el 9 de septiembre de 1955 por Tériade Éditeur (figs. 23-24).¹²⁵ A lo largo de este periodo suceden los siguientes hechos: en el año 1947,¹²⁶ Le Corbusier recibe la propuesta para el proyecto por parte de Tériade, en 1948 inicia el trabajo de ejecución,¹²⁷ en 1953 termina la maquetación para enviarla a imprenta¹²⁸ y en 1955 publica la obra.

De esta obra se publica un total de 250 ejemplares,¹²⁹ numerados del 1 al

125 « Pour faire suite aux grands livres manuscrits et illustrés par les artistes, tels que *Di-vertissements* de Rouault, *Jazz* de Matisse, *Le Cirque* de Léger, les Éditions Verve publier *Le Poème de l'Angle Droit* de Le Corbusier. Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1953. » Ver: FLC F2 20 287. Para la fecha de publicación ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, Éditions Verve, Paris, 1955; y el texto escrito por Le Corbusier, en la última página de la reedición de *Le Poème de L'Angle Droit*, publicada por La Fondation Le Corbusier, Éditions Connivences, Paris 1989.

126 Ver: FLC F2-20 299.

127 Ver primer esquema preparatorio: FLC W1-8 184-185

128 Ver texto de presentación en el vol. 5 de la *Œuvre complète*, y el folleto publicitario (FLC F2-20 287) y LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, pp. 240-241.

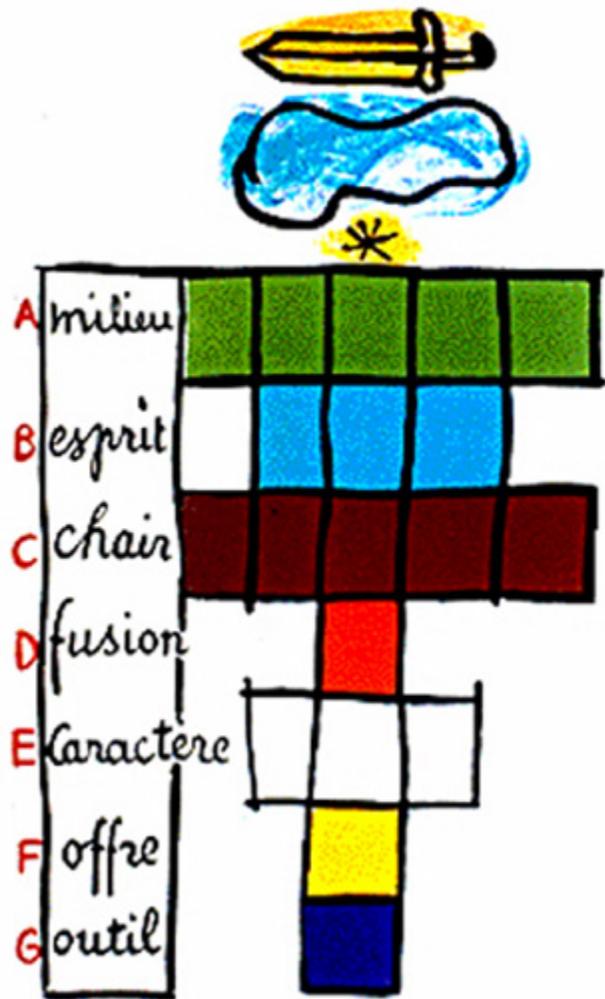
129 “Thus, owing to the highly individual nature of these works and the great care often needed in their production they are usually limited in number –editions mostly vary from fifty to three hundred copies (often with a small number of ‘exemplaires de tête’, special prints on a different paper, perhaps with an extra suite of illustrations).” BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, “The Making of the livre d’artiste”, in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d’Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001, p. 153.

250, como es usual en las series de obras litográficas. Según el acuerdo (FLC F2-20-414),¹³⁰ 50 de ellos le corresponden a Le Corbusier. El tiraje incluye también, 20 ejemplares fuera del comercio (*hors-commerce*), numerados de I-XX y la impresión adicional de una serie de 60 planchas de las 20 litografías a color, de las cuales Le Corbusier recibe 12.¹³¹ La publicación, al igual que todos los ejemplares de la colección, están a cargo de *Les Éditions Vervé* en París, aunque en los libros aparece referenciada como *Tériade Éditeur*. La firma tipográfica *Mourlot Frères* se encarga de la impresión y producción, y en general de toda la colección,¹³² sin embargo todos los ejemplares son publicados con la firma de Le Corbusier como único autor.

130 Ver la fig. 91 del primer capítulo.

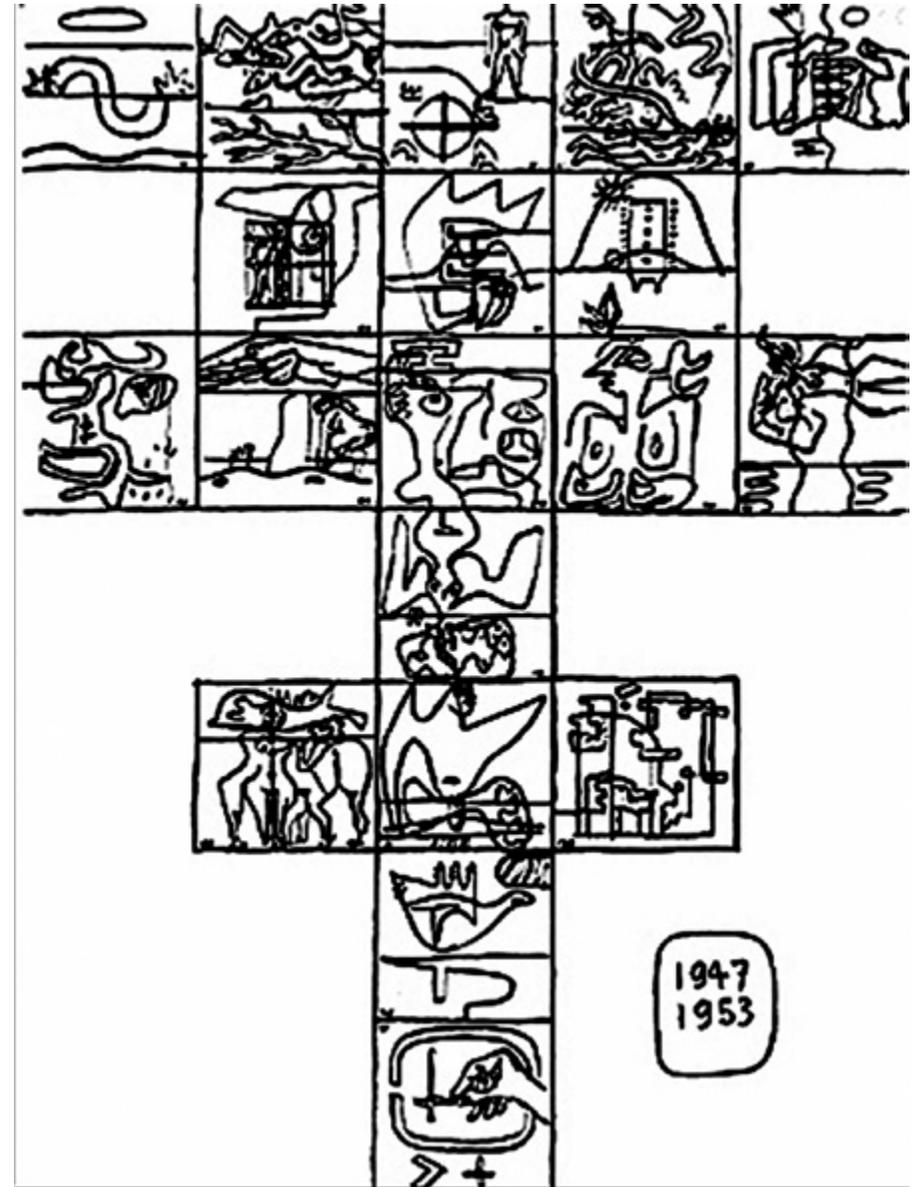
131 Estas litografías sueltas harán parte de algunas muestras en exposiciones de la obra de Le Corbusier durante este periodo: una de las más significativas es la exposición sobre su obra plástica en 1953, en el Musée Nationale d’Art Moderne de París. Sobre el tema de esta exposición ver los capítulos « Exposition Musée National d’Art Moderne, Paris, 1953 » y « Salle Le Corbusier. Musée National d’Art Moderne, Paris, 1953 » en: AA.VV., *Le Corbusier expose*, Exposition Musée des Beaux-arts et d’Archéologie de Besançon, Silvana Editoriale, Milan - Paris 2011, pp. 120-131. Este libro no solo trata de la exposición de 1953, sino de las exposiciones en general de Le Corbusier.

132 « Cet œuvre entièrement composé par Le Corbusier qui l’a illustré de lithographies originales en couleurs et en noir a été achevé d’imprimer le 9 septembre 1955 par Mourlot Frères. Il a été tiré deux-cent-cinquante exemplaires sur vélin d’arches numérotés de 1 à 250 et vingt exemplaires Hors-Commerce numérotés de I à XX. Il a été tiré en outre soixante suites de toutes les planches Hors-Texte de l’ouvrage. Ces livres et ces suites sont tous signés par l’artiste. » LE CORBUSIER, *Le Poème de L’Angle Droit*, 1955, cit. (Exemplaire numéro 22).



25. 1955, Tabla de presentación de *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 8.

26. 1955, Iconostasio final de *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 155.



25.

26.

2.3.2 Descripción del libro

El Poema es una obra compuesta por una totalidad de 155 páginas, impresas sobre papel *d'arches*, de 32 x 42 cm. Consta de un formato especial, al igual que toda la colección: no está empastado como el libro tradicional. Es una caja que alberga en su interior, los folios que lo componen: hojas sueltas plegadas por la mitad (fig. 27).¹³³ Le Corbusier se refiere a ellas como « *double-page* » en el capítulo de presentación en el vol. 5 de la *Œuvre complète*. Cada página doble contiene dos litografías, una a cada lado; en algunos casos dos en blanco y negro, y en otros, una a color y otra en blanco y negro.

El contenido del libro está estructurado a partir de dos imágenes: una al inicio (fig. 25) y la otra al final (fig. 26). La primera presenta y la segunda sintetiza. La primera imagen, localizada en la página 8 del libro, la denomina en los dibujos preparatorios como: « *Table de matières* », ¹³⁴ La segunda, ubicada al final, en la página 155, la define como: « *Table iconostase* », ¹³⁵ Entre estas dos imágenes se desarrolla el contenido de la obra, consolidado por un diálogo continuo entre texto e imagen. Este diálogo está dado a partir de una combinación entre litografías a color (imagen) y otras en blanco y negro, constituidas por textos manuscritos y dibujos a mano alzada intercalados con el texto, como los ejemplos de presentación en la página 240 del vol. 5 de la *Œuvre complète* 1947-1952.

Para comprender la estructura de la obra es fundamental analizar primero las características de cada una de las partes que componen la obra y el rol que juega cada parte en la estructura total. En primera instancia serán presentadas la imagen que introduce la obra y la que la sintetiza, y en segunda instancia, las partes que estructuran el contenido.

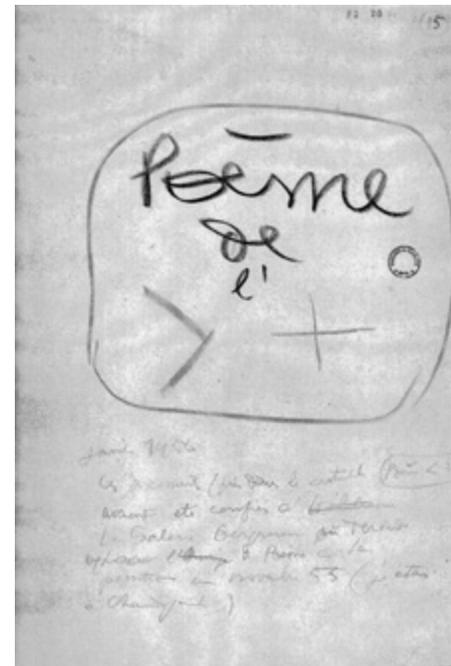
133 “Usually they are unbound, and sometimes boxed in cases; binding remains the choice of the individual owner of each edition, and is an art in its own right. This also has technical advantages: for example, illustrations can extend uninterrupted over two facing pages. (...) Finally, the unbound sheets allow the books to be dismantled for displays and exhibitions.” BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, “The Making of the livre d'artiste”, 2001, op. cit., p. 153.

134 Desde los primeros esquemas preparatorios Le Corbusier define la tabla como *Table de matières* o en otros *Table graphique de matières*. El primer esquema se encuentra en el *Carnet Nivola I*, pp. 184-185, 1948. Ver: FLC W1-8-184-185. En la Parte II de esta tesis se encuentra el análisis de estos los dibujos preparatorios para la construcción de estas tablas.

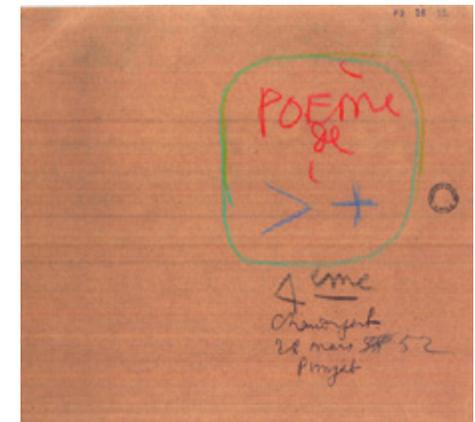
135 Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., pp. 153-155.



27.



28.

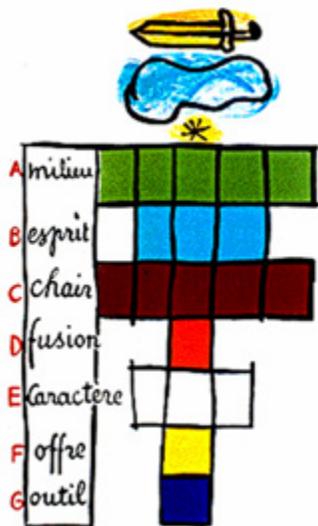


29.

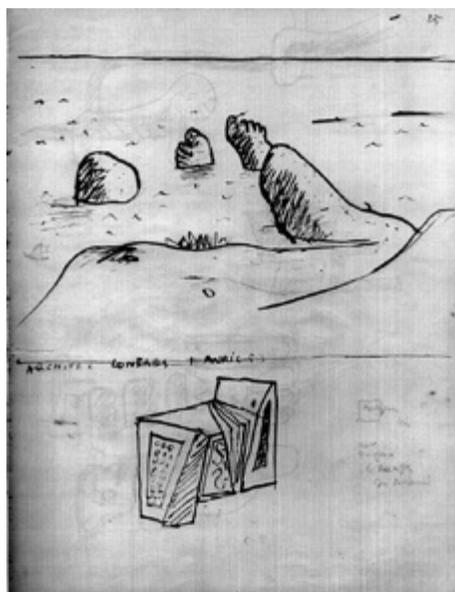
27. Imagen de los folios sueltos que componen Le Poème de l'angle droit.

28. FLC F-20-15

29. FLC F-20-22



9
30.



31.

2.3.2.1 La Table de matières: la presentación

Bajo 3 elementos, una espada amarilla en posición horizontal, una nube azul y una estrella amarilla, presenta en la página de inicio del libro, un esquema reticular, estructurado a partir de dos ejes de ordenación cruciforme: uno horizontal y otro vertical (fig. 30). Esta retícula conforma la estructura de una tabla de recuadros y colores, simétricamente organizados sobre un eje central, a modo de damero o similar a la organización de una rayuela. En sentido vertical, la tabla está consolidada por 5 columnas y en sentido horizontal, por 7 filas. Cada fila está nombrada en orden descendente por una letra, una palabra y un color que la representa en la tabla.

En el extremo izquierdo de la tabla, en color rojo, están listadas de arriba hacia abajo, las 7 primeras letras del alfabeto: A, B, C, D, E, F, G. Frente a cada letra, dentro de un recuadro negro y en el mismo orden descendente, escribe 7 conceptos, los cuales nombran las 7 filas de la tabla: *Milieu*, *Esprit*, *Chair*, *Fusion*, *Caractère*, *Offre* y *Outil*.

A cada palabra le corresponde un número de casillas en la tabla y un color. *Milieu*, nombra la primera fila. Este concepto está representado por el color verde y le corresponden 5 recuadros en la tabla (5 es el número más alto de recuadros en la tabla). *Esprit*, es el segundo concepto; lo representa el color azul y tiene 3 recuadros en la tabla. *Chair*, el tercer concepto, contiene 5 casillas y el color marrón. *Fusion*, en cuarto lugar, está representado por el color rojo y contiene una sola casilla ubicada en todo el centro de la tabla. *Caractère*, es el quinto concepto; le corresponden 3 casillas y el color blanco. *Offre*, es el sexto y le asigna el color azul. El séptimo y el último es *Outil*; este contiene con una sola casilla y el color violeta.

Esta imagen la denomina *Table de matières*, lo cual significa que es una tabla de contenidos: esta actúa como el índice del libro. Según esta tabla, el Poema está compuesto por 7 partes, nombradas por los 7 conceptos y las 7 primeras letras de abecedario.¹³⁶ A su vez, cada parte está subdividida, según el número de recuadros que le corresponden en la tabla. De arriba hacia abajo,

¹³⁶ Richard Moore encuentra una relación directa entre el número siete, implícito en la estructura del Poema, con un simbolismo esotérico proveniente de la alquimia: "Its significance as an esoterically explicit aLe Corbusierhemical formation composed of the magical number seven, or the septenary, is initially suggested by a quotation from Jung regarding this very sequence: "Together the letters ABCDEFG clearly signify the hidden magical septenary." Ver: MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge, 1978, p. 113.

30. 1955, Pagina doble de presentación del *Le Poème de l'Angle Droit*, pp. 8-9.

31. FLC W1-8, p. 25. Dibujo preparativo para la página 9 del Poema, en el carnet Nivola I.

las subdivisiones conforman el siguiente orden numérico: 5, 3, 5, 1, 3, 1, 1, lo cual indica un total de 19 recuadros. Cada uno corresponde, se podría decir, a un tema o subcapítulo de cada una de las 7 partes.

Juan Calatrava en su análisis del Poema se refiere a esta *tabla de contenidos*, como un *iconostasis*, sin embargo desde los dibujos preparatorios, Le Corbusier no se refiere a esta tabla en ningún momento como un iconostasio; él la define como *Table de matières* y en algunos casos *Table graphique de matières*. Igualmente, es importante anotar la precisiones que hace Calatrava sobre esta imagen más allá de cómo la denomine:

Este iconostasis (que es al mismo tiempo, como se verá, árbol y árbol-cruz, añadiendo así, a su origen arquitectónico concreto, una densa significación natural y sacral en la que podríamos hallar mezclada la influencia de Ruskin con el simbolismo medieval cristiano) no es, pues, otra cosa que la manera cerrada, hermética, en que se disponen las distintas secciones del libro, estructurándose tanto visualmente como conceptualmente según una triple combinación de letras, colores e imágenes. Siete filas, designadas con letras de la A a la G, componen, en efecto, un eje vertical en el cual la asignación a cada letra de uno de los siete grandes temas del *Poème* determina la posición de los mismo en este (sic) especie de jerarquía descendente (...).¹³⁷

Y más adelante Calatrava, continua con la definición de esta tabla (iconostasis para él), en la que precisa:

(...) En el comienzo, en la página 8, es una litografía policroma en la que el juego de los colores –sobre cuyo sentido “alquímico” insiste también Moore– asume un valor primordial, ya que se nos presenta únicamente el despliegue geométrico del número de cuadros de cada sección (pero sin imágenes, ni siquiera en trazado esquemático) y la identificación de cada una de las secciones con un color: verde para *milieu*, azul para *esprit*, marrón-violeta para *chair*, rojo para *fusion*, blanco para *caractère*, amarillo para *offre* y púrpura para *outil*. Pero en esta primera imagen el iconostasis no está solo; lo acompañan, sucediéndose verticalmente en la parte superior, una estrella, una nube y una espada. Estas imágenes han sido objeto de diversas lecturas, que seguramente no son excluyentes: como alusión al blasón familiar de Le Corbusier, pero también la espada como alusión al combate que implica toda creación artística (como se desarrolla en el apartado E.2), la nube como símbolo de lo inestable, de la naturaleza siempre en perpetua transformación y movimiento, y la estrella como primera imagen de ese sol que

137 CALATRAVA, Juan, “Le Corbusier y *Le Poème de l’angle droit*: un poema habitable, una casa poética” en, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Circulo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 22-23.

es el gran protagonista, junto con el agua, de la sección *milieu*. Al lado de este primer iconostasis, los primeros versos del poema exponen ya el gran tema de la unidad esencial del mundo y se acompañan de dos imágenes tierra-agua, con el surgimiento de las islas sobre el nivel de los océanos, y las formas del cuerpo humano que sobresalen del agua en el transcurso del baño, y la inferior con un acordeón que es geometría plegada y sometida a torsión por un esfuerzo humano que termina por producir arte para el oído, música.¹³⁸

Calatrava hace referencia a tres puntos en este texto: en primer lugar, al hermetismo implícito en el lenguaje de la *Table de matières*; en segundo lugar, al sentido alquímico presente, en acuerdo con los planteamientos de Richard Moore en sus textos sobre el Poema;¹³⁹ y en tercer lugar, se refiere a las imágenes que acompañan esta tabla: por una lado la estrella, la espada y la nube y por otro, a los dibujos que se encuentran en la página contigua de la tabla, en la página 9 del Poema (fig. 30). Esta es una litografía en blanco y negro con algunos dibujos y un texto manuscrito, como una introducción del libro.

La página contigua a la tabla está consolidada por un dibujo lineal que a primera instancia, pareciera un paisaje compuesto por una superficie de agua con su línea de horizonte, un trozo de tierra firme en primer plano y una serie de rocas que sobresalen del agua. Sin embargo, la realidad profunda de la imagen es otra. El dibujo muestra la visual que tienen un hombre desde su mirada, el cual se encuentra acostado boca arriba, desnudo y con parte de su cuerpo sumergido entre el agua. El trozo que parecía tierra en primer plano es su pecho desnudo; los elementos que sobresalen del agua, los cuales parecían rocas, son realmente las rodillas y los pies del hombre en posición horizontal; es la mirada desde sus ojos al horizonte que se encuentra ante él (el contenido de esta imagen será estudiado en profundidad en el análisis del proceso de realización del Poema en la segunda parte de esta tesis).¹⁴⁰ Debajo de este “paisaje” o en realidad, la figura del cuerpo del hombre desnudo en posición horizontal, Le Corbusier dibuja un elemento adicional: un volumen cúbico descomponiéndose, consolidado por varias caras y varias partes: un objeto que parece más una creación del hombre, que como parte del paisaje natural.

Bajo estas figuras escribe un texto manuscrito en el que dice:

138 Ibid., p. 24.

139 Ver: MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965 », 1978, cit.

140 Para comprender esta imagen, ver el análisis del proceso de construcción de la imagen para la litografía C1 del Poema. Parte 2 de esta tesis.



32.

Des hommes peuvent tenir
un tel propos.
Les bêtes aussi
et les plantes peut-être
et sur cette terre seulement qui est nôtre¹⁴¹

En esta página introductoria, con relación con la tabla, queda claro hasta ahora, que Le Corbusier establece pistas.

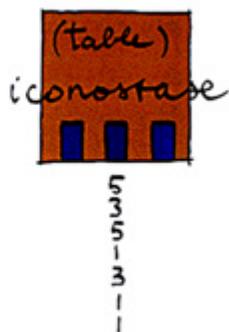
2.1.2.2 La Table Iconostase: la síntesis

La segunda tabla (fig. 32), ubicada en la última página del libro, es el mismo esquema reticular de la primera tabla, con igual número de recuadros, organizados en el mismo orden; sin embargo, en este caso cambia su contenido. Los colores, las palabras y las letras, son remplazados por dibujos iconográficos. Esta tabla, en su totalidad, es un dibujo lineal en blanco y negro en el cual revela el contenido gráfico del libro y otorga, a cada una de las recuadros de la *Table de matières*, una imagen representativa.

En la primera tabla presenta una estructura a modo de un juego visual, con colores, letras, números y palabras: este juego introduce las reglas y las claves para preparar y guiar al lector; sin embargo, es hermética en su composición.¹⁴² La segunda tabla –*table iconostase*– revela y sintetiza el contenido del

141 CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 9.

142 Sobre el sentido de hermetismo en el Poema, Calatrava escribe: “ No cabe duda de que Le Corbusier ya desde sus lecturas de juventud (como el citado libro de Schuré, uno de cuyos “iniciados” era precisamente Pitágoras, personaje representativo de la “otra” geometría⁹ y, más tarde, de la teorización de los *trazados reguladores* estaba perfectamente familiarizado con un variado abanico de pensamiento que sólo reductivamente podemos llamar “alquímico” o “hermético” y que incluía un interés especial por la simbología cósmica y por una geometría entendida como portadora de valores ocultos desveladores de las leyes del universo (una línea bien ejemplificada en las obras de rumano Matila Gyhka y sus estudios sobre las proporciones y el *número de oro*). Esta sólida base esotérica, ya presente cuando Le Corbusier era todavía Jeanneret, se vio reforzada por el renovado interés general por estas cuestiones que se produce en los años cuarenta y cincuenta, en el contexto de las fuertes tendencias de los años de posguerra hacia el cuestionamiento de los principios de la razón ilustrada. En ello tuvo un papel fundamental el libro de C.J. Jung, *Psychologie et Alchimie*, de 1944, pero también seguramente los trabajos de Mircea Eliade (de 1949 es su *Traité d'histoire des religions*, aunque habrá que esperar a 1956 para la publicación de *Forgerons et aLe Corbusierhimistes*), o de Alexander Koyré, un gran renovador de los estudios de historia de la ciencia que ya en 1933 había publicado un largo estudio sobre Paracelso que integraría después en su *Mystique, spirituels, aLe Corbusierhimistes du XVI siècle allemand*. Hay que recordar también que en 1948 se había publicado en Inglaterra *The White Goddess*, la fundamental investigación de Ro-



33.

32. 1955, Página doble del iconostasio final de *Le Poème de l'Angle Droit*, pp. 154-155.

150 33. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit*, pp. 152-153.

libro. Esta solo es comprensible si el lector ha terminado de recorrer y leer cada una de las 7 partes y los 19 temas que componen el Poema, en el orden pre-establecido por la primera tabla. El sentido de esta tabla final, solo es revelado ante aquel que posee el conocimiento total de la obra: no hay *revelación* sin preparación ni conocimiento. El Poema le habla a aquel que está preparado para comprender. El significado profundo de la *Table iconostase*, solo toma sentido en términos de unidad, bajo un conocimiento previo adquirido:¹⁴³ el primero, es el conocimiento del Poema y el segundo, el conocimiento sobre la obra de Le Corbusier. Esto conduce una vez más, a los argumentos del primer capítulo de esta tesis, en los que se presenta el Poema como una síntesis de su pensamiento, en el cual revela el trasfondo de su obra.¹⁴⁴

La *Table iconostase* ocupa la totalidad de la última página del libro. Está compuesta por 19 dibujos, cada uno ubicado en un recuadro. Cada dibujo corresponde a la imagen de una de las 19 litografías a color que constituyen cada uno de los subcapítulos del Poema. Sobre el costado inferior derecho del observador, Le Corbusier escribe entre un semicírculo « 1947-1953 », la referencia al periodo de realización del libro. 1947 es el año en el que recibe la propuesta del proyecto por parte de Tèriade y 1953, es el año en que finaliza la maquetación para enviarlo a la imprenta de Moulot Frères.

Le Corbusier denomina este esquema como una « *table Iconostase* », en una imagen introductoria en la página 153 del Poema (fig. 33): la hoja anterior a la tabla de imágenes. Sobre un fondo blanco, dibuja un cuadrado marrón con 3 rectángulos azules, delineadas en negro y ubicados en posición vertical, sobre la línea inferior del cuadrado. Los 3 rectángulos están distribuidos simétrica-

bert Graves sobre la “diosa blanca”, que venía a perturbar las visiones consagradas de la mitología al insistir en la importancia del elemento femenino dentro de la tradición mítica, un tema que recorre de arriba abajo todo *Le Poème de l'Angle Droit*.” Ver: CALATRAVA, Juan, “Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética”, 2006, op. cit., p. 25.

143 Estas afirmaciones retoman los temas presentados en el primer capítulo de esta tesis que tratan del mensaje inscrito en las obras de arte, así como del papel activo del observador. Hay que recordar que en el texto de presentación de la *Œuvre Plastique* de 1938, Le Corbusier define al *obra de arte* como un juego, y el contenido este *juego* solo se revela a aquel que está dispuesto a jugar. En este juego hay dos roles fundamentales: el del artista con el mensaje que deja inscrito en su obra, y el del observador como aquel que tiene la capacidad y la preparación para comprender el mensaje; en este rol, Le Corbusier define dos tipos de observadores activos: el *preparado* para comprender y el *iniciado*, quien está preparado para comprender y así mismo para hacer transmisible y explicar el mensaje.

144 Ver el texto de presentación del Poema en el vol. 5 de la *Œuvre complète* y el modelo de la carta-circular de suscripción previa para la compra del Poema. Sobre el texto de presentación ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 240-241; y sobre la carta-circular ver: FLC F2-20 299-300.

mente y equidistantes como si fuesen 3 puertas: uno en el centro y los otros dos, uno sobre cada lado. Sobre el cuadrado marrón, escribe a mano y entre paréntesis « (*table*) » y debajo, « *Iconostase* ». Bajo el cuadrado, escribe también un listado de números impares verticalmente: 5, 3, 5, 1, 3, 1, 1. Este orden numérico corresponde a la composición de los recuadros de las dos tablas: la de la tabla de contenidos y la del iconostasio.

¿Qué significa la imagen de este cuadrado marrón con tres rectángulos azules sobre los que escribe *table Iconostase*? ¿Por qué la representa con un cuadrado con tres posibles “puertas”? Para responder estas preguntas es fundamental explicar qué es un iconostasio y cuál es la posible relación con esta imagen al igual que con la tabla de la última página (p. 155) del Poema.

El *iconostasio* es una pared utilizada antiguamente en los templos cristianos durante el periodo medieval, para separar la nave de la iglesia, del santuario (figs. 34-39). Inicialmente, esta pared estaba configurada solamente por elementos arquitectónicos y con el tiempo, bajo el comando de la rol de las imágenes o iconos cristianos en la tradición bizantina, pasa a estar compuesta por iconos o pinturas religiosas. Esta tradición toma fuerza, principalmente en los templos ortodoxos (figs. 40).¹⁴⁵ El iconostasio es una modelo que combina arte y arquitectura, en una estructura profunda tanto en su composición como en su significado.¹⁴⁶

En el volumen II de *La Historia de la Arquitectura* de Auguste Choisy, dedica un capítulo en el segundo tomo al tema de la distribución interior de las iglesias y a las instalaciones de culto que las componen.¹⁴⁷ En el análisis identifica el lugar y el carácter de los altares, así como los ornamentos simbólicos que las decoran. Así mismo, presenta las partes del edificio y luego las “instalaciones de culto” que poseen. En su descripción inicia con el altar y continua con lo que define como el *Ciborium e iconostasio*:¹⁴⁸

145 Sobre el tema ver: MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996, pp. 237-238

146 Nancy Stephenson profundiza en el tema del contenido simbólico en la estructura de los *iconostasios*, y la relación del iconostasio de los templos ortodoxos, con el planteado por Le Corbusier como elemento central del Poema. Sobre el tema ver: STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981.

147 Sobre el tema ver el capítulo titulado “Renovación Cristiana de las Artes Antiguas”, del texto de: CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, Editorial Victor Leru, Buenos Aires 1944.

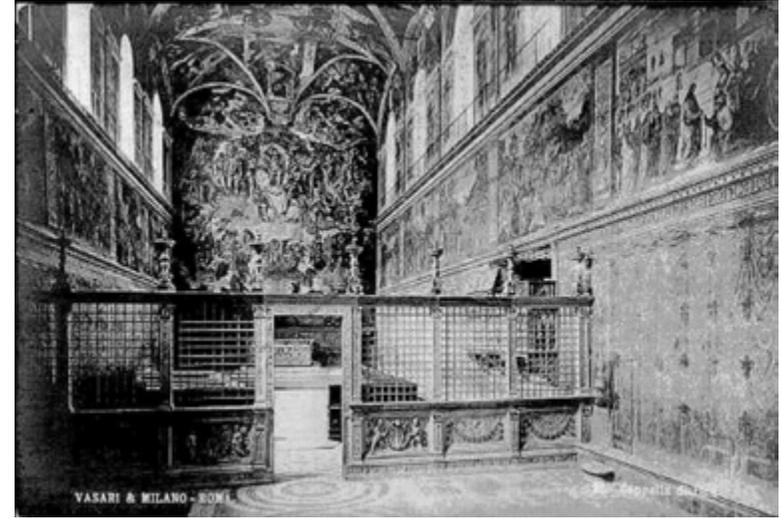
148 Sobre el tema ver el capítulo titulado “Renovación Cristiana de las Artes Antiguas”, del texto de: *Ibid.*, p. 53.



34.



35.



36.



37.



38.



39.

34. Ejemplo del templón en San Marcos en Venecia
 35. Ejemplo del templón en Capilla Sixtina en Roma.
 36. Ejemplo del templón en Capilla Sixtina en Roma.
 37. Fotografía de Santa María in Cosmedin, Roma, publicada por Le Corbusier en *Vers une architecture*, 1923.

38. Dibujo de Le Corbusier de Santa María in Cosmedin, Roma.

39. Santa María in Cosmedin, Roma.

Ciborium e “iconostasio”. –El altar latino se halla aislado a la entrada del santuario y protegido por un simple techo sobre columnas, el *ciborium*, rodeado por cortinas que se corren en el momento de la consagración. El santuario bizantino o armenio se halla separado de la nave por un tabique, el *iconostasio*, y el altar es apenas visible a través de las puertas, cuyo umbral no franquean los laicos.¹⁴⁹

Más adelante continúa con la explicación en la que dice que el iconostasio, es una pantalla que aísla el santuario; sin embargo, según Choisy, esta es “extraña a las basílicas latinas.”¹⁵⁰ Para explicar la ubicación y la función del iconostasio, utiliza un ejemplo de distribución bizantina (fig. ___),¹⁵¹ con un plano de Santa Sofía reconstituido, según las indicaciones de Pablo Silenciaro según sus afirmaciones. El ejemplo lo explica con estas palabras:

Distinguimos el *iconostasio* N que corta el edificio en dos partes: nave y santuario;

Detrás del *iconostasio*, el altar A acompañado por dos mesas T;

Más allá de *iconostasio*, un área S, cerrada por una balaustrada donde se ubican los cantores;

Finalmente, bajo la cúpula, el ámbon a, donde se realizan las lecturas, y donde se efectúan la coronación de los emperadores.

San Marco conserva en su santuario semigriego y semilatio, muchas marcas de esta disposición.¹⁵²

En las antiguas iglesias romanas, como por ejemplo Santa María in Cosmedin, la cual es visitada y fotografiada por Le Corbusier (figs. 37-39),¹⁵³ el iconostasio es conocido originalmente como *Templon*:¹⁵⁴ un muro bajo y abierto, compuesto por balaustres, el cual actúa como una estructura divisoria entre la nave y el altar. Este elemento arquitectónico es utilizado principalmente en las iglesias bizantinas y está compuesto por columnas, en algunos casos talladas

149 Sobre el tema ver el capítulo titulado “Renovación Cristiana de las Artes Antiguas”, del texto de: *Ibidem*.

150 *Ibid.*, pp. 54-55.

151 Fig. 51 en el libro de Choisy. Ver: *Ibidem*.

152 *Ibidem*.

153 Ver capítulo de “Roma” en: DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, Tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2009, p. 373. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

154 Sobre el sentido de barrera y elemento separador del espacio ver: XYDIS, Stephen G., “The chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia, in *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 1 (Mar., 1947), published by College Art Association, pp.1-24.

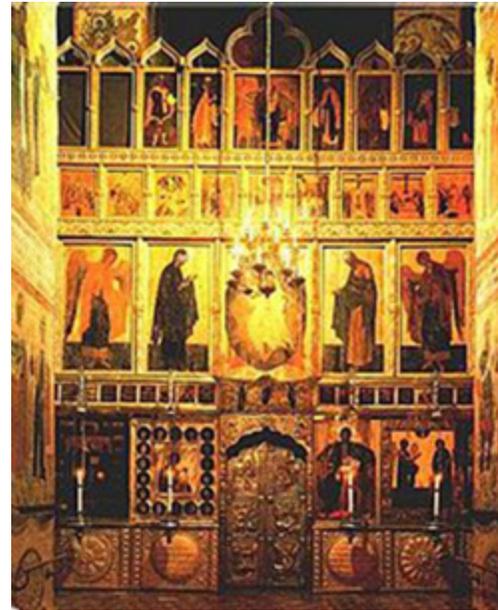
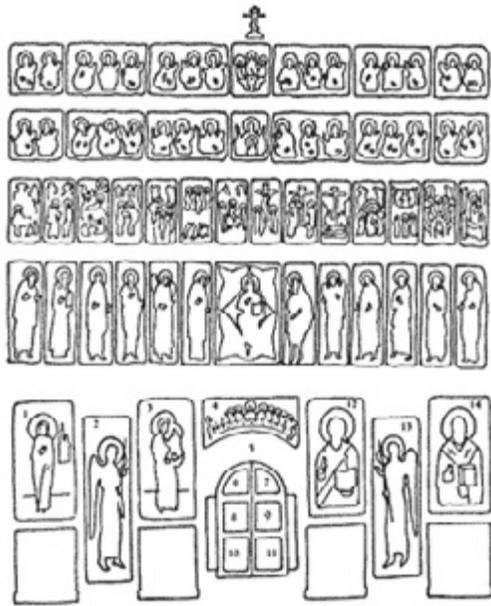
en madera u otras en mármol, las cuales soportan un arquivado (fig. 34-39). Esta estructura que separa el santuario, del cuerpo de la iglesia, cumple el objetivo de consolidar una clara división espacial y simbólica, entre el espacio del clero y el espacio de los fieles, del hombre común.¹⁵⁵

El *Iconostasio* como tal, no el *Templon*, es sobre todo conocido en la estructura espacial de las iglesias ortodoxas, tanto en la griega como en la rusa (fig. 40). En este caso es una pared de piso a techo que va desde la parte septentrional a la meridional del templo y está compuesta por una serie de imágenes de íconos religiosos, organizados en un orden jerárquico, predeterminado. Esta pared igualmente separa el santuario de la parte central del templo y contiene tres puertas: una central, con dos hojas, la cual recibe el nombre de *puerta santa*; por ella solo pueden cruzar los miembros del clero. A la derecha, se encuentra la puerta meridional, llamada *puerta diaconal* y a la izquierda, se encuentra la puerta septentrional.¹⁵⁶ Como se puede ver, la figura que utiliza Le Corbusier en la página 153 del Poema (fig. 33) para presentar la *Table Iconostase*, es un cuadrado como si representase *la pared*, con tres rectángulos menores en la parte inferior, como si aludiese a la estructura de las tres puertas del iconostasio tradicional, de los templos ortodoxos.¹⁵⁷

155 Aunque en los carnets de viaje de Le Corbusier, no hay referencias históricas o de dibujos de algún iconostasio, es posible asumir que es una estructura que conoce bien por varias razones: en primer lugar, estos elementos son principalmente importantes en las basílicas bizantinas y templos ortodoxos; Le Corbusier, en el Viaje de Oriente (1911) visita varias de las regiones de lo que fue el imperio Bizantino, basílicas, iglesias, monasterios, además de la arquitectura popular, por lo tanto es muy probable que en esta experiencia se haya encontrado más de una vez, frente a una de estas estructuras. En segundo lugar, este elemento es principalmente reconocido en los templos ortodoxos, tanto de la región de Grecia y sus alrededores como en Rusia. Aunque no existen carnets sobre sus viajes a Rusia, es muy probable que Le Corbusier haya visitado algunos de estos templos, por su curiosidad incesante y su afán de investigar y conocer aquellos proyectos que hacen parte de las culturas que visita. En tercer lugar, dentro de la biblioteca personal de Le Corbusier se encuentra el libro de la Historia de la Arquitectura de Auguste Choisy, en el cual él escribe en el segundo tomo sobre el tema del iconostasio y su función en los templos cristianos medievales, principalmente los pertenecientes al imperio Bizantino. Ver: CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, 1944, op. cit., pp. 54-55. Sobre el viaje de oriente en 1911 ver: DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, 2009, cit.

156 Sobre el tema ver: MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, 1996, op. cit., pp. 237-238

157 Sobre la relación entre la imagen de la página 153 del Poema y el iconostasio tradicional del templo ortodoxo, Calatrava escribe: “(…) En el de la página 153, todo ha quedado reducido al número: una simple columna alinea verticalmente las cifras correspondientes al número de cuadrados de cada sección. Pero sobre esa columna hay una novedad importante, el cuadrado ocre en cuya parte inferior se abren tres rectángulos verticales azules. Nancy Stephenson ve en ellos, siguiendo a Moore, una evocación directa de las tres puertas que, en muchas basílicas bizantinas, se abrían detrás del iconostasio y que llevaban la central al altar, es decir, al verdadero espacio de los iniciados, y las laterales a los espacios secundarios (pero, con todo, importantes en el esquema”



40.



En el iconostasio tradicional, la disposición de las imágenes-íconos está definida a partir de un orden jerárquico estructurado desde un eje central. Sobre este se ubican, generalmente las imágenes principales de nivel superior: Dios Padre, la imagen de Jesús o la Virgen; aquellos portadores del mensaje mayor. Sobre los costados, como es usual en las estructuras del arte bizantino, estas imágenes de alta jerarquía son acompañadas por los íconos religiosos de segundo o tercer nivel, como pueden ser los santos, los ángeles y arcángeles, los apóstoles o los profetas.¹⁵⁸ La estructuración icónica de las imágenes en el arte medieval, y en este caso, puntualmente en el iconostasio, cumple la función de ser portadoras de un mensaje.¹⁵⁹ Este, puede ser comprendido en dos niveles: a *nivel profundo*, por aquellos que poseen el conocimiento y la preparación para reconstruir el discurso unitario que consolidan todas las imágenes, dispuestas bajo el orden preestablecido. La segunda lectura puede ser establecida a un *nivel superficial*, relacionada más, con el reconocimiento de las presencias icónicas de las figuras representativas del cristianismo o de algunas escenas religiosas.

Para acceder al nivel profundo del discurso o el mensaje, es necesaria la preparación y el conocimiento previo. Este nivel se da en aquellos que tienen acceso al conocimiento; en el caso de la iglesia, es el clero. El clero puede ser

litúrgico) conocidos como *prothesis* y *diakonikon*; aunque al recuerdo de la arquitectura real se superpone sin duda la evocación de un tema mítico ancestral como la bifurcación, la *encrucijada*, las distintas puertas al conocimiento. Por último, el *Poème* se cierra en la página 155 con un iconostasio en el que se nos presenta, como verdadero resumen plástico de la obra, el conjunto de los cuadros con un dibujo simplificado en negro.” Ver: CALATRAVA, Juan, “Le Corbusier y *Le Poème de l’angle droit*: un poema habitable, una casa poética”, 2006, op. cit., p. 24.

158 Sobre el valor de las imágenes en el arte medieval ver el capítulo de “La Edad Media” en: BARASCH, Moshe, *Teoría del Arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, 2006, pp. 48-68.

Sobre los ornamentos simbólicos en los templos bizantinos medievales, Choisy escribe: “En cuanto a la decoración simbólica o figurada, hemos dicho que el espíritu iconoclasta, proscribía la estatuaría: aún en la iglesia latina, los símbolos sagrados son evocados casi exclusivamente por la pintura. El *iconostasio*, como su nombre lo indica, tiene por decoración una serie de figuras de santos.

Los tímpanos de las arcadas y las bóvedas de las naves, sobre todo en la escuela del Atos, ofrecen escenas bíblicas, cuyas franjas rectangulares forman sobre los paramentos una decoración regular: grandes santos se elevan entre los vanos de las cúpulas; el fondo de los ábsides se halla adornado con representaciones de Cristo, de la Virgen y de los Santos levantando la mano en signo de bendición, y tratados de acuerdo a una escala que no conserva relación con la del edificio. Esas figuras de altura sobrehumana recuerdan los colosos de los templos antiguos, y muy probablemente nos hallemos aquí en presencia de una inspiración griega: así se presentaba el Júpiter de Olimpia en el fondo de su *cella*.” Ver: CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, 1944, op. cit., p.55.

159 Sobre el tema ver: MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, 1996, op. cit., pp. 237-238.

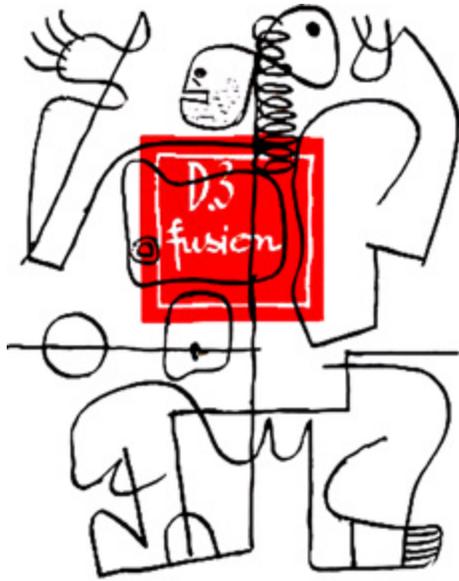
reconocido como la figura del *iniciado*: aquel que se prepara, investiga, estudia y puede acceder, por su condición superior de pertenencia al clero, al conocimiento de las escrituras o en el caso del medioevo, también a los grandes libros de la humanidad. Así mismo, debe estar capacitado para hacer transmisible ese conocimiento y explicar el mensaje.

Por el contrario, la lectura a nivel superficial se da en el hombre común, en el caso religioso, el fiel. En el medioevo el fiel no tienen acceso ni a las escrituras, ni al conocimiento y no existe ningún interés por parte del clero que el hombre común acceda a este conocimiento, o a brindarle las herramientas para comprender el mensaje profundo.

El iconostasio está compuesto por una serie de imágenes icónicas que funcionan como recordatorios bíblicos; a un nivel mayor, las disposición de una imagen al lado de otra constituyen la construcción de un discurso. A partir de estas premisas es posible afirmar, que la estructura tradicional del iconostasio es hermética y elitista en términos intelectuales. Las preguntas que surgen con relación a este tema son dos: en primer lugar, ¿por qué elige el modelo de un iconostasio para estructurar su Poema del Ángulo Recto? ¿Cuál es el significado de este modelo simbólico y arquitectónico como imagen síntesis de su Poema?

Le Corbusier repite una y otra vez, que el arte no es para todos; el significado profundo que se encuentra inscrito en el trasfondo de una obra, solamente es revelado y comprendido por aquellas personas que poseen las herramientas para decodificar el mensaje. Estas herramientas pueden provenir de distintos ámbitos: el conocimiento, la investigación, o la disposición a buscar y hacerse preguntas; es decir, desde una mirada crítica. Es necesaria una preparación intelectual y cultural, al igual que una disposición como observador, para transgredir los límites de la imagen y acceder al trasfondo de lo que la obra realmente quiere expresar.

En el caso del Poema, ubica al lector, primero, frente a una estructura abstracta y figurativa al mismo tiempo, con la imagen de la página 153. Esta imagen puede ser leída de forma superficial, como un cuadrado y tres rectángulos. Sin embargo, él presenta dos claves para conducir al lector, a una comprensión profunda: estas son las palabras que escribe sobre estas formas geométricas: *Table iconostase*, y la relación numérica en la parte inferior. Las *palabras* consolidan el cuadrado y los tres rectángulos como la representación formal del objeto: la disposición de las formas (cuadrado y rectángulos), la composición y el texto, consolidan una abstracción de la *idea* de la estructura tradicional del iconostasio de los templos ortodoxos, tanto en términos formales, como en su significado. La inquietud que surge es: ¿Quién tiene la capacidad y las herra-



Assis sur trop de causes médiates,
assis à côté de nos vies
et les autres sont là
et partout sont les: "Non!"
Et toujours plus de contre
sur de pour
N'accablez donc pas celui



113



qui veut rendre sa part des
risques de la vie. Laissez
fusionner les métaux
tolérez des alchimistes qui
d'ailleurs vous laissent hors
de cause
C'est par la porte des

41.



pupilles ouvertes que les regards
croisés ont pu conduire à
l'acte fondoyant de communion:
"l'épanouissement les grands
silences".....

La mer est redescendue
au bas de la marée pour
pouvoir remonter à l'heure.
Un temps neuf s'est ouvert
une étape un délai un relai



Alors ne serons-nous pas
demeurés assis à côté de nos vies.

116



41. 1955, Ejemplo del orden y las páginas que componen el capítulo de Fusion: página de presentación, páginas en blanco y negro compuestas por textos manuscritos y dibujos y una litografía a color al final. *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 111-117

mientas para reconocer esta relación entre el dibujo de la página 153 del Poema y la estructura formal del iconostasio tradicional de los templos ortodoxos?

La respuesta a esta pregunta es, que solo aquel que posee el conocimiento, quien sabe del tema y conoce tanto su función simbólica y discursiva como objeto, así como su estructura formal y jerárquica consolidada por las tres puertas, lo puede reconocer. En el Poema, la imagen de la página 153 es la que genera el paso o el umbral entre el proceso de construcción del lector y, la revelación de la unidad de la obra a través de la síntesis iconográfica de la tabla de imágenes de la página 155, el verdadero iconostasio de la última página del Poema.

Identificar estas dos tablas como los dos elementos estructuradores del Poema, (presentación y síntesis), genera más interrogantes que respuestas. Es claro que son la misma estructura y con el mismo número de recuadros, sin embargo para comprender el paso de la primera (la tabla de contenidos) a la última (el iconostasio), y la relación entre los colores y los conceptos de la primera, y el sentido de las imágenes y su organización en la segunda, inevitablemente hay que introducirse en el contenido del libro; leerlo y recorrerlo en el orden preestablecido para lograr comprender la totalidad sintética que representa la *Table iconostase*, y el por qué la denomina de esta forma. Como dice en su artículo de « *L'espace indicible* » (1946), citado anteriormente en el primer capítulo de esta tesis: en una obra hay masas de intención enterradas, un verdadero mundo que se revela ante quien lo merece,¹⁶⁰ ante aquel que recorre la obra, la lee, la observa y se hace preguntas; es el conocimiento el que conlleva a que los contenidos y a que las verdades sean reveladas; es la herramienta para comprender la unidad en la obra y el mensaje que tiene por transmitir.

2.3.2.3 Entre las dos Tablas: las 7 partes, 19 subcapítulos y las 19 litografías a color

Entre las dos tablas se desarrolla el contenido del libro, el cual está dividido en 7 partes, nombradas por los 7 conceptos presentados en la tabla inicial: *Milieu*, *Esprit*, *Chair*, *Fusion*, *Caractère*, *Offre* y *Outil*. Cada una de las 7 partes, está subdividida a su vez, en lo que puede ser designado como subcapítulos o temas. El número de subcapítulos por cada parte, corresponde al número de casillas asignado a cada concepto en la tabla de contenidos. Por ejemplo *Milieu*, el primer concepto de la lista, le corresponden 5 casillas en la tabla; esto

160 LE CORBUSIER, « *L'espace indicible* », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, Numero Hors-Série, Boulogne-sur-Seine 1946, p. 10.

indica que en el desarrollo del contenido del libro, *Milieu* está compuesto por 5 temas o subcapítulos. *Esprit*, tiene 3 subcapítulos, *Chair* está subdividido en 5, *Fusion* uno, *Caractère* tiene 3, y tanto *Offre* como *Outil*, uno.

Cada uno de los capítulos está constituido por una misma estructura con relación a los elementos que lo componen y a su organización. Los elementos y el orden son: una página de presentación con el nombre del subcapítulo, una serie de litografías en blanco y negro con textos manuscritos alternados con dibujos lineales y una litografía a color al final (fig. 41).

a. Estructura de la página de presentación de cada tema

Cada subcapítulo o tema está nombrado por una letra y un número. Esta denominación corresponde a su ubicación en la tabla de contenidos (fig. 42). La letra está designada por la fila y el número, por la ubicación de la casilla en la estructura de la tabla. El eje estructural que consolida la simetría de la retícula, está sobre la columna número 3.

Según la estructura, a *Milieu* le corresponde la letra A en la tabla de contenidos y 5 casillas; esto indica que, esta primera parte o capítulo, está constituido por los siguientes subcapítulos: A1, A2, A3, A4, A5.

Esprit le corresponde la letra B y tiene 3 casillas. Estas casillas están centradas con relación al eje central, por lo tanto los números corresponden es a su ubicación. Los subcapítulos de esta segunda partes son: B2, B3, B4.

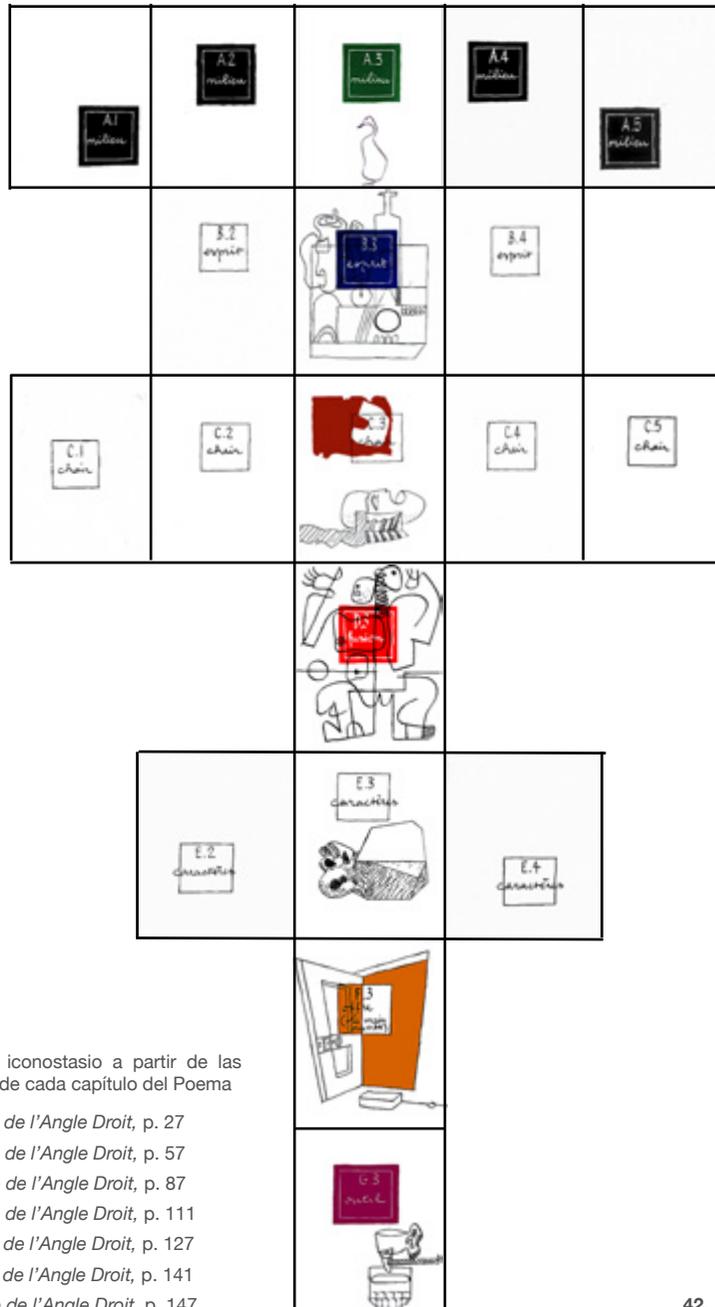
Chair tiene asignada la letra C. Este capítulo repite la misma estructura que el primero, que contiene 5 casillas en la tabla. Por esta razón, los subcapítulos que lo componen son: C1, C2, C3, C4, C5.

Fusion le corresponde la letra D y contiene una sola casilla; como todos están centrados con relación al eje, este está denominado: C3.

Caractère es la letra E. Contiene 3 casillas, por lo tanto repite la estructura centrada del capítulo de *Esprit*. Los subcapítulos están designados como: E2, E3, E4.

Offre tienen asignada la letra F. Contiene una casilla, por lo tanto repite la ubicación del capítulo de *Fusion*. El subcapítulo esta denominado: F3.

Outil, el último capítulo, le corresponde la letra G. El subcapítulo está denominado: G3.



42. Reconstrucción del iconostasio a partir de las páginas de presentación de cada capítulo del Poema

43. 1955, A3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 27

44. 1955, B3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 57

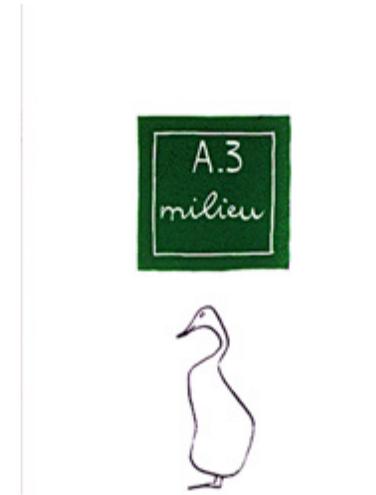
45. 1955, C3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 87

46. 1955, D3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 111

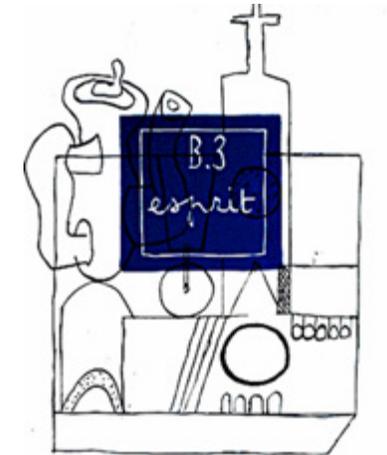
47. 1955, E3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 127

48. 1955, F3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 141

158 49. 1955, G3, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 147



43.



44.

b. La construcción gráfica de las páginas de presentación

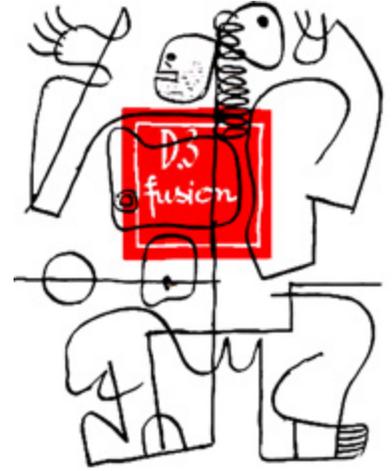
Todas las páginas de presentación contienen la letra y el número que le corresponde, y adicionalmente, el concepto al que pertenece: por ejemplo, *A.1 Milieu* o *B.3 Esprit* y así sucesivamente. En términos gráficos, cada subcapítulo tienen una identidad independiente, por tanto el diseño de cada página varía según el capítulo al que pertenezca. Las variaciones están en pequeños detalles.

En *Milieu*, las páginas son de fondo blanco y la información del subcapítulo (letra, número y concepto) está resaltada en un cuadrado pequeño de fondo negro y letras blancas (figs. 42). Cada cuadrado varía en su ubicación dentro de la página. La única página distinta gráficamente es la *A.3 Milieu*, la cual corresponde a la casilla del centro de la tabla; en ésta el cuadrado es de fondo verde (color que corresponde a *Milieu* en la *Table de matières*) con letras blancas; debajo del cuadrado dibuja una figura que parece un pato (fig. 43).

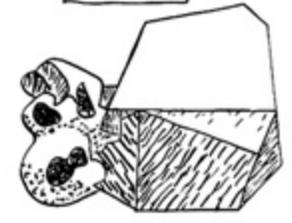
Esprit es el opuesto de *Milieu*. La información de los subcapítulos está presentada también en un cuadrado, pero en negativo. Sobre el fondo blanco de la página, el cuadrado es delineado en negro al igual que las letras. En este capítulo de *Esprit*, el E.2 y el E.4 (fig. 42) son iguales gráficamente; el que corresponde al del centro de la tabla, el E.3, es el único distinto: el cuadrado es azul (color de *Esprit* en la tabla) con las letras blancas (fig. 44). Esta página de presentación también contiene una imagen adicional: el cuadrado azul está superpuesto sobre un dibujo lineal en negro que ocupa la totalidad de la página; este



45.



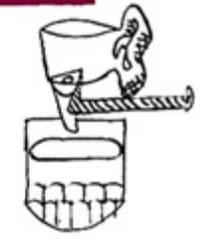
46.



47.



48.



49.

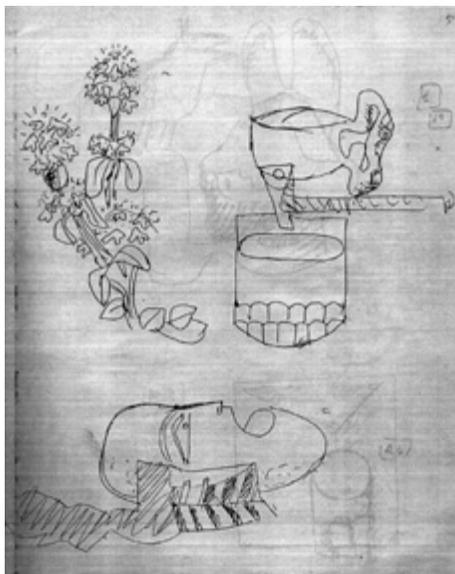
pareciera ser el esquema gráfico de una de sus pinturas donde se entremezclan elementos de su época purista y objetos que pertenecen a su segunda época en la que introduce objetos de reacción poética y partes del cuerpo humano.¹⁶¹

Chair contiene la misma estructura que *Esprit* (figs. 42). Todos los subcapítulos, menos el que corresponde al centro de la tabla, están presentados con las letras en negro sobre cuadrado de fondo blanco y delineado en negro. El del centro, el C.3, tiene una mancha marrón (color de *Chair* en la tabla) que traspasa una parte del cuadrado, y en la parte inferior de la página, dibuja el perfil de una cara en posición horizontal, que mira hacia arriba con la boca abierta. La cabeza esta soportada sobre una figura serpenteante que proviene horizontalmente del costado izquierdo de la hoja, la cual termina en una forma rectangular con una especie de estructura en espina de pescado, sobre la cual se apoya la cabeza (fig. 45).

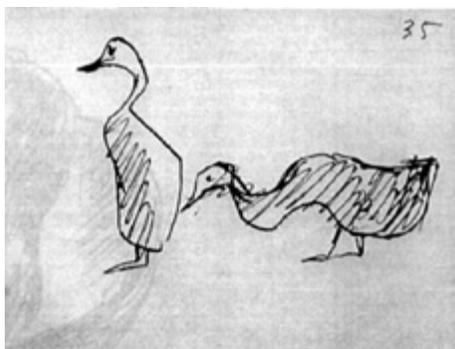
Fusion contiene solo una casilla en la tabla, la que corresponde al eje central. El tema está presentado con un cuadrado de fondo rojo (color de Fusión en la tabla) y letras blancas. Este cuadrado rojo está ubicado sobre una imagen esquemática y lineal en negro, de dos figuras humanas opuestas: una de rasgos femeninos, la cual está ubicada sobre el lado derecho del observador y otra, de rasgos masculinos, sobre el costado izquierdo. Las dos figuras están unidas por una línea vertical ubicada en el centro de la página. La imagen total conforma la fusión de un solo cuerpo dividido por el eje central; la mitad derecha representa lo femenino y la izquierda lo masculino. Estos dos opuestos, tanto de lado, como de género, conforman una *unidad*, un solo cuerpo, un equilibrio entre contrarios (figs. 42 y 46).

Caractère lo conforman 3 casillas (fig. 42). Dos de ellas están presentadas con un cuadrado blanco delineado en negro y letras negras como en *Esprit*; sin embargo la ubicación del cuadrado con relación a la página, varía. El cuadrado, en este caso, está ubicado en la parte inferior central de la página. Como todos los subcapítulos, el que corresponde al centro de la tabla es distinto. El del eje central, es de color blanco (color que corresponde a *Caractère* en la tabla) y delineado en negro (fig. 47). Debajo, dibuja de un volumen, como una roca compuesta por dos tipos de formas: del lado izquierdo, está compuesto por formas curvas (cóncavas y convexas) y el lado derecho, por un bloque de formas irregulares, a partir de líneas rectas y ángulos en punta. Todas las formas de este objeto, las que pertenecen al lado izquierdo y las del derecho, aunque son reconocibles en sí mismas por sus características físicas, son opuestas entre sí, **159**

161 El periodo Purista en su obra se da entre 1918 y 1928, año en el que se genera un cambio en los temas de su pintura y pasa del pintar lo que él denomina como *objets-type*, a pintar *objets à réaction poétique* y la figura femenina. Sobre el tema ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome I, Skira, Milan 2005, pp. 279-304. Sobre el proceso del cambio en los temas de sus pintura entre su periodo purista y la introducción de objetos a reacción poética o la figura humana, y el inicio del trabajo con la naturaleza en su pintura y su arquitectura, ver: SALGADO, Camila, *Un Poema Construido*, Tesina de Master en "Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad", Departamento de Composición Arquitectónica ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2004, pp. 25-32.



50.



52.

50. FLC W1-8, p. 53. Dibujo preparatorio página de presentación de *Chair C3* y *Outil G3*, en el *Carnet Nivola I*

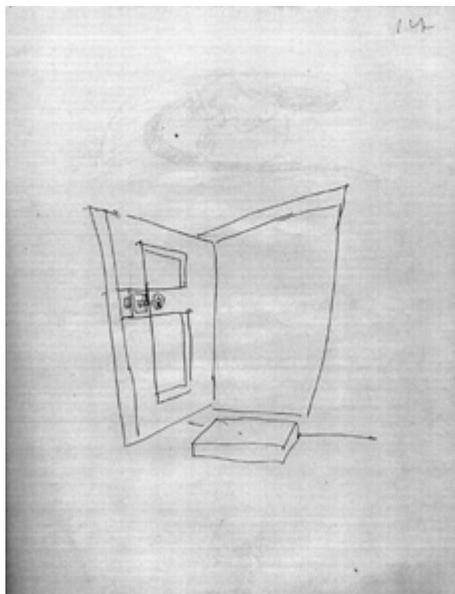
51. FLC F2-20-39. Dibujo preparatorio página de presentación de *Caractère E3*, *Carnet Nivola I*

52. FLC W1-8, p. 35. Dibujo preparatorio página de presentación de *Millieu A3*, *Carnet Nivola I*

53. FLC W1-8, p. 127. Dibujo preparatorio página de presentación de *Offre F3*, *Carnet Nivola I*



51.



53.

sin embargo pertenecen al mismo bloque: una vez más a una sola unidad. Es como si presentara una piedra esculpida, la cual permite ser manipulada para generar cualquiera de estas formas opuestas.

La página de presentación de *Offre*, es una sola casilla, que corresponde al eje central de la tabla. En ella, Le Corbusier dibuja el cuadrado usual, con el título del capítulo *F.3 Offre*. En este, adhiere una frase entre paréntesis, bajo el título, que dice: « (*la main ouverte*) » (figs. 42 y 48). Este es el único capítulo en el que escribe una aclaración adicional en la página de presentación, además del título. El cuadrado que contiene el título está dividido por mitad, por una línea vertical que lo entrecruza por el eje central. Este se encuentra sobrepuesto al dibujo de una puerta abierta que ocupa la totalidad de la página. La línea vertical que divide el cuadrado del título, corresponde al eje de apertura de la puerta y el marco. Del lado derecho del observador, se encuentra el marco de la puerta con un fondo amarillo-ocre y un escalón en la parte inferior para subir dos pasos e ingresar por el marco. Del lado izquierdo se encuentra la puerta abierta con un una llave antigua dentro de la cerradura: *la llave está ahí* y *la puerta ha sido abierta para poder ingresar*, sin embargo no se sabe qué hay dentro del espacio; hay que ingresar para descubrir. En este caso los dos escalones son significativos: no se ingresa directamente, sino hay que subir, como un acto de preparación, para poder ingresar.

Con relación al color, la puerta está delineada en negro y su fondo es blanco. El cuadrado del título que está sobrepuesto a esta imagen, contiene los colores opuesto al fondo de la imagen: la mitad derecha es blanca y está sobre fondo amarillo, contenido por el marco de la puerta y, la mitad izquierda, es amarilla y está sobre el fondo blanco de la hoja de la puerta. Como en todos los casos en los que la página de presentación pertenece al tema de la casilla central de la tabla, contiene algún elemento del color que la representa en la tabla; en este caso, la imagen contiene el color amarillo-ocre que corresponde al color de *Offre* en la *Table de matières*.

Outil es el último capítulo y como *Offre*, contiene una sola casilla sobre el eje central de la *Table de matières*. A este capítulo le corresponde el color violeta en la tabla, por lo cual el cuadrado de presentación donde ubica el título, es de fondo violeta con letras blancas (figs. 42 y 49). Bajo este y sobre la esquina inferior derecha, dibuja tres objetos, uno sobre otro: en la parte superior una especie de tasa con un mango en forma de oreja. Bajo este objeto, una especie de martillo con su punta hacia abajo, parece golpear el objeto inferior, sobre el que la apoya. El mango de esta herramienta está en posición horizontal. Debajo de la punta del martillo, dibuja un elemento que no es claro para identificar: es una forma cuadrada con el lado inferior en curva. En el centro del cuadrado, ubica una óvalo en posición horizontal, y en la parte inferior, sobre el lado curvo,

dos filas como de una especie de escamas. Lo que sí es posible identificar es, que los tres objetos, parecen representar tres herramientas milenarias como referencia al título del capítulo *Outil*.

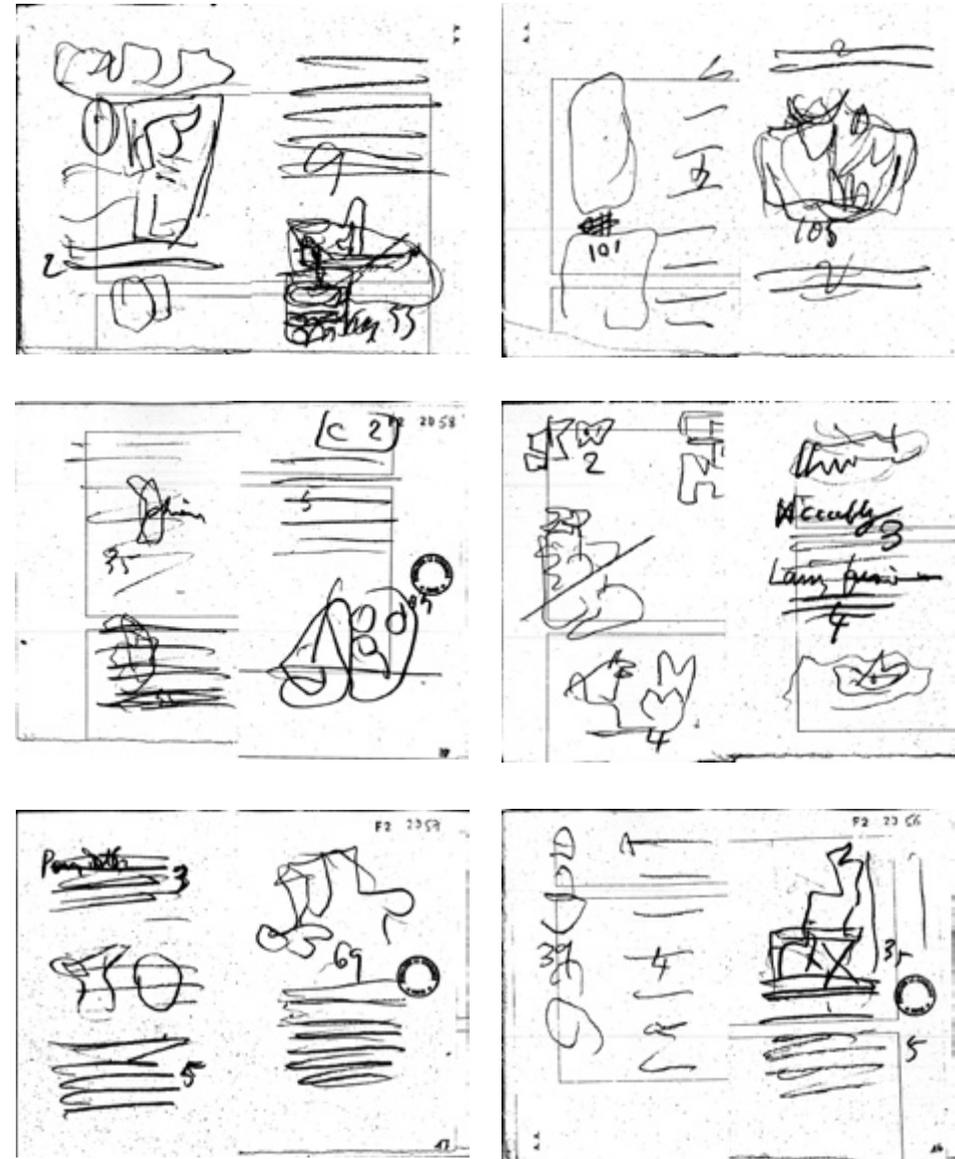
Como es posible observar, la *Table de matières* contienen 19 casillas que corresponden a los 19 temas, cada uno con un texto; por lo tanto, son 19 las páginas de presentación de cada subcapítulo. Si se toman estas páginas de presentación y con ellas se conforma una tabla como la del inicio y se ubica en la imagen de cada página en el recuadro que le corresponde, es posible ver cómo estructura cada una, siempre pensando en el orden y el sentido de la tabla (fig. 42): todos estos son elementos guías o claves que buscan ayudar a al lector a descifrar el sentido de la obra.

c. Las composición de las litografías en blanco y negro: texto e imagen

Todos los subcapítulos contienen litografías en blanco y negro y una en color. Con relación a las que son en blanco y negro, estas corresponden a las que contienen textos manuscritos, intercalados con algunos dibujos lineales. Estas litografías están ubicadas después de la página de presentación y varían en número según la longitud del texto, el cual está escrito en rima a modo de poemas. Cada uno desarrolla un tema puntual, que a su vez, está relacionado con un tema mayor: el del capítulo o concepto al que corresponde en la tabla de contenidos. Igualmente el texto debe consolidar un diálogo directo con la litografía a color. Todo esto indica que *Le Poème de l'angle droit*, está consolidado por 19 textos-poemas en conjunto con 19 imágenes a color.

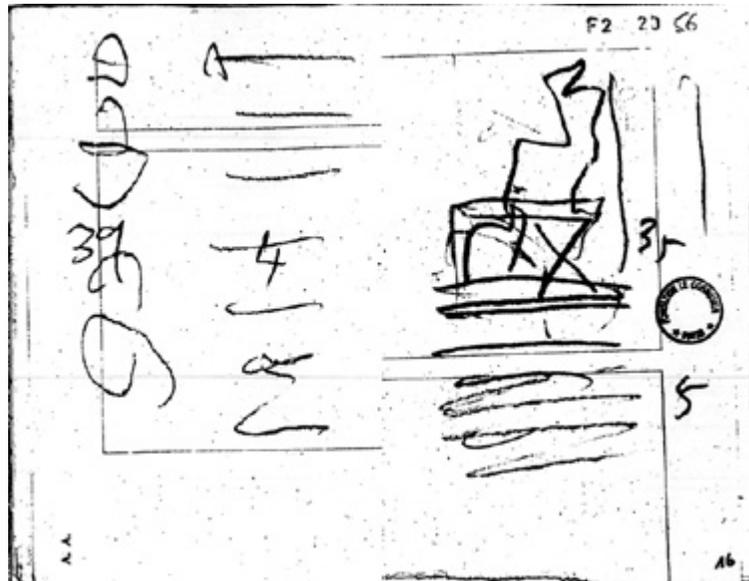
El trabajo del desarrollo de los textos para estas litografías en blanco y negro, lo inicia paralelamente al de las imágenes de las litografías a color. Los dos primeros esquemas preparatorios para el Poema, son dos dibujos de dos tablas contiguas, en el carnet de viaje *Nivola I* (ver fig. 15 del capítulo 4).¹⁶² En una inicia la construcción del iconostasio, con los dibujos de cada casilla y en la otra, escribe palabras o conceptos relacionados con la idea del dibujo al que le corresponde en la tabla. Este proceso de ideación está consolidado por dos tablas paralelas, una de imágenes y otra de texto, en las cuales construyen paso a paso un diálogo común. Aunque el contenido de estas tablas y el proceso de realización del Poema será analizado más adelante en la Parte II de esta tesis,

¹⁶² Este carnet es inédito y se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier. Gran parte de los dibujos preparatorios para el Poema se encuentran en el carnet *Nivola I* (FLC W1-8) y algunos otros en carnet *Nivola II* (FLC W1-9). Estos carnets están relacionados pertenecen a un periodo que consta entre 1951 y 1961.



54.

54. FLC F2-20-58. Algunas páginas de las libretas de dibujos preparatorios para las litografías en blanco y negro del Poema



55.



56.



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

35

57.

es importante identificar que, una vez precisada la idea de cada tema en las dos tablas, inicia el desarrollo de los textos poéticos y el estudio de los otros dibujos que irán intercalados con el texto, de forma paralela al estudio de las imágenes síntesis que constituirán las litografías a color (fig. 54).¹⁶³ Los dibujos preparatorios para todas estas partes que componen el Poema se encuentran, en su mayoría, en distintos carnets de viaje. La mayor parte pertenecen a los carnets *Nivola I* y *Nivola II*,¹⁶⁴ los cuales hacen parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier y otros, se encuentran en los carnets de los viajes a varios de los países que visita durante el mismo periodo de ejecución del Poema; por ejemplo, la India, Estados Unidos, Colombia entre otros.¹⁶⁵

La composición de estas páginas de las litografías en blanco y negro

¹⁶³ En los archivos de la Fondation Le Corbusier hay varios tipos de dibujos preparatorios para la preparación de las litografías en blanco y negro; una de las libretas está catalogada (FLC F2-20-58). Algunas de las imágenes se pueden ver en el grupo de dibujos presentado en las fig. 54 de este capítulo 2 de la tesis. Otro grupo de dibujos hacen parte de una libreta de formato horizontal catalogado dentro de los archivos (FLC F2-20), que corresponden a los archivos de preparación del Poema. (Ver los archivos complementarios al final de este capítulo 2).....

¹⁶⁴ Ver: Los carnets *Nivola I* (FLC W1-8) y *Nivola II* (FLC W1-9)

¹⁶⁵ Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981.

55. FLC F2-20-56

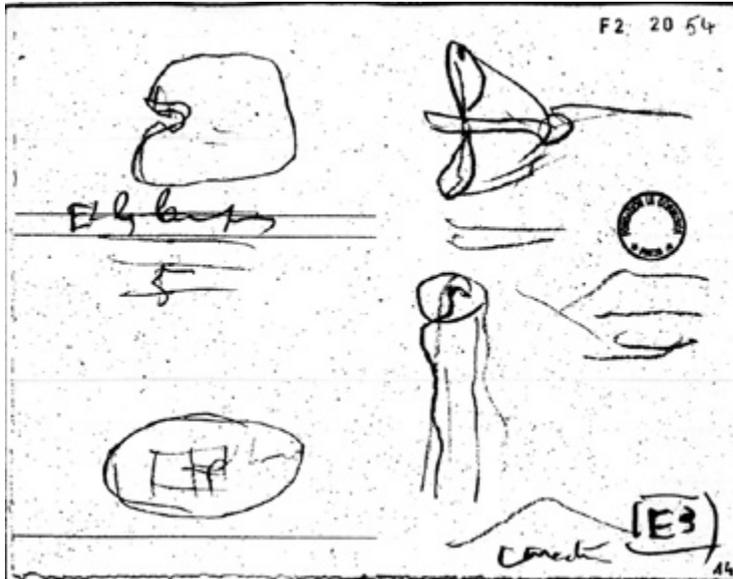
56. FLC W1-8-35

57. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 75

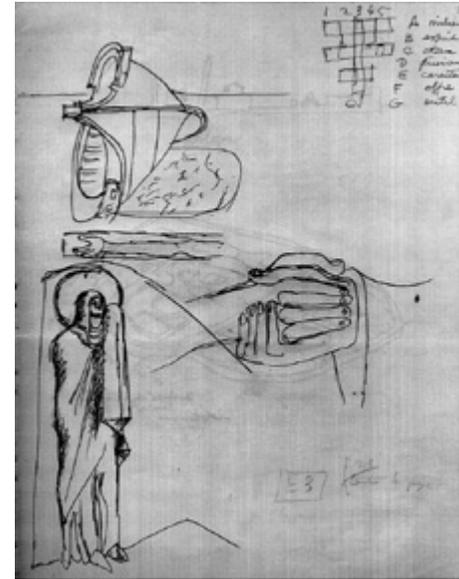
58. FLC F2-20-54

59. FLC W1-8-21

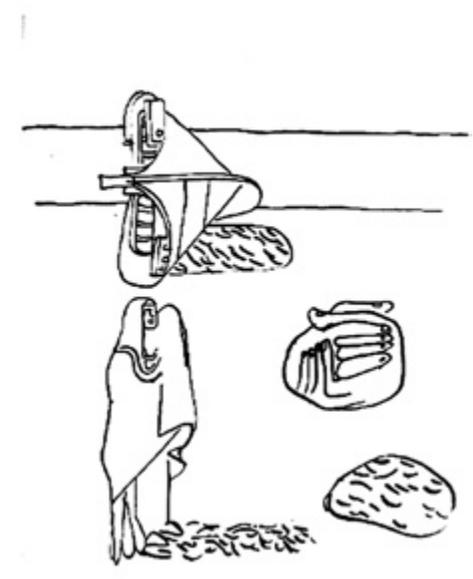
162 60. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 129



58.



59.



60.

constituyen una combinación de partes del texto, intercalado con dibujos que ayudan a la argumentación de la idea y a la comprensión de la imagen síntesis de la litografía a color. (Ver ejemplos en las figs. 55-57 y 58-60)

d. Las litografías a color

Al final de cada subcapítulo, Le Corbusier presenta una litografía a color. Cada una es la síntesis gráfica e iconográfica del tema que le corresponde. Para comprender el sentido de la imagen, es necesario el conocimiento del texto y para comprender el sentido total del texto, es imprescindible el acompañamiento de la imagen. La imagen y el texto son una *unidad* que consolidan una *idea*. En esta estructura no hay subordinación de lo uno con lo otro. La litografía a color no es una ilustración que acompaña el texto; es la expresión de una *idea* en términos iconográficos, que toma sentido en la medida en que está acompañada por el texto poético, que a su vez, es la expresión literaria de la misma idea. Ni la imagen de la litografía a color, ni el texto poético de forma independiente, consolidan la idea por sí solos; es necesario el diálogo entre los dos partes para revelar la totalidad de la *idea* y para comprenderla.

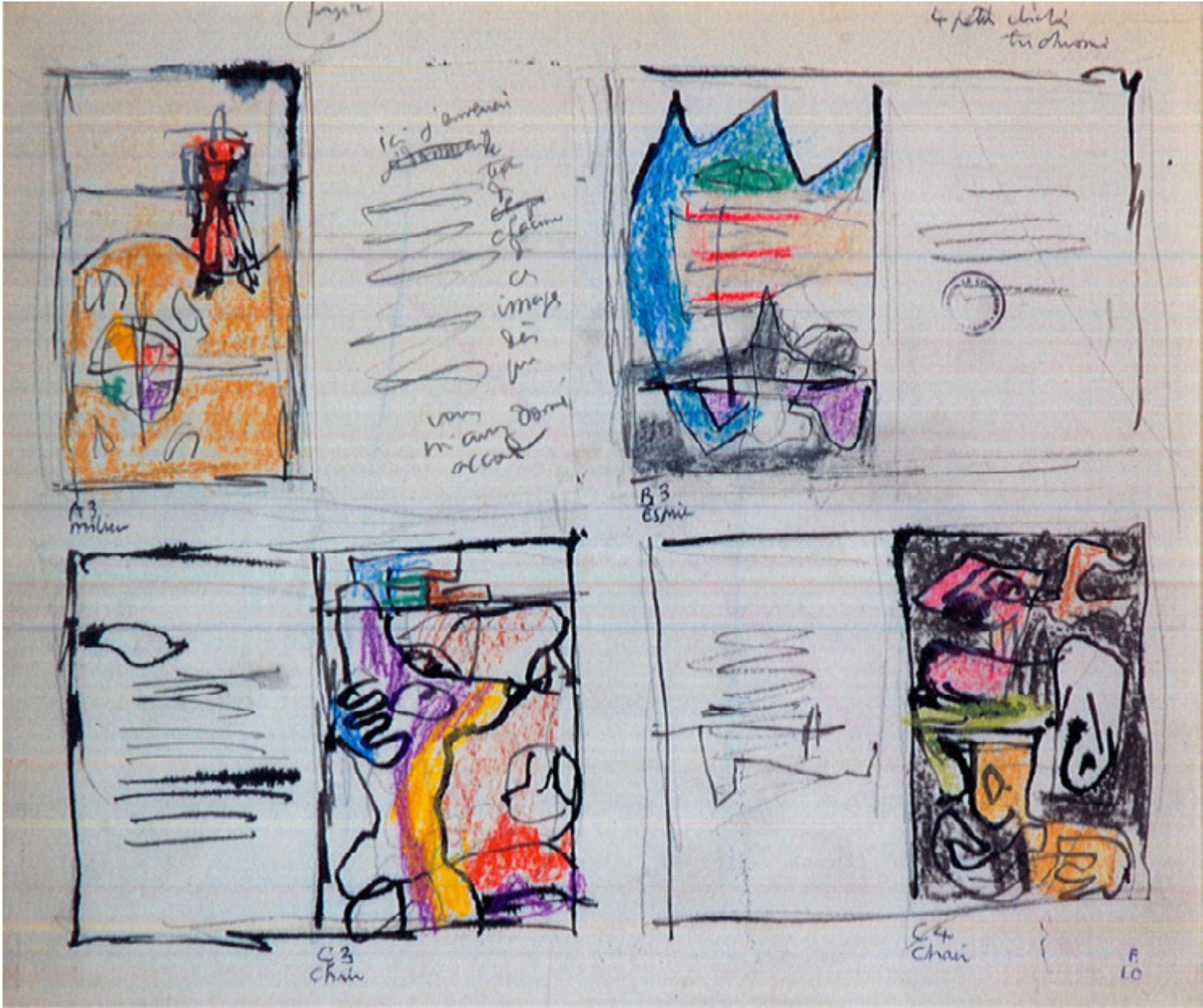
El contenido de estas imágenes provienen de sus investigaciones previas. Para demostrar esta afirmación es indispensable estudiar y analizar el proceso

de realización del Poema, en el cual es posible identificar que la genealogía de las imágenes proviene de temas que hacen parte de sus investigaciones tanto pictóricas, como arquitectónicas a lo largo de su carrera. Este tema será profundizado en la segunda parte de esta tesis, ya que amerita una análisis minucioso y detectivesco de cada uno de los 19 temas.

En términos formales y con relación a la totalidad del libro, tanto las litografías a color, como la página de presentación de cada subcapítulo, siempre están ubicadas sobre la página impar, a la derecha del lector. Esta estructuración la define desde un inicio, después de algunas pruebas en el proceso de diseño de las páginas dobles. Estas pruebas se encuentran entre el grupo de los dibujos preparatorios, como se puede observar en las (figs. 62-65).¹⁶⁶ Esta estructura la estudia en el diseño de páginas independientes, una vez ha precisado las imágenes de cada una de las litografías a color. Así mismo, estudia la composición total de las páginas que componen el libro en una libreta (figs. 54, 66 y 67), en la cual hace dibujos esquemáticos con trazos rápidos, como modelo de lo que será la totalidad de la obra.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ver: FLC F2-20 70, F2-20 70b, F2-20 70c, FLC F2-20 30, FLC F2-20 34, FLC F2-20 40, FLC F2-20 101.

¹⁶⁷ Ver: FLC F2-20 25-25b, FLC F2-20 26, FLC F2-20 30-30b, FLC F2-20 38, FLC F2-20 42-55, FLC F2-20-58.



En algunos de estos dibujos preparatorios (fig. 61), es posible observar que hace una comparación de dos posibilidades compositivas de las páginas dobles¹⁶⁸: en los dos ejemplos ubicados en la parte superior de la hoja, ubica las litografías a color sobre el lado izquierdo del lector, en la página par y el texto, en la impar (sobre la derecha). En los dos ejemplos inferiores intercambia la ubicación: el texto lo ubica a la izquierda y la imagen a color, a la derecha. En la publicación definitiva, elige la segunda opción como la ideal para la totalidad de la obra (ver ejemplos en las fig. 63-66).

e. Los temas y la técnica de composición de las litografías a color

Para producir las litografías a color, Le Corbusier produce unas maquetas bajo la técnica del collage (ver ejemplos. figs. 54-67), con papeles de colores recortados y pegados unos sobre otros, en combinación con óleos o aguadas.¹⁶⁹ Una vez terminadas las maquetas, estas son enviadas al taller de Mourlot Freres, para ser impresas bajo la técnica de la litografía. Sobre la técnica que utiliza en la realización del Poema, tanto en las litografías en blanco y negro como en las de color, Eric Mouchet precisa en su texto *“Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier”*:

Realizado en páginas bristol de unos 42 x 32 cm, el texto final, manuscrito con pluma de oca y salpicado de dibujos, se ha restituido a partir de las matrices de la imprenta litográfica Mourlot mediante un procedimiento fotomecánico. Las planchas originales a color, por el contrario, de formato superior a las páginas de texto con el mismo título que en las litografías que se publicarán de ellas, son colajes de en torno a 47x32 cm, efectuados a base de papel de embalaje negro y de papel *Ingres* (fino y verguetado), aguada o pintura al óleo. Estos collages serán retranscritos en litografía de forma manual y con gran talento por los cromistas de la imprenta Mourlot.¹⁷⁰

168 Ver: FLC F2-20-70b

169 Recientemente, estas maquetas fueron exhibidas en la exposición sobre el Poema del Ángulo Recto en Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2006, menos una: la que corresponde a B2, la cual ha sido exhibida en algunas ocasiones el museo Centre Pompidou en París, como parte de su colección permanente (vista en el 2005). Sobre el tema ver el catálogo de la exposición: AA.VV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

170 MOUCHET, Eric, “Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier”, en *ibid.*, p.59.

La técnica elegida para hacer las maquetas no es algo nuevo en la colección de los libros de Tériado o en general en los *livres d'artiste*, como se verá a continuación en el capítulo de *“La historia de los livres d'artistes en París”*. Tanto el collage como la litografía son técnicas de producción artística que toman fuerza entre los artistas modernos, principalmente entre aquellos que pertenecen al medio parisino. Le Corbusier no es ajeno a esta modalidad y experimenta con ella desde finales de los años treinta.¹⁷¹ En el caso de los libros editados por Tériade, *Jazz* de Matisse, publicado en 1947 -el mismo año que Teriade le propone el proyecto del Poema-, marcará una pauta importante en el Poema tanto por la técnica que utiliza para su maquetación, como por el resultado final. Con relación a este tema Mouchet plantea que la decisión de utilizar la técnica del collage puede estar influenciada por el proceso de realización del libro *Jazz* (1947)¹⁷² y por el éxito y aceptación absoluta que obtiene esta obra por parte del público francés e internacional.¹⁷³ Como dice Mouchet:

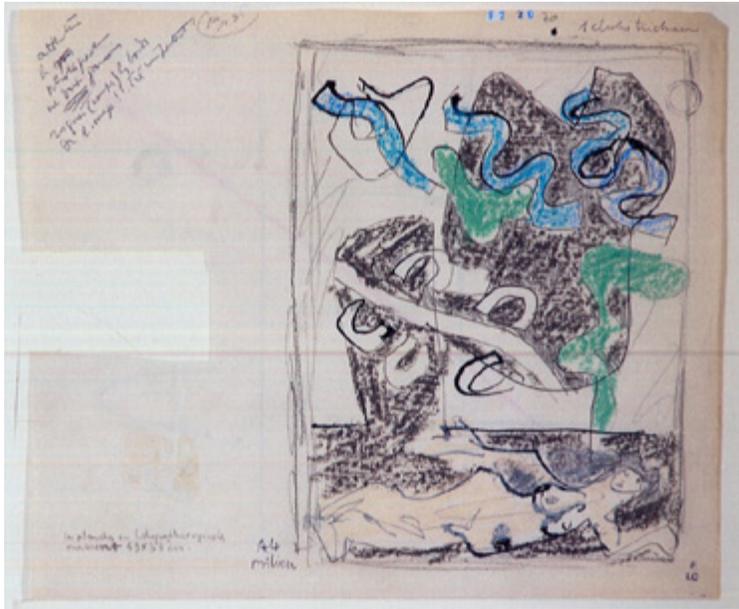
La elección de estas obras nuevas, de construcción poderosa y vivo colorido, para estructurar una obra ambiciosa en una publicación llamativa, como eran todas las de Tériade, constituye un signo de confianza por parte de su autor en la pertinencia de sus propias investigaciones. Además, constituye un homenaje a

171 “Con el final de la guerra Le Corbusier acrecienta su actividad plástica. En ese momento se hace evidente la función didáctica que puede desempeñar su obra pictórica y se rodeará de artesanos de confianza para multiplicar este trabajo a fin de darlo a conocer a mayor número de personas. Más elaborado que una simple obra de papel, menos embarazoso que un lienzo, el colaje revestirá en el medio preferido de Le Corbusier para procurar a Fernand Mourlot la litografía y a Pierre Baudouin, el creador de tapicerías, modelos para duplicar. Numerosos colajes de esta época llevarán en efecto, garrapateando sobre un ángulo, el nombre de uno de estos dos artesanos que jugaron un papel crucial en la difusión de su obra pintada, a veces adjuntando alguna recomendación sobre las proporciones o los colores.

Si el papel pegado toma tal amplitud en esta época en la obra de Le Corbusier es porque se trata de un medio privilegiado para sus nuevas investigaciones pictóricas y gráficas. Al igual que muchos pintores contemporáneos, y en particular su amigo Léger, Le Corbusier vuelve a plantear, en la inmediata posguerra, la subordinación de la superficie coloreada a la línea. Ya esbozado en un colaje de 1937, este concepto toma todo su impulso en sus papeles pegado de 1948 y, en particular en aquellos que se litografían para el *Poème*.” Ver: *Ibid.*, p.64.

172 Matisse realiza la maqueta a partir de la técnica de papeles de colores recortados. Este tema se ampliará en el siguiente capítulo de esta tesis titulado “La historia de los *livres d'artistes* en París”. Sobre el tema ver también: MATISSE, Henri, “Jazz y los papeles recortados”, en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, pp. 223-267. Ver también el video sobre Matisse de la Collection Palettes de Alain Jaubert: JAUBERT, Alain, « La tristesse du roi: Henri Matisse (1869-1954) », Vidéo 30min, dans Collection Palettes Centre George Pompidou, Editions Montparnasse, Paris 1995.

173 Ver la correspondencia entre Matisse y André Rouveyre sobre el tema de Jazz entre 1947 y 1948. Algunos apartados se encuentran en: MATISSE, Henri, “Jazz y los papeles recortados”, en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, pp. 253-255.



62.

Cause divergente la avait
 fait le ténier. Le courant file
 droit à nouveau! Et la savane
 et la forêt vierge accumuleront
 d'immenses troupeaux
 croquissants
 La loi de méandre est
 affreuse dans la pensée et
 l'entreprise de l'homme y foment
 de catastrophes renaissantes
 Mais la trajectoire jaillie
 de l'esprit est projetée par
 les claustrants par delà
 la confusion

40



63.



64.

la valentía del editor que, por fin, reconocía su talento como pintor. Sin embargo, es lógico preguntarse si no será el éxito estético de *Jazz* de Matisse, editado por Tériade en septiembre de 1947, es decir, el mismo año en el que se lanza en proyecto del *Poème*, lo que incitó a Le Corbusier a componer también su propio su propios libro a base de colajes. En efecto, aunque el acercamiento de Matisse a sus propios papeles aguados recortados, que están en el origen de los modelos de *Jazz*, es muy diferente del de Le Corbusier, algunas planchas de *Le Poème de l'angle droit* (como otras litografías contemporáneas) presentan analogías manifiestas con algunos moldes.¹⁷⁴

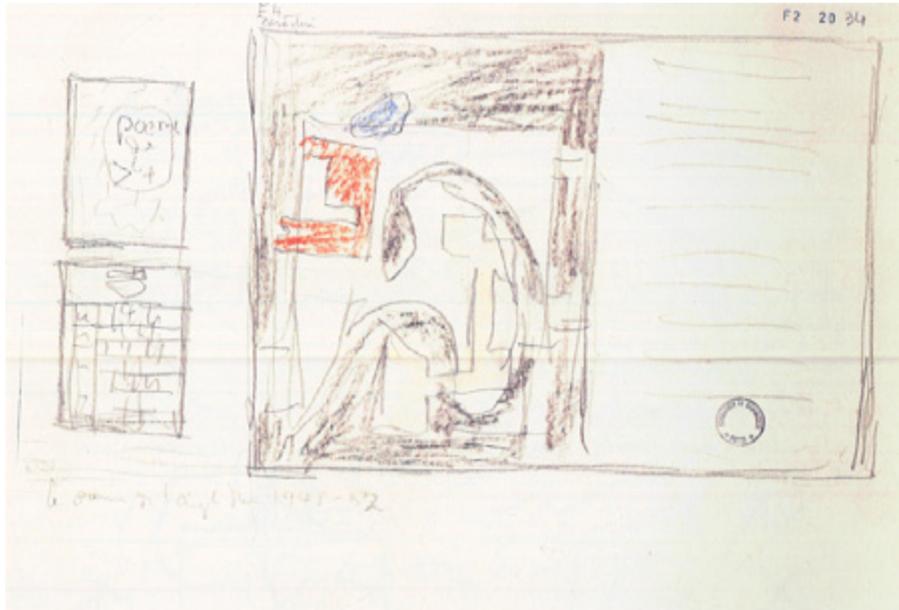
Para comprender las decisiones formales del libro, la maquetación y la idea de este proyecto, es importante analizar las circunstancias desde dos puntos de vista; desde el contexto externo, que proviene de la historia de estos libros y desde el contexto interno, que proviene de las decisiones proyectuales a la hora de realizar la obra. Desde el contexto externo es fundamental identificar cuál es la esencia de los *livres d'artistes* en París, de dónde proviene la *idea* de esta nueva modalidad y cómo se desarrolla esta tradición. Este tema será examinado en el siguiente capítulo. Este análisis ayudará a identificar cuáles son

174 MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", 2006, op. cit., p.66.

62. FLC F2-20-70

63. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit*, pp. 40-41

166 64. 1953, Maqueta litografía a color de *Milieu A2*



65.

alignement des poissons
 ses chevaux des amazones
 la constance la droiture la
 patience l'attente le désir
 et la vigilance.
 Apparaitront je le sens
 la splendeur du béton brut
 et la grandeur qu'il y aura
 eu à penser le mariage
 des lignes
 à peser les formes
 A peser....

138



66.

los puntos de partida proyectuales, comprender el contenido y la estructura, e identificar qué es lo que Le Corbusier busca con la realización de esta obra y cómo lo expresa.

Hay un factor que sí es posible afirmar en este punto de la investigación: la originalidad del libro no recae directamente ni en la técnica de maquetación o de impresión, ni en el formato del libro; la originalidad de esta obra está definida principalmente por tres puntos:

1. El formato de las dos tablas (al inicio y al final) que elige para estructurar la *idea* y la estructura del contenido a partir del modelo de un Iconostasio.
2. La originalidad de la autoría del contenido: el tema, los texto y las imágenes.
3. Le Corbusier como autor, es *arquitecto* y *artista*, por lo tanto este *livre d'artiste* no es solamente un problema entre pintura y poesía, sino que a su vez, condensa igualmente su ideas sobre la arquitectura: Arte, Arquitectura y Poesía.

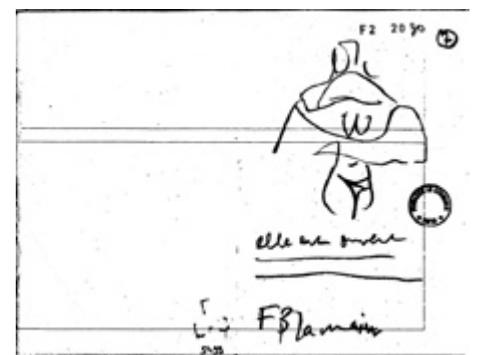
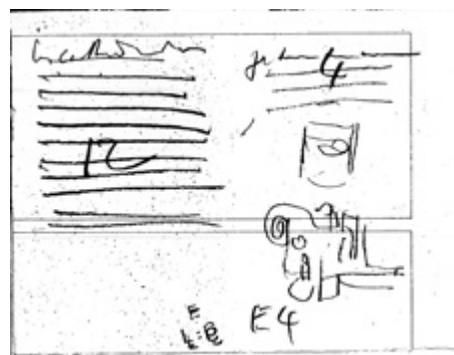
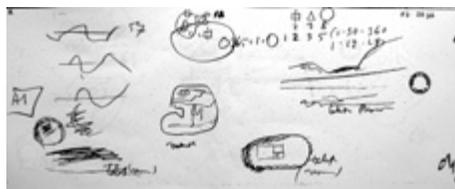
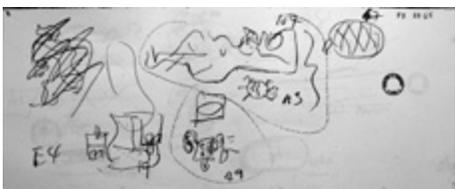
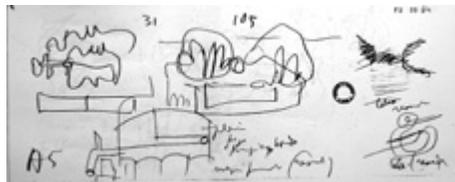
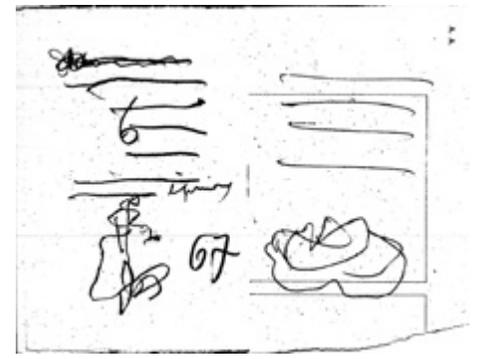
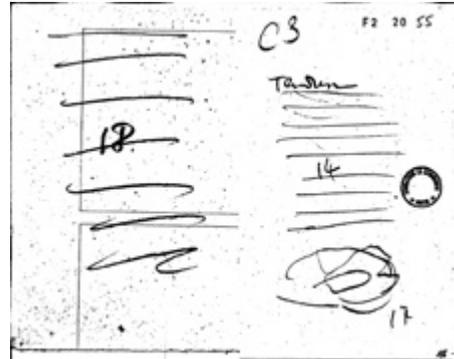
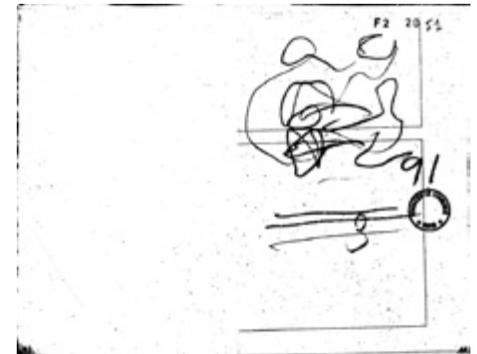
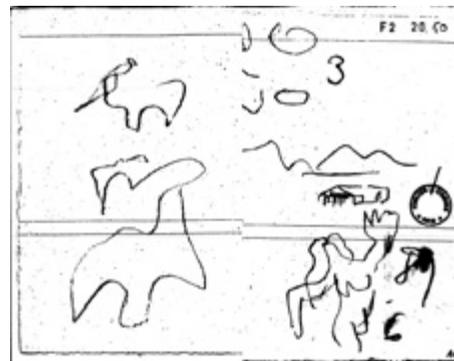


67.

65. FLC F2-20-34

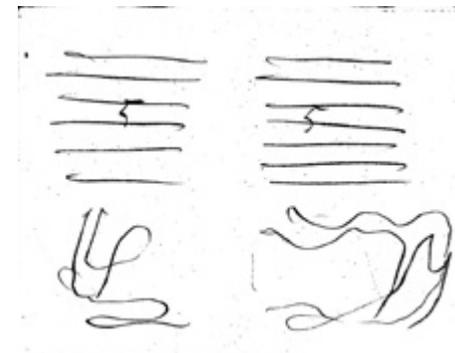
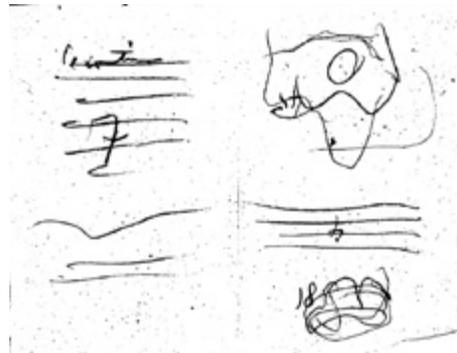
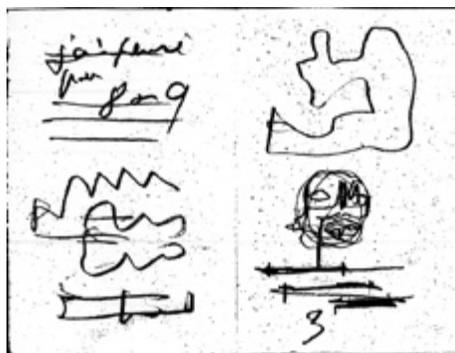
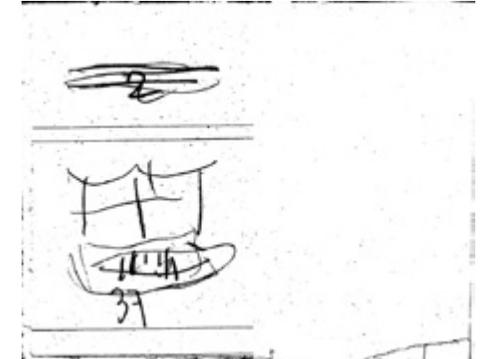
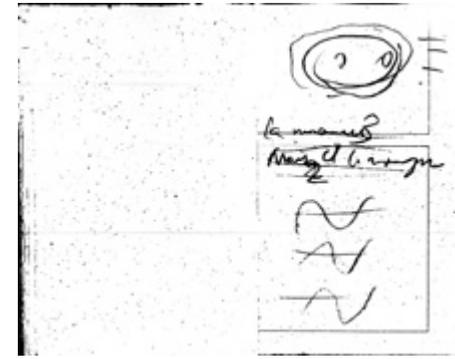
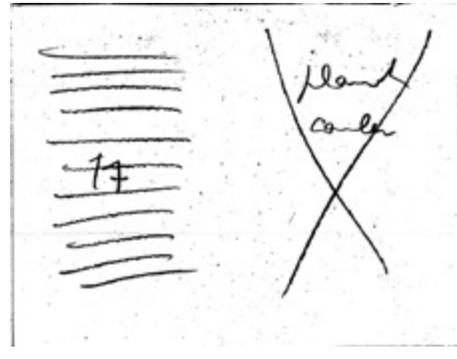
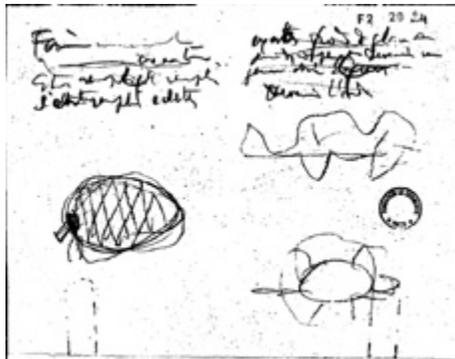
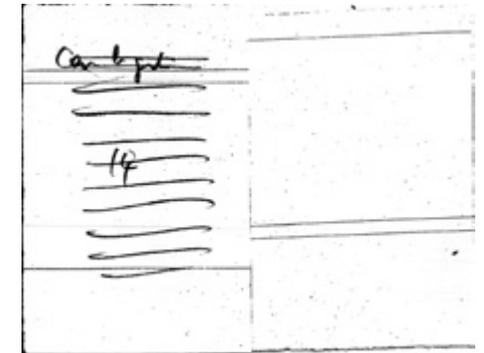
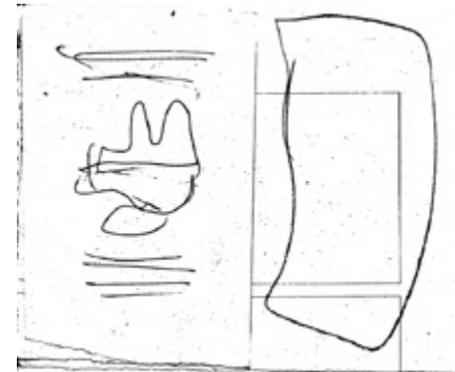
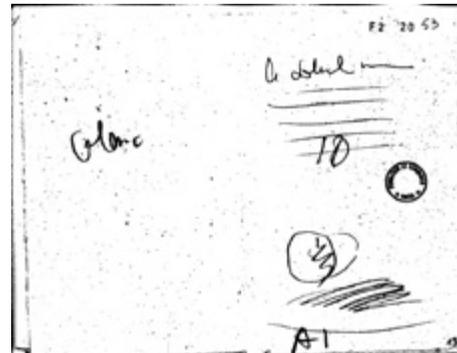
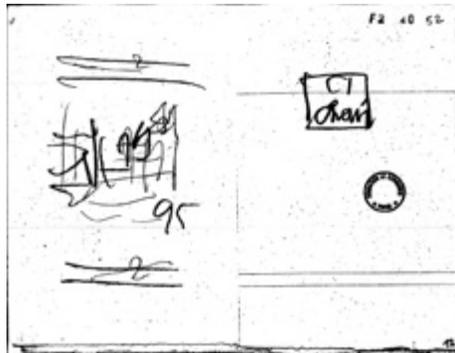
66. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit*, pp. 138-139

67. 1953, Maqueta litografía a color de *Caractère E4* **167**



68.

68. FLC F2-20-27, 28, 29. FLC F2-20-60, 62, 62a, 64, 64, 66, 67. Dibujos preparatorios para las litografías en blanco y negro.



69. FLC F2-20-58. Libreta de dibujos preparatorios y del esquema general de la composición de las páginas de Poema.

3. Hacia el Poema del Ángulo Recto: del ángulo recto a la emoción poética.

3.1 El Angulo Recto

L'art, produit de l'équation « raison-passion », est, pour moi, la lieu du bonheur humain.

Le Corbusier, *Précisions*, 1930.

Para Le Corbusier, la reflexión teórica sobre el ángulo recto encuentra sus bases en el artículo titulado « *L'Angle Droit* », escrito por Ozenfant y Jeanneret y publicado en el número 18 de la revista de *L'Esprit Nouveau*, correspondiente al mes de noviembre de 1923.¹ Este artículo aparece como una respuesta, de llamada al orden, en medio de un periodo de polémica y debate sobre asuntos relativos a la geometría, la ortogonalidad y especialmente, a la creación de lenguajes y expresiones propias de las diferentes vanguardias que se desarrollan durante las primeras décadas del siglo XX.² Por un lado, ellos identifican aquellos grupos que han provocado, según sus palabras, “un gusto violento por lo relativo a la geometría y sus derivados” y por el otro, es una reacción al fenómeno cubista, que en los años anteriores a la creación de la revista, se encontraba en pleno auge.³

1 JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « L'angle droit », dans *L'Esprit Nouveau* No. 18, Paris 1923.

2 Sobre el tema ver el capítulo “Perchance to Dream” en: SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 362-398.

3 Con relación al fenómeno cubista y la fundación de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier dice en su conferencia « L'Esprit Nouveau en Architecture », pronunciada en la Sorbonne en 1924: «Lorsqu'en 1920, avec deux amis, Ozenfant et Dermée, nous avons fondé *L'Esprit Nouveau*, nous étions en face du phénomène cubiste alors en pleine puissance : mine d'inventions profondes, acte violent de révolte et reprise de contact avec les éléments de la plastique. A côté du cubisme, le

Le Corbusier afirma que *L'Esprit Nouveau* fija como programa, poner al día un sistema constructivo para el arte⁴ y dentro de este contexto, un artículo como « *L'Angle Droit* » (1923) aparece con la intención de plantear un equilibrio lógico y constructivo, ante la “desmesura entusiasta” por parte de algunos de estos grupos de vanguardia.

Con base en estas afirmaciones surgen dos interrogantes: ¿dónde se produce el debate, si se entiende como un acto positivo, la identificación de un lenguaje como herramienta expresiva de una época precisa? Y con relación a esto, ¿por qué publicar un artículo sobre el *ángulo recto* en ese periodo, si la geometría como herramienta compositiva, había abierto ya, en el campo del arte del siglo XX, unos mecanismos expresivos propios de la época, como lo

futurisme se livrait à des états d'âme échevelés, enthousiastes, débordants, sans mesure. Enfin, le dadaïsme, mouvement de jeunes, représentait avec éclat cette période de la vie entre 20 et 30 ans où l'on nie tout, où l'on ne croit à rien, sinon à ce que l'on a vérifié soi-même. » LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, «Collection de l'Esprit Nouveau», Paris 1925, pp. 24-25.

4 « L'Esprit Nouveau, à ce moment, se fixait comme programme de mettre au jour, si possible, un système constructif. Nous ne pouvions faire autrement que de nous occuper du machinisme, estimant qu'il était le phénomène nouveau, l'événement de l'époque. On nous attaque maintenant, et ces attaques vont s'accroissant. Le machinisme, dit-on, vous en parlez toujours, nous le connaissons; vous nous en rebattez les oreilles, Vous nous ennuyez! ». Ibid., p. 25.

había hecho el cubismo? La pregunta se complejiza, si se amplía la mirada al campo del diseño y de la arquitectura.⁵

El debate se plantea a partir del cuestionamiento sobre dos aspectos que controlan la capacidad de expresión del artista inmerso en un lenguaje simple, de pocos elementos geométricos: por una parte, la definición de los límites del lenguaje en términos de arte y por otra, la selección de las herramientas adecuadas. En este contexto, Ozenfant y Jeanneret hacen una referencia crítica al neoplasticismo holandés, con relación a la simpleza a la que reducen el lenguaje con el que deciden trabajar:

Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd’hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l’intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. Cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu’il ne permet guère que de balbutier ; intention d’apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition : « carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc... »⁶

Esto lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿cómo hacer que el arte o la arquitectura, consten de un sentido inteligible y así mismo, que contengan los mecanismos propios que desencadenen una afectación directa sobre los sentidos? No se trata de negar la pureza de expresión, ni la delimitación de los medios, sino de enfocar la elección de los mismos hacia elementos propios, naturales y accesibles a la comprensión humana, como dispositivos que procuren una emoción tanto inteligible, como sensible; como una perfecta cooperación de la sensación y la emoción.⁷

5 Basta pensar en la obra de los Constructivistas rusos, la Bauhaus alemana o los Neoplasticistas holandeses.

6 JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « L’angle droit », 1923, cit.

7 En el artículo de « Destinées de la peinture » (1924), Ozenfant y Jeanneret dicen: « Nous vivons une époque où l’esprit s’étant asservi la matière, s’est épris de pur té et entend ne réclamer de l’art que les émotions que rien d’autre ne saurait lui donner, exiger la qualité, l’intensité de sensation et d’émotion ; cette exigence est le signe d’un ennoblissement de la pensée. La qualité distinctive de notre époque est de viser à la parfaite coopération de la sensation et de l’émotion. Que le tableau provoque sur le sens de la vue des satisfactions effectives, devant rassasier un sens optique singulièrement perfectionné (bien se dire que le passé nous lègue des systèmes colorés souvent simplistes) ; qu’il réponde d’autre part à cet état de fait de l’homme supérieur d’aujourd’hui qui veut par l’art satisfaisant du même coup de ses sens et aussi leur fin esse ; son esprit exigeant qu’on intéresse en lui son aristocratie, ce qu’il a de plus délié, l’œuvre d’art a maintenant à répondre à beaucoup de besoins qu’autrefois on aurait jugés contradictoires. L’homme complet est

Por lo tanto, en el proceso de elección de los medios con los que se va a trabajar, se trata de no caer en los extremos delimitantes a la hora de precisarlos y elegirlos, como sucedió con algunos de los movimientos artísticos de vanguardia, en la necesidad de crear formas originales. Se trata de identificar los medios que la propia época procura, para producir obras dignas de su tiempo, que posibiliten al observador o a quien las habita, experimentar un estado de deleite consciente y natural. A diferencia del lenguaje de algunas de las vanguardias, la idea que plantean Ozenfant y Jeanneret en su tiempo, y luego Le Corbusier en el desarrollo de su obra, es producir obras que no pierdan contacto con la realidad, como lo afirman desde un inicio en *Après le Cubisme* (1918):

Jusqu’au Romantisme, les artistes vivaient avec leur temps ; les Romantiques rompirent le contact en se considérant comme des êtres à part, hors l’époque. Peut-être motivée en cette période de régression, une telle attitude ne se justifierait plus aujourd’hui. Or, les artistes actuels se tiennent pour la plupart loin du courant ; ils en subissent ou en tolèrent peu le mouvement. Ils vivent entre « initiés » ; ils ne quittent un instant leur cercle que pour aller dans les « closiers », les « rotondes », les salons, les théâtres et les expositions, les meetings d’art, ne touchant en cela de la vie moderne que ce qu’elle a artificiel. Leurs fervents les admirent parce qu’ils les considèrent comme des êtres spéciaux, supérieurs, bizarres, en dehors de la norme. Les uns sont nettement hostiles à l’époque ; les autres, percevant mieux leurs rôle dans la société, cherchent des concordances ; pourtant ils tiennent avant tout à sauver leurs « originalité » ; on pourrait même supposer que c’est le désir de renouveler cette originalité qui les pousse à chercher dans le modernisme, avant toute de l’inédit. On chante, on décrit, on peint des objets modernes ; on croit ainsi être moderne, prendre contact avec son temps.⁸

Por esta razón, la respuesta del arte está en la necesidad de reconocer los medios de la época y organizarlos como dispositivos de un lenguaje propio a partir del cual, el hombre moderno se vea reconocido en sus creaciones.

sensuel et cérébral et son esprit critique prend de plus en plus de place, alors que parallèlement ses sens se perfectionnent en puissance et en fin esse ; l’œuvre d’art ne peut plus se contenter seulement de produire des sensations intellectuelles et cependant elle ne peut exister en peinture si le cerveau est touché par une autre voie que celle des émotions physiologiques du sens visuel ; or, jusqu’à ces dernières années l’art était surtout fait de belles formes colorées racontant de petites ou de grandes histoires ; nous avons maintenant besoin de pouvoir enrichir nos sensations du contentement de notre esprit ; nous voulons de la force sensible et de la fin esse, mais nous voulons aussi quelque chose de plus qui flatte le meilleur de notre esprit et que touche par ailleurs un Bach, un Bergson, un Einstein. » Ver : JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Destinées de la peinture », dans *L’Esprit Nouveau* No. 20, Paris 1924.

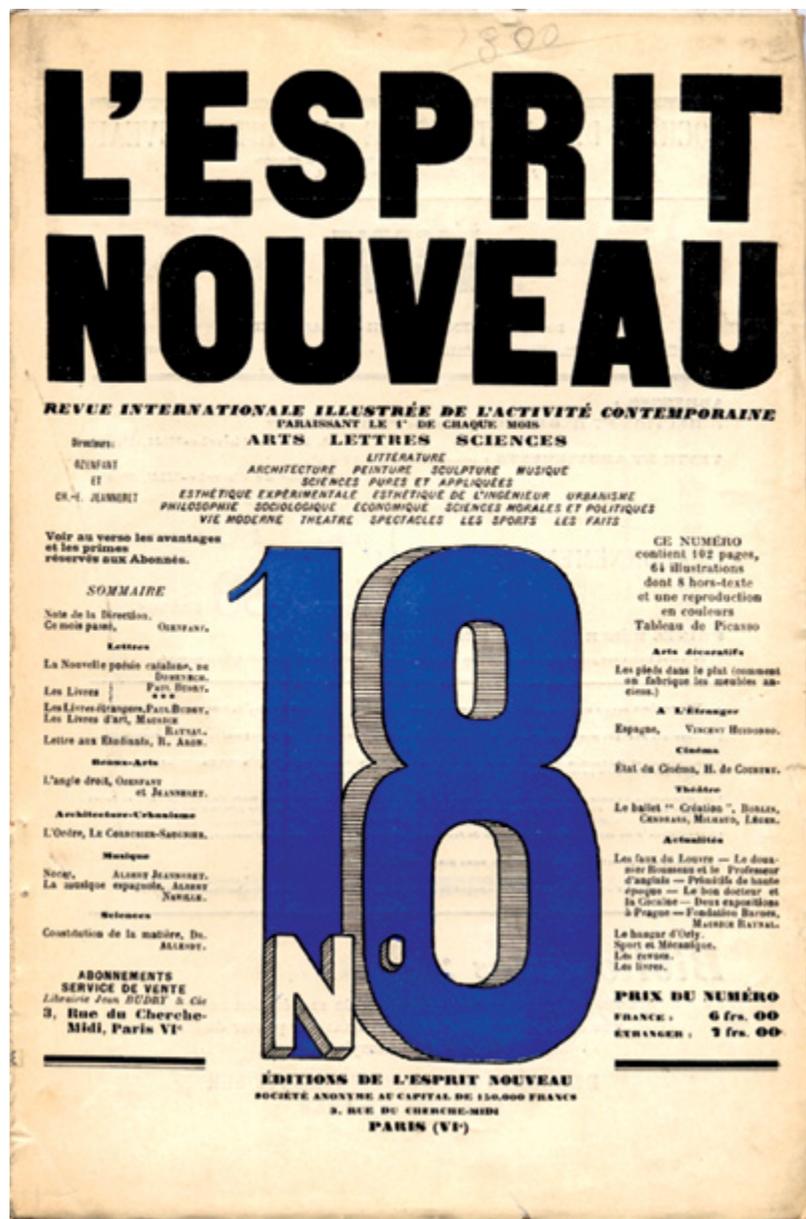
8 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris 1918, pp. 29-30.

Señalar la importancia de los textos publicados en la revista *L'Esprit Nouveau*, subraya el interés de Ozenfant y Jeanneret sobre los asuntos relativos a la teoría del arte; son reflexiones que se remontan a octubre de 1918, cuando publican *Après le Cubisme*, como primer paso para avanzar sobre el propio Cubismo. En efecto, reconocen el valor iniciático del Cubismo, pero es necesario superar dicha condición bajo la conciencia de los medios y los avances propios de la era maquinista.

En sus textos, asumen una doble posición: por una parte *crítica*, en torno al papel que desempeña el artista y por otra *operativa*, como invitación a la acción, señalando el compromiso sobre ser partícipes en los debates sobre el arte y en la indicación de caminos hacia donde se ha de dirigir. La revista, por lo tanto, será considerada el medio más adecuado para continuar con el trabajo iniciado en *Après le Cubisme* (1918). *L'Esprit Nouveau* es una revista creada como un manifiesto de llamada al orden a partir de ideas puristas y para elaborar una lectura crítica sobre las teorías, planteamientos y obras que abarcan diversos campos, como la literatura, poesía, música, danza y arquitectura.⁹

Por esta razón y como respuesta a los problemas planteados sobre la elección de los medios y la limitación del lenguaje en términos artísticos, en el artículo de « *L'Angle Droit* » (1923), enfatizan su posición teórica-crítica, y profundizan en otros aspectos que también hacen parte de la obra de arte.

9 Sobre el tema ver el capítulo "Perchance to Dream" en: SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, 1989, op. cit., pp. 362-398.



3.1.1 1923, El artículo « *L'Angle Droit* » publicado en *L'Esprit Nouveau*

El artículo « *L'Angle Droit* » publicado en 1923, está desarrollado a partir de once conceptos, los cuales definen los mecanismos que establecen la relación entre hombre y obra de arte. Los once temas están organizados en el siguiente orden: 1. *Bonheur*, 2. *Les Constantes*, 3. *L'Émotion*, 4. *Le Créateur*, 5. *Apogées*, 6. *L'ordre crée des Signes intelligibles*, 7. *L'Hiératisme*, 8. *Moyens de l'Hiératisme*, 9. *l'Objet Standart*, 10. *L'Orthogonal* y 11. *L'Oblique*.

Como primera aproximación, estos once términos ya indican que la definición del *ángulo recto*, no se limita a una elemental formulación geométrica en términos de lo ortogonal, sino que es el compendio de temas que abracan una reflexión teórica más profunda.

3.1.1.1 En busca de la felicidad

Los tres primeros conceptos del artículo están relacionados con el mundo de las emociones a la hora de enfrentarse a una obra de arte. El artículo parte del concepto de *Bonheur*, entendido como la razón de ser de la obra de arte; para Ozenfant y Jeanneret una constante en la existencia del hombre es buscar la felicidad y por esta razón el hombre ha creado la obra de arte, ya que esta es útil para generarla.¹⁰

Mais tableau, statue, architecture, musique, poème, qui ne donnent pas de bonheur ne sont pas œuvre d'art ; ils en sont des velléités, des simulacres. Une allumette qui ne s'allume pas, n'est qu'un simulacre d'allumette, d'où l'inanité des esthétiques qui cherchent une loi commune capable de s'appliquer à l'œuvre d'art et à son faux semblant : Phidias n'explique pas Meissonnier.¹¹

Lo anterior presupone una constante en el transcurrir de la historia, en la que la obra supera su propio tiempo y mantiene su esencia: producir felicidad constante y continua a lo largo de cualquier época. En el artículo afirman

¹⁰ « L'homme ne fait que rechercher le bonheur ; s'il se tue, c'est qu'il le poursuit jusque dans l'au-delà ou le néant. Sans essayer de rechercher des causes métaphysiques, on peut dire qu'il a inventé l'œuvre d'art parce qu'elle est utile à son bonheur. » OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « *L'Angle droit* », 1923, cit.

¹¹ *Ibidem*.

que: « *l'œuvre d'art qualifiée est celle dont la propriété émotive est universelle et durable ; cette affirmation présuppose une identité pratique suffisante de la nature humaine depuis toujours* ». ¹² Esta afirmación genera los siguientes interrogantes: ¿Dónde se encuentran estas *leyes axiales* de la obra de arte, que se mantienen como propiedades inherentes a ella a través del paso del tiempo? Y, ¿en qué forma, estas leyes deben ser aplicadas en la obra de arte moderna, en la mira de una historia por construir?

La respuesta está en el análisis del pasado. Consecuentemente, el segundo punto del artículo trata sobre **Les Constantes**, entendidas como aquello que permanece. En este punto manifiestan que: « *L'expérience acquise par l'analyse du passé confère une certaine sécurité au jugement des œuvres actuelles ; la constance de notre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constance applicables à l'art de tous les temps* ». ¹³ El reconocimiento y establecimiento de leyes comunes aplicables, permiten la comprensión de la obra de arte del pasado y su validación en el presente.

La minutie de l'analyse moderne grossit démesurément l'exception et met l'anormal en gros plan, éclipsant le normal ; il est opportun de se rappeler que la variation de l'organisation physique et sentimentale humaine est d'une amplitude infime et il est temps de rétablir l'axe autour duquel les sinuosités des variables ne sont que nuances ; on est en droit de croire à l'homogénéité de l'homme. C'est la raison pour laquelle les œuvres de toutes époques continuent à nous émouvoir. C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art, le temps jugeant seul de leur pérennité, condition sine qua non. ¹⁴

El reconocimiento de estas leyes axiales conducen a la identificación de las propiedades inherentes a la obra de arte de una época específica, que a ha sido trascendente en la historia. A su vez, permite reconocer las propiedades universales y constantes que validan la obra de arte y su propiedad emotiva. ¿Pero cómo reconocer esa propiedad emotiva? y ¿cómo se activa en el ser humano, si el análisis del pasado proviene de una acción propia del intelecto? ¿Dónde se reconoce este sentido emotivo universal y cómo hacerlo activo en un obra en proceso de creación?

Precisamente, el tercer punto del artículo está enfocado en el tema de **l'Émotion**. A diferencia del primer punto identificado como la *felicidad*, el concepto de *emoción* lo desarrollan a partir de la experiencia vivencial y de contac-

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

to directo con la obra de arte. Es la identificación del momento desencadenante, en el que se activa la confrontación de emociones, en el instante en que el observador se enfrenta a la obra.

En este proceso, el primer sentido implicado es la vista; el acto de observar define la primera etapa de la confrontación. Como consecuencia, luego se genera la activación de los demás sentidos implicados, lo cual genera la emoción sensorial directa; sin embargo, el proceso no termina ahí. Esta experiencia activa también, el acto de la razón, de la reflexión y del encuentro con la memoria.

Une œuvre nous émeut, par le chemin de notre vue et l'émoi des sens intéressés ; elle déclenche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients) et par des détours indéfinissables, trace dans le flou de nos sensations et de nos émotions des allées ordonnées, faisant ressentir à notre cœur les mêmes joies que donne à notre intellect la législation mécanique de l'univers. ¹⁵

La implicación de la memoria y el análisis del pasado, así como de los recuerdos individuales, ponen en conjunción el acto de un razonamiento activado con la implicación directa de la emoción, del corazón, de la sensación de placer; esto conduce a lo que definen como **estado de deleite consciente**, lo que a la vez, responde a la necesidad de la búsqueda de la *felicidad* por parte del ser humano, que plantean al inicio del artículo.

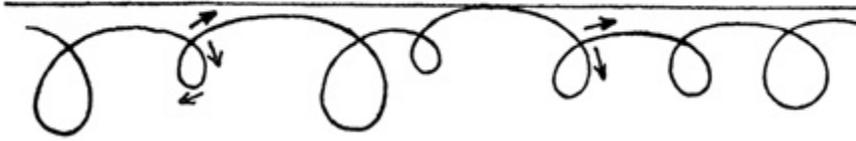
Par ces associations automatiques, notre inconscient est mis lui-même en état de délectation consciente. Ainsi, partie du choc de nos sens, voici la sensation brute épandue d'abord en bien-être physique, qui intéresse enfin les facultés lucides de notre esprit, réjouissant à la fois notre bête et ce Dieu secret qui habite dans l'inconnu de nous-même. ¹⁶

Esta reflexión está dirigida al *observador* y lo que la *obra de arte* ha de llevar implícito en sí misma. Pero ¿en qué forma está reflexión es útil al creador? Y ¿cómo hacer activa esta propiedad emotiva en la obra de arte en proceso de creación?

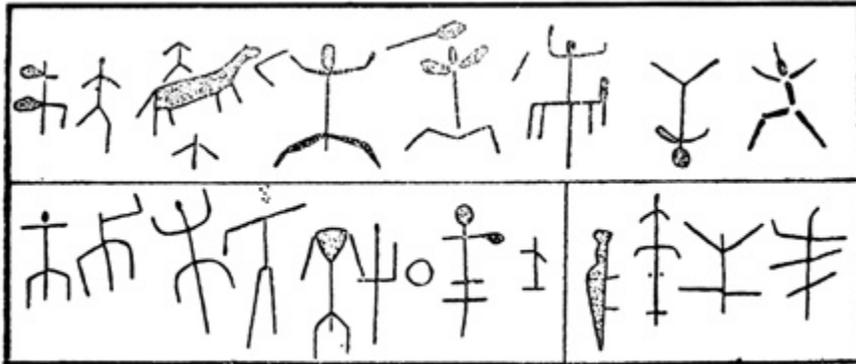
15 Ibidem.

16 Ibidem.

par OZENFANT et JEANNERET



2.



Figurations primitives,

3.



Cliché Stijl.

4.

2. 1923, Imagen representativa del apartado de "Apogeos" en el artículo de « L'Angle Droit ».

3. 1923, Figuraciones primitivas: imagen representativa del apartado de "El orden crea signos inteligibles" en « L'Angle Droit ».

4. 1923, Cliché Stijl. Generalbass der Malerei, Theo van Doesburg: imagen representativa del apartado de "El orden crea signos inteligibles" en « L'Angle Droit ».

3.1.1.2 El hombre: un "animal ordenador"

Los dos siguientes conceptos que desarrollan en el artículo son **Le Créateur y Apogées**, los cuales se refieren, por un lado al artista y por el otro a su época. Estos dos puntos responden las preguntas anteriores ya que establecen cuál es papel del hombre creador y qué medios le brinda la época para trabajar.

En el artículo parten de la siguiente premisa con relación a **Le Créateur**:

Il semble bien qu'on crée par besoin de faire de l'ordre. On reconnaît les êtres organisés à ce qu'ils font de l'ordre. L'homme est un **animal ordonnateur** ; il est ordonnateur parce que sa connaissance du monde procède de ses mouvements et des mouvements relatifs de son corps, lesquels ressortissent à l'explication géométrique qu'il lui a donnée.¹⁷

El análisis científico y racional para comprender el mundo, parte en primera instancia, de un proceso de observación y clasificación; es decir, de ordenación de los factores externos para crear un medio activo y explícito. Poner en orden, permite crear mecanismos operativos ante situaciones antagónicas como lo es la naturaleza.

Dans une nature dont l'aspect toujours partiel, à bout portant, lui apparaît sous des dehors chaotiques, l'homme, par un besoin de sécurité quasi stratégique, a tenu à se créer un milieu explicite. Cherchant d'autre part à satisfaire son goût de connaissance, qui est encore un goût de classification, c'est à dire d'ordre, il a conçu un système d'explication qui s'ajuste tant bien que mal aux phénomènes naturels. Poursuivant enfin un idéal de pureté, il a transcendé la géométrie empirique et en a fait un système parfait, sans contact matériel avec le réel, symbole de perfection, irréalisable pratiquement et par conséquent inaccessible à l'erreur, refuge des plus purs poètes. Et, de tous temps, le travail humain a été illuminé par cet idéal : le travail du sauvage, le jeu de l'enfant, Einstein.¹⁸

Este proceso de observación y clasificación no solo es privilegio del científico. Lo es también del hombre en general, el cual, de acuerdo a las condiciones en las cuales opera, tiene la capacidad de crear sus propios mecanismos de comprensión y construcción de sus leyes de ordenación. En algunos casos se trata de un acto instintivo, por ejemplo en el caso de un niño, o un acto cons-

17 Ibidem.

18 Ibidem.

ciente, en el caso del hombre formado.

El acto de creación, puede ser entendido como la necesidad de poner orden y a la vez, responder a la necesidad de *bonheur*. El hombre concibe sistemas de explicaciones de los fenómenos naturales, que le permite trabajar con ellos y convertirlos en sistemas útiles para el acto creativo. Por esta razón, en el artículo hacen alusión a la necesidad de perseguir un “ideal de pureza” que trascienda, el cual definen como la geometría empírica, para generar un sistema perfecto.

El hombre se impone el perfeccionamiento de las herramientas, las cuales le permitan trascender en sus actos de creación y en la búsqueda de un ideal de belleza y perfección. Este acto racional y analítico lo llevan a comprender, por un lado los fenómenos naturales y por otro, el cómo en ciertos períodos de la historia se han creado obras que siguen trascendiendo y emocionando.

Pero como afirman Ozenfant y Jeanneret, el hombre nunca queda satisfecho; siempre tienen apetito de más en su búsqueda del ideal de perfección; esto genera avances, pero así mismo decadencias en las distintas épocas de la historia en función de la búsqueda sobre cómo superar y avanzar sobre lo ya desarrollado. Esta conciencia de lo que la historia ha concebido y las constantes implícitas en las obras maestras, conlleva al análisis del siguiente punto del artículo que es el de **Apogées**.

Cet idéal, qui ne se rassasie pas de ses conquêtes antérieures, devient de plus en plus impérieux (l'appétit vient en mangeant). Le tyran que nous nous sommes donnés, use avec avidité de notre outillage et ne se déclare jamais satisfait, ne le pouvant puisqu'il est la perfection. Il est des périodes où cet idéal géométrique devient particulièrement despotique ; c'est lorsque le perfectionnement de l'outillage semble rendre saisissable la perfection même. C'est une frénésie vers le mirage : l'homme a pris conscience de son idéal, il n'obéit plus seulement à des instincts obscurs, comme l'abeille qui cloisonne ses cellules ; c'est avec tout le poids de la raison qu'il formule son idéal ; époque d'apogée.¹⁹

La época de apogeo la identifican como ese periodo en que el hombre toma conciencia de su ideal de perfección y lo formula con “todo el peso de la razón”. Sin embargo, luego del apogeo, se genera lo inevitable: la decadencia. Esta es entendida como las regresiones que le siguen a los apogeos, como « les moments de divergences aiguës qui marquent le début d'un nou-

19 Ibidem.

veau cycle. »²⁰ En el caso de este periodo del siglo XX, es entendido como un momento de apogeo que se inicia con los procesos y avances desencadenados a partir del siglo XIX.

Le cycle actuel commence avec la longue incubation que prépare l'œuvre des Encyclopédistes, laquelle rendit possible le développement scientifique du XIX siècle. La révolution du machinisme qui en fut la conséquence, provoque l'éclosion d'un goût violent des choses de la géométrie et de ses dérivés.²¹

3.1.1.3 Los medios: Signos inteligibles, el Hieratismo, los Medios del Hieratismo y el Objeto Estándar

Los cuatro siguientes conceptos del artículo corresponden a la elección de los medios con los cuales crear las obras, dentro del espíritu de búsqueda de un orden y de producir emoción a través de ellas. Los cuatro temas corresponden a: *l'ordre crée des Signes intelligibles*, *L'Hiératisme*, *Moyens de l'Hiératisme* y *l'Objet Standart*.

La necesidad de orden y clasificación, conducen tanto a las civilizaciones –como manifestación de lo colectivo–, como al artista, a crear lo que Ozenfant y Jeanneret definen como **signos inteligibles**. Estos permiten crear un lenguaje propio y útil en términos artísticos, para acceder a aquellos ideales formulados. Dicho lenguaje, no presupone la consolidación de un arte decorativo, basado en estilos guiados por el gusto; por el contrario, se trata de definir los elementos propios de la época, desligados de cualquier estilo, con la intención de reconocer en ellos su universalidad.

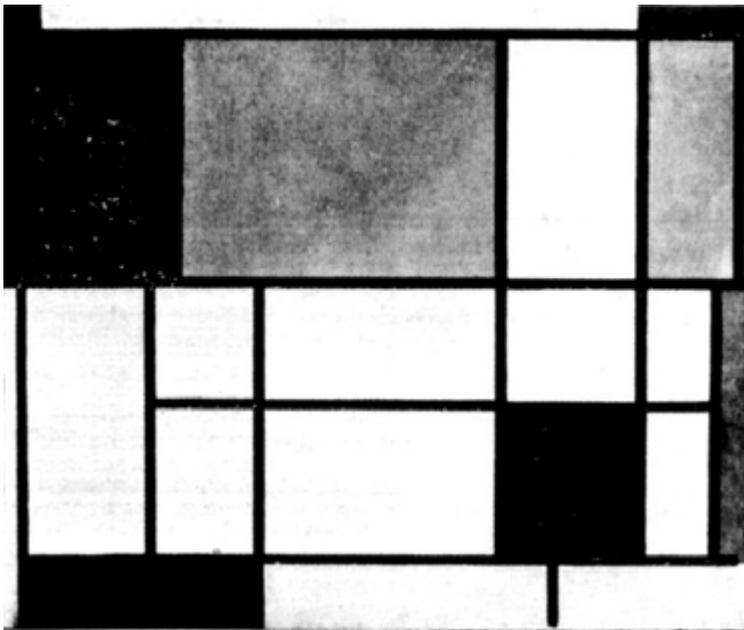
L'esprit d'ordre a créé des signes, symboles conventionnels d'idées bien définies qui sont comme les matériaux bruts permettant de construire la géométrie et le langage, de rendre par des raccourcis efficaces les choses intelligibles à soi-même et aux autres. Ces signes, qu'un besoin analogue a créé dans le domaine des arts de la vue, proviennent de sources très précises parce qu'ils doivent non seulement signifier mais encore agir physiologiquement sur nos sens. Ce ne peuvent plus être les symboles abstraits et conventionnels de l'écriture ou de la mathématique, échappant à ceux qui n'en connaissent pas la clé, mais des figurations de faits intéressantes l'esprit et conditionnées de manière à commotion-

20 Ibidem.

21 Ibidem.



5.



6.

5. 1923, Pintura de Messonnier: imagen introductoria del artículo « *L'Angle Droit* » contrapuesta con la fig. 6.

6. 1923, Pintura de Mondrian: imagen introductoria del artículo « *L'Angle Droit* » contrapuesta con la fig. 5.

ner efficacement nos sens.²²

Ésta es en una de las razones fundamentales por las cuales asumen una posición crítica ante el lenguaje utilizado por algunos de los grupos artísticos, como el iniciado por el neoplasticismo holandés. El problema está en la restricción del lenguaje expresivo que eligen, el cual, es llevado al extremo como lo hacen Mondrian o Messonnier (figs. 5-6).²³ Es un movimiento artístico que, según Ozenfant y Jeanneret, se sirve “exclusivamente de algunos signos geométricos limitados al rectángulo”, lo cual restringe el acto creativo a unos pocos elementos y un lenguaje limitado, aunque valoran cómo excelente la intención de depuración.

Cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier ; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition : « carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc... » On peut, par un art dépouillé, tendre à la pureté de l'expression.

Encore faut-il que les moyens que l'on choisit permettent de dire quelque chose et ce qui vaut d'être dit ; la vérité n'est pas nécessairement un extrême ; l'extrême, c'est souvent l'absurde : Meissonnier, Mondrian. La vérité est là où elle est.²⁴

La elección de los *signos inteligibles* no solo incide en la comprensión intelectual de la obra; también lo hace en la capacidad de entenderla desde los sentidos, como medios directos de confrontación. La elección de los medios expresivos, como signos, símbolos u objetos elegidos para la conformación de un lenguaje artístico, ha de satisfacer tanto las necesidades sensibles, como las intelectuales;²⁵ de ahí la importancia que los signos provengan de ideas bien definidas.

Hieratismo y su medios

Dentro de este contexto de la elección de signos inteligibles y de la crea-

²² Ibidem.

²³ « Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. » Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

ción de un lenguaje aplicable y transmisible, que represente una época, pero que así mismo sea atemporal y válido en todos los tiempos, plantean el concepto del hieratismo para explicar este fenómeno de elección y depuración. Ozenfant y Jeanneret, subrayan el concepto de **Hieratismo** para definir el estado de conciencia y conocimiento en el que una civilización, después de largos periodos de búsqueda y a través de los conocimientos adquiridos, es capaz de elegir e identificar los medios técnicos y expresivos que le permiten satisfacer las necesidades espirituales y que a la vez, respondan al estado intelectual que conscientemente, ha sido capaz de formular un ideal que representa su tiempo.

Nous entendons, faute d'un meilleur mot, par hiératisme, l'état d'esprit où aboutit une civilisation quand, sortant de la période empirique, elle devient consciente de ce qu'auparavant elle ne faisait que sentir. Nous dépossédons ce terme du sens sacré que l'étymologie lui confère, et même, si on le lui laissait, on serait en droit d'en user ici, la science autrefois l'apanage des prêtres qui l'utilisaient religieusement, avant changé de mains. Pour éviter toute équivoque, nous laïcisons le terme d'hiératisme.²⁶

Despojado del sentido sagrado, el **hieratismo** como un concepto guía dentro de este camino, permite enfocar las decisiones sobre la elección y definición de los medios, llevándolos a la simplificación de su esencia más pura.

L'hiératisme est l'âcre de la connaissance, connaissance de soi-même, moment des connaissances acquises au terme d'une longue période de recherches. C'est donc le moment où l'homme n'étant plus ballotté par les forces extérieures ou par ses purs instincts, est en mesure de se gérer et de choisir parmi les moyens techniques ceux qui permettent de satisfaire aux besoins spirituels de cet état intellectuel nouveau. C'est ainsi que dans le domaine de l'art, les prêtres égyptiens, par exemple, avaient déterminé, choisi les moyens du langage optique parmi les nombreux procédés que leur avaient légués les millénaires ; signes (objets) satisfaisant à la foi les nécessités sensibles (physiologiques) et l'intelligibilité.²⁷

Con relación a las decisiones tomadas por ejemplo, por los egipcios, basadas en el hieratismo, a la hora de esculpir un dios y elegir los medios con los cuales realizar la obra, Ozenfant y Jeanneret encuentran que existía una conciencia de crear, lo que ellos definen como una *máquina de provocar emociones sagradas*.²⁸ A partir de la organización y la puesta en orden de los medios, esta máquina ha logrado, desde ese periodo de la historia, hasta el día de hoy, que

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

estas imágenes logren aún emocionar místicamente a quién se enfrenta a ellas, aun cuando la cultura de hoy sea insensible a los viejos símbolos religiosos.²⁹ La pregunta que surge con relación a este tema es: ¿cómo se eligen estos medios hieráticos que permitan crear estas máquinas de producir emociones válidas en todos los tiempos?

L'esprit hiératique s'exprime donc par des équivalents plastiques qui viennent d'un choix réfléchi d'éléments dont il connaît exactement les propriétés physiologiques et spirituelles.

Ces éléments sont constitués par des objets ayant des propriétés sensibles particulières et ils sont agencés suivant des ordonnances qui ont des effets particuliers spécifiques.³⁰

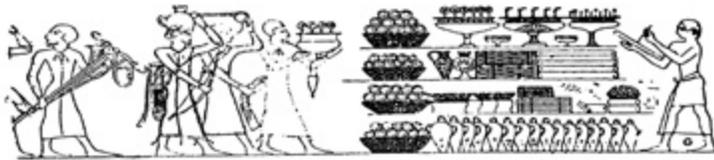
Esto mismo es lo que hace Le Corbusier en 1955 con *Le Poème de l'angle droit*. Él realiza una elección consciente de símbolos e iconos representativos de su obra y a la vez, los organiza para que "hieráticamente" sean comprensibles por quien accede a ellos (despojados del sentido religioso). La idea es que ellos actúen como un medio portador de una reflexión, un mensaje o experiencia que pueda, a su vez, ser transmisible y producir emoción. La importancia de la elección de estos elementos o imágenes representativas, no sólo radica en la imagen misma como un objeto singular, sino en la disposición y ordenación, con relación a una unidad. En el caso de un Iconostasio, el efecto específico, además de emocionar, pasa al campo de ser portador de un mensaje cargado de significados.

En el artículo del « *L'Angle droit* », la necesidad de depuración de signos, símbolos o medios en general, para la creación de un lenguaje con el cual realizar la obra de arte, conlleva la necesidad de identificar, lo que ellos definen como ***l'Objet Standard***. Estos representan *objetos tipo*, los cuales son reconocibles y que como afirman, no generan distracciones.

Ces objets, on le constate, ont été choisis de la plus parfaite banalité, ceux qui figurent le mieux les objets types, satisfaisant ainsi au désir de l'esprit de tout ramener à l'unité qui est une de ses constantes. De plus, ces objets banaux ont l'avantage d'une lisibilité parfaite et reconnus sans effort, ils évitent la dispersion, la déviation de l'attention qui serait perturbée dans sa contemplation par des

29 « Quand les prêtres égyptiens faisaient sculpter un dieu sur le type hiératique qu'ils avaient créé, ils savaient bien qu'on leur fabriquait une machine à provoquer des émotions sacrées. Leurs moyens étaient bons, puisque leurs organisations formelles nous émeuvent encore mystiquement, nous qui sommes insensibles aux vieux symboles religieux. Osiris rend silencieux les badauds du Louvre, preuve de la pérennité de l'œuvre d'art, force de l'hiératisme ». Ibidem.

30 Ibidem.



Egypte.
7.



Egypte.
8.



Egypte.
9.

7. 1923, Egipto: imagen representativa del apartado del "Objeto estándar" en el artículo de « *L'Angle Droit* ».

8. 1923, Egipto: imagen representativa del apartado de "Lo ortogonal" en el artículo de « *L'Angle Droit* ».

9. Egipto: imagen representativa del apartado "Medios del hieratismo" en el artículo de « *L'Angle Droit* ».

singularités, l'inconnu, le mal connu. Et ce qui fait qu'ils étaient d'une lisibilité parfaite, c'est qu'ils ont toujours été recréés dans les caractères les plus généraux, standards. Et l'on retrouve encore ici cette manifestation d'ordre qui est la plus banale et indéniable propriété de l'homme. La tendance à l'unité. en est un signe noble. Ce qui en témoigne, c'est le dessin de l'enfant, du sauvage, ceux des cavernes de la préhistoire, mais aussi les quelques rares chefs-d'œuvres qu'ont produit les millénaires. Et l'art moderne ? C'est justement pourquoi la revue *L'Esprit Nouveau* essaie de rechercher les destinées et les moyens de l'Art.³¹

Por lo tanto, en el acto consciente de la elección de los medios, debe constar que los objetos estándar, representen los objetos tipo pero no como entes aislados, sino como parte de la construcción de una unidad. En el Poema, los elementos elegidos, han sido depurados de banalidades y conscientemente seleccionados después de años de búsqueda e investigación; una vez definidos, han sido organizados de tal forma que cada imagen se ha simplificado o tipificado, adquiriendo una propiedad estándar dentro de la obra de Le Corbusier como se verá en esta tesis. En el Poema, los objetos actúan como partículas de una *unidad* mayor, las cuales han sido organizadas y estructuradas bajo la imagen tipificada de un *Iconostasio*, como referencia directa de un modelo unitario brindado por la historia.

Este modelo visual y útil del *Iconostasio*, le permite hacer explícita la presentación de la construcción de un lenguaje iconográfico, propio, en el que es posible, por su estructura, identificar cada elemento de forma singular y a la vez, como parte de una estructura unitaria.

De esta forma, si ya en 1923 y a lo largo de las páginas de *L'Esprit Nouveau*, Ozenfant y Jeanneret plantean la pregunta sobre los destinos y los medios del arte moderno, en 1955, Le Corbusier con la publicación de *Le Poème de l'angle droit*, reafirma los parámetros planteados tres décadas atrás, aplicados en una de sus obras.

3.1.1.4 La identificación de los signos: lo ortogonal y lo oblicuo

La última parte del artículo está dedicada a la contraposición del concepto de lo ortogonal y lo oblicuo. El primero es entendido como lo estable, signo sensible de lo permanente y el segundo, como lo transitorio, lo inestable y variable. Para comprender la contraposición de estos dos términos, es importante definir la esencia de cada uno.

Para referirse a *l'orthogonal* como primer punto, hay que comprender en primera instancia su sentido físico y esencial a partir de la naturaleza básica de la ley de la gravedad. Esta ley está determinada por el orden que impone la naturaleza misma; es una constante que como afirman, «*régit tout les objets de la terre, tant l'homme que les objets qu'il crée*».³² Cualquier objeto, ya sea hombre, naturaleza o artefacto, lleva en sí, al ser materia, una fuerza vertical implícita, la cual es ejercida por la tierra como plano base horizontal y de apoyo, que complementa su existencia.

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

La verticale et l'horizontale sont parmi les manifestations sensibles des phénomènes de la nature, des vérifications constantes d'une de ses lois les plus directement apparents.³³

La identificación de este tipo de *constantes* es lo que permite regular y abstraer conceptos generales que provienen de las manifestaciones de la naturaleza, para traducirlos en sistemas útiles para el ser humano. En este caso, la verificación de la horizontal como base de apoyo de la materia en general, se activa como un signo útil y universal, en la medida que existe la fuerza opuesta de posición vertical del objeto. La planicie del suelo se conceptualiza como línea horizontal en tanto que el hombre está de pie en posición vertical. Por esta razón, esta relación de opuestos evidencia un signo inteligible y universal, aplicable a cualquier construcción o creación humana y comprensible por el intelecto y los sentidos de forma natural.

L'horizontale et la verticale déterminent deux angles droits ; parmi l'infinité

32 Ibidem.

33 Ibidem.

des angles possibles, l'angle droit est l'angle type ; l'angle droit est un des symboles de la perfection. En fait, l'homme travaille sur l'angle droit.³⁴

Por lo tanto, si el sentido básico de la naturaleza ya define desde su propia esencia un elemento natural al hombre, que es el equilibrio entre la vertical y la horizontal, el hecho de identificar esta *ley* constante, lo constituye en una herramienta básica y natural sobre la cual debe trabajar. De esta forma, si la definición del *ángulo recto*, se establece como una constante natural al ser humano y a la naturaleza, el arte por consiguiente ha de responder a este estado natural de estabilidad, si se infiere que la estabilidad produce equilibrio, placer, serenidad.

L'instinct proteste contre l'instabilité, et même l'apparence de l'instabilité l'inquiète (Tour penchée de Pise). L'art ne peut faire opposition à ce besoin intérieur de notre nature. Plus que cela, l'art doit au contraire, et pour commencer, satisfaire à cet impératif naturel de notre sensibilité. Il est bien certain qu'il est des exemples d'ordre extérieur compliqué dont la loi échappe à nos sens ; mais l'art n'a pas à connaître ce qui échappe aux sens.³⁵

El ángulo recto, así como la relación entre el plano horizontal y el plano vertical, han sido comprendidos a lo largo de los grandes periodos de la historia como símbolos de perfección, sobre los cuales se han construido las grandes obras del arte y la arquitectura. Utilizado por los grandes maestros,³⁶ su identificación ha abierto el camino a expresiones y construcciones propias del espíritu como lo plantea Le Corbusier, que han servido para ser objetos de estudio y admiración, y así mismo, para avanzar sobre ellos. La lección de la historia y la lección de los grandes maestros se establece a partir de la demostración de su genialidad, en la elección de los medios constructivos y compositivos propios de aquellas épocas a las que han pertenecido.

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

Si l'on fait abstraction des quelques décades précédents qui oblitèrent si souvent la vue de ceux qui font profession de philosophe sur l'art, et qu'on em-

34 Ibidem.

35 Ibidem.

36 Véase el capítulo de « Les Tracés Régulateurs » en *Vers une architecture* (1923), y los ejemplos gráficos que presenta, en el sentido compositivo, con relación tanto a las referencias lineales, como a la continua aparición del ángulo recto dentro de estas líneas de relación compositiva general y geométrica. Dentro de estos ejemplos están: el templo primitivo, la fachada del Arsenal del Pireo, trazados de las cúpulas Aqueménidas, Notre-Dame de París, El Capitolio de Roma, El Pequeño Trianon de Versalles, y algunos ejemplos de las propias villas de Le Corbusier.



10.



11.



Assyrie.

12.

10. 1923, Imagen representativa del apartado de "Lo ortogonal" en el artículo de « *L'Angle Droit* ».

11. 1923, Imagen representativa del apartado de "Lo oblicuo" en el artículo de « *L'Angle Droit* ».

12. 1923, Asiria: imagen representativa del apartado de "Lo oblicuo" en el artículo de « *L'Angle Droit* ».

brasse l'ensemble des grandes périodes d'art, on reconnaîtra la présence constante du sens orthogonal.³⁷

La identificación de herramientas propias de la geometría básica y primordial, como lo es el ángulo recto, la definición de los ejes de ordenación, o la esencia misma de la ortogonal, es lo que ha definido la esencia de obras tan potentes, que aún hoy, son capaces de transformar y producir aquella emoción sensorial e intelectual. No importa la época o el periodo de la historia al que pertenezcan, ellas contienen en sí mismas, la capacidad de trasladar al observador a ese estado de placer, de *Bonheur*, como una potente máquina de producir emociones. Esto explica y justifica el espíritu ortogonal, puesto que por naturaleza, es el origen de la actividad humana y es la condición necesaria para los trabajos más trascendentales del arte, como lo infieren en el texto.³⁸

Unos años más tarde en su conferencia el « *L'Esprit Nouveau en Architecture* » (1924), Le Corbuisier dice:

La première chose que fasse un homme, c'est d'établir l'orthogonal devant lui, de ranger, de mettre en ordre, de voir clair devant lui ; il a trouvé le moyen de mesurer l'espace par des coordonnées sur trois axes perpendiculaires. Ce phénomène d'ordre est si inné chez lui que l'on peut s'étonner de devoir même en parler.³⁹

En contraposición a este concepto de lo ortogonal, Ozenfant y Jeanneret terminan el artículo con el concepto de *l'oblique*, y presentan una comparación entre la esencia del uno y el otro.

Alors que l'orthogonal est un signe sensible du permanent, l'oblique est celui de l'instable et du variable. En effet, s'il n'y a qu'un angle droit, il y a l'infinité des angles obliques. Si l'orthogonal donne le sens de la loi structurale des choses, l'oblique n'est que le signe d'un instant passager.⁴⁰

Según esta definición identifican que el signo de lo ortogonal, es el signo del hombre, de la razón, de la necesidad de poner orden y encontrar equilibrio y estabilidad. El signo de lo oblicuo, representa aquellos fenómenos variables de la naturaleza, los cuales están en constante cambio y que generan, eventos distintos en formas variadas. Estos fenómenos son aquellos que los impresio-

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 25.

40 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « *L'Angle droit* », 1923, cit.

nistas buscaban capturar: los distintos matices de colores y atmosferas de un atardecer en una estación de tren o en un paisaje, y la emoción que cada uno de estos fenómenos inaprehensibles podía generar en el ser humano.⁴¹ Sin embargo, para Ozenfant y Jeanneret, *el signo* que en este artículo identifican como lo esencial, no hacía parte de los intereses de este movimiento y no tenía sentido. Como afirman en el artículo, ellos “practicaban lo oblicuo,” sin siquiera darse cuenta.

Avant l'expressionnisme, quarante ans d'impressionnisme avaient cru pouvoir démentir les millénaires parce qu'ils « faisaient la pige » à Kodak. Le signe n'avait pas de sens pour les impressionnistes ; le générale, l'essentiel, étaient bannis au profit de l'accidentel. Se restreignant aux aspects seuls de la nature et à des aspects exclusivement fragmentaires, ils copiaient ou notaient la fugacité ; la fugacité de ce qui pourtant était ordonné ; mais le fait ne les intéressait pas. Sans même se rendre compte de la valeur vitale de ce facteur, ils pratiquaient l'oblique. La course vers le moment fugitif devait faire verser l'équipage dans le néant du *mouvement*, idée de base du futurisme. Tout cela qu'encens à une période d'hiératisme (connaissance des moyens, choix des signes et esprit géométrie), il apparaît que l'orthogonal puise dans le fait universel une force incontestable. L'orthogonal marque le pas énorme que vient de franchir la peinture et celle-ci semble reprendre ses destinées traditionnelles et véritables.⁴²

Según estas afirmaciones, analizadas en esencia y no bajo la óptica de un problema formal, y al tomar el impresionismo como ejemplo de lo que representa lo oblicuo, los problemas que se contraponen con la idea de lo ortogonal son: lo esencial versus lo accidental; el signo versus los aspectos fragmentarios de la naturaleza; el acto de abstraer y sintetizar sus leyes versus el acto mimético, el hecho versus la fugacidad. Por lo tanto, el llamado al orden que plantean Ozenfant y Jeanneret, con este artículo de « *L'Angle droit* » (1923), está definido por el espíritu ortogonal; no como un problema de forma, sino como un problema que proviene de la búsqueda de la esencia, de lo constante, del equilibrio, de lo comprensible. Es retornar a la esencia.

De este texto en general, es posible extraer tres ideas fundamentales para comprender más adelante una obra como el *Poème de l'angle droit* (1955):

1. La necesidad de la obra de arte como mecanismo útil para satisfacer las emociones sensoriales e intelectuales del ser humano.
2. El hombre como ser ordenador ha creado sus propias herramientas de trabajo para la creación de obras de arte a partir del estudio riguroso de la naturaleza y sus leyes, y no bajo un principio mimético.
3. Está en el estudio de la historia la capacidad de construcción de un juicio real y crítico, sobre la obra de arte en sí y sobre los medios efectivos y útiles para la creación de nuevas obras trascendentes y verdaderas que respondan a su tiempo.

41 Dentro de este espíritu de lo oblicuo, no solo ubican a los *impresionistas* ; también lo relacionan con *expressionnisme* al cual definen con las siguientes palabras : « Là se place l'erreur de principe de l'expressionnisme, géré par l'oblique et qui, soustrayant l'œuvre à la statique susceptible de durée, lui confère un dynamisme expressif d'instabilité et témoin de l'inquiétude d'esprits qui n'ont pas conclu. » Ver : *Ibidem*.

42 *Ibidem*.

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISANT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS

Brèves: ARTS LETTRES SCIENCES

QUENTIN LITTÉRATURE
 II ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
 DE L. HANRIET SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
 ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
 PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
 VIE MODERNE THÉÂTRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages et les primes réservées aux Abonnés.

SOMMAIRE

Ce mois passé, QUENTIN

Lettres
 Esthétique de Langner, PAUL DUBOIS.
 Les Livres: PAUL BOURG.
 La Sorbonne et l'Esprit nouveau, E. ASES.

Bonne-Arts
 Nature et Création, QUENTIN et JEANBAPTISTE.

Architecture-Urbanisme
 L'architecture au Salon d'Automne, L. G.
 Le sentiment débordé, Le COSSOU.
 Les Udoes Fiat, ...

Musique
 La Crépuscule des Virtuoses, ALBERT JEANBAPTISTE.

ABONNEMENTS SERVICE DE VENTE
 Librairie Jean BUDRY & Cie
 3, Rue du Cherche-Midi, Paris VI^e

19 N°

CE NUMÉRO contient 96 pages, 69 illustrations dont 9 hors-texte et une reproduction en couleurs Tableau de Braque

Arts décoratifs
 Icons, Iconsites, Iconsclater.

A L'Étranger
 Technocratie, D^r NERACI.

Cinéma
 Le rôle des images dans l'éducation sociale, M. HOLLAND.

Actualités
 France.
 Vers une Architecture.
 Les revues.
 Les livres.

PRIX DU NUMÉRO
 FRANCE: 6 frs. 00
 ÉTRANGER: 7 frs. 00

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
 SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
 3, RUE DU CHERCHE-MIDI
 PARIS (VI^e)

13. 1923, Carátula del No. 19 de *L'Esprit Nouveau*. En este número se publica el artículo de « *Nature et création* ».

3.2 El trabajo con la Naturaleza

Como continuación de las ideas planteadas en « *L'Angle droit* » (1923), Jeanneret y Ozenfant publican en el siguiente tomo de *L'Esprit Nouveau*, el No. 19 del mismo año, otro artículo titulado « *Nature et Création* ». ⁴³ En él continúan con el desarrollo de la relación entre arte y naturaleza, el artista y el medio que le rodea. El artículo está desarrollado en tres partes: en la primera, identifican el concepto de la *émotion de la nature*; en la segunda, el concepto de *Le Facteur nature* y en la tercera parte, contraponen tres conceptos: *Piano tempéré – Palette – Dictionnaire*.

A partir del ejemplo de un diálogo, se podría decir, entre un “verdadero artista” y un observador, se recrea el debate sobre la reflexión constructiva y ética que el artista del siglo XX debe asumir ante la obra de arte. En él identifican el usual personaje que aspira que el arte capture de forma mimética, el espectáculo maravilloso de la naturaleza. Aquel que desea que esa experiencia vivencial sea congelada en el tiempo a través de la obra de arte, para recordar continuamente ese instante emotivo que experimenta el observador. Pero la realidad ante esta expectativa es que ya ha sido inventada la cámara fotográfica, la cual, de forma más efectiva y rápida, es capaz de capturar esos instantes de la naturaleza sin intenciones imitativas, sino como evidencia y testimonio de los hechos, así estén cargados de emotividad. ⁴⁴

43 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et Création », dans *L'Esprit Nouveau* No. 19, Paris 1923.

44 « Dans le domaine des arts, dans le domaine de la peinture, le phénomène de géométrie interviendra de plus en plus: la peinture considérée jusqu'ici comme normale, permise, celle

- Vous ne ressentez donc rien devant un coucher de soleil ?
- Mais si, c'est très beau, sublime.
- Alors pourquoi ne le peignez-vous pas ; pourquoi vous cassez-vous la tête à chercher autre chose que les admirables motifs dont la nature est si généreuse de l'aube à la nuit ; vous pourriez si facilement nous rappeler les heures inoubliables de repos ou d'allégresse passées devant ces grands spectacles ?
- Pardon, l'art n'est pas le valet de chambre chargé de rappeler à Monsieur ses petites ou ses grandes émotions vécues, ou le guide Cook des beaux voyages. **La nature provoque des émotions**, entendu ! L'art est au contraire le moment où l'homme ne doit de compte qu'à lui-même. L'art n'a aucun commerce obligé avec la nature. Connaissez-vous la date du Concile qui, à tout jamais, a plié l'artiste sous le joug de la nature et lui a ordonné de la copier ? ⁴⁵

El cuestionamiento ante el acto mimético del arte es: ¿para qué intentar rehacer lo que ya es bello en sí mismo, si el hombre es capaz de crear sus

d'imitation, ne pourra régner exclusivement. Elle sera remplacée par un faisceau de faits plastiques neufs qui, d'une part, la débarrasseront de l'intérêt qu'elle pouvait avoir au point de vue représentatif à eux seuls toutes les curiosités d'ordre représentatif -et qui, d'autre part, feront qu'elle ne pourra plus vivre que des rapports qui existent entre ses couleurs, ses masses, ses lignes, par conséquent, que par la portion et les qualités d'ordre mathématique qui s'y trouvent. Et bien entendu par un indispensable lien sensible avec notre milieu ambiant. » Ver: LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 28.

45 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et Création », 1923, cit.



14.

14. 1923, Imagen de la Naturaleza publicada en el artículo « Nature et Création »



Créations humaines — outils de perception et de mesure..

15.

15. 1923, Creaciones humanas. Instrumentos de percepción y medida, publicados en « Nature et Création »

propios medios que le permiten dar un paso más allá del acto contemplativo e ingresar en un campo analítico propio a su condición? Jeanneret y Ozenfant afirman que: « la nature est un fait extérieur à l'homme, elle est multiple, diffuse, généralement insaisissable » y por el contrario, el hombre necesita sistemas conformes a su condición humana, « *avant tout limites, de mesures, d'ordre.* »⁴⁶ El hombre, « *ne sait faire que de l'artificiel* » y según sus palabras, « que fait toujours l'homme sinon créer ? »⁴⁷

Ante estos cuestionamientos, el artista moderno responde al observador en el diálogo:

Bien entendu, il est facile de copier du tout fait. Bien entendu, par ce moyen, on jette les ponts au goût facile du public qui persiste à voir dans l'art une fin d'agrément. Bien entendu, il n'est rien sur terre qui ne doive des comptes à la nature (et c'est justement ce que nous avons commencé à dire : L'ANGLE DROIT, chapitre précédent), mais ce ne sont pas des devoirs d'imitation, de servilité ; à vrai dire, c'est depuis peu qu'on est accoutumé, à les exiger du peintre ; ces comptes qu'on doit à la nature sont bien loin d'être d'ordre imitatif : ce que la nature exige de notre esprit c'est d'être comprise en elle-même, dans son fait et non pas tant, dans son aspect ; ce que l'homme exige, c'est qu'on procure à ce qu'il a de meilleur en lui des émotions et des satisfactions aussi élevées que celles données par la nature, émotions dont les moyens sont nécessairement humains puisqu'ils doivent satisfaire les hommes.⁴⁸

Esta época abre otro tipo de posibilidades para superar la idea del arte decorativo e imitativo de aquellos elementos de la naturaleza que procuran emociones de orden contemplativo o nostálgico. Para Ozenfant y Jeanneret, la producción del artista que dedica su obra a intentar capturar aquellos momentos emotivos que la naturaleza brinda, o aquellos paisajes que sirven para decorar los salones de las casas, los cuales hacen recordar nostálgicamente aquellos lugares recorridos o situaciones vividas, como una puesta del sol o la luz de una atardecer sobre una catedral, etc., ya son temas caducos, al igual que sus artistas.⁴⁹ En la era de la ciencia y la máquina, las condiciones y los intereses del espíritu se desarrollan en otros campos. El objetivo no es copiar lo que ya es bello en sí mismo, como lo es la naturaleza, ni tampoco negar aquella emoción que la naturaleza procura; el objetivo es focalizar la elección

46 Olbidem.

47 Ibidem.

48 Ibidem.

49 Ver : OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918,

cit.

de los temas y materializar aquellas emociones, en obras que respondan verdaderamente a las necesidades del espíritu, de forma categórica y no nostálgica. Como afirman en *Après le Cubisme* (1918):

Le choix et l'émotion de l'artiste devant la nature sont tout à fait analogues à la mise en vibration d'un résonateur par des ondes accordées avec lui ; tel est le mécanisme du choix. Si l'artiste copie simplement le sujet de son émotion, il agit en photographe ; nous verrons plus loin que la photographie n'exprime que l'accidentel. Ce qu'il faut matérialiser c'est non l'objet lui-même, non la sensation brute de beauté, mais l'émotion qu'il provoque. Il est permis de croire qu'il y a concordance pour ainsi dire symétrique entre les *nombres* constitutifs de l'objet qui semble beau et l'œuvre qui traduit exactement la beauté de cet objet et, cependant, il se peut que le tableau ne soit pas, point pour point, symétrique ou semblable au sujet réel ; on peut croire qu'il y a un système d'équivalences, de coordonnées, qui relie rigoureusement l'œuvre au sujet. L'œuvre est reliée au sujet par une fonction continue.

Le vrai du savant, le beau de l'artiste, sont les expressions de cet ordre fatal qui sonne en nous l'accord parfait.⁵⁰

El trabajo del artista es comprender la naturaleza en su esencia y no quedarse con su aspecto formal. Pero ¿de qué forma puede lograr el artista traducir aquellas emociones que la naturaleza procura de una forma categórica? ¿Cómo lograr comprenderla para formular los medios necesarios que respondan a lo que el espíritu necesita del arte?

La respuesta está en tres conceptos que desarrollan en varios de los textos de *L'Esprit Nouveau*, así como en *Après le Cubisme* (1918): *el factor n*, *las leyes* y *la invariante*. Estos tres conceptos serán los que encadenan la relación entre naturaleza y artista o arquitecto y la obra. Aunque en ese momento los conceptos los plantean en el campo del arte, la construcción de las ideas se verán aplicadas también en el campo de la arquitectura.

50 Ibid., p. 43.

3.2.1 El factor “n”

En el artículo de « *Nature et Création* », Ozenfant y Jeanneret plantean un concepto con relación a la naturaleza y a la emoción que esta procura en el ser humano, al que determinan como *factor “n”* o *factor naturaleza*.⁵¹ Este *factor n*, no puede ser medido o establecido como una ecuación matemática, que indica una fórmula específica para lograr que la obra de arte o arquitectura produzca emoción. Este valor es variable y depende de tres factores: en primer lugar, depende de la genialidad del autor en la interpretación de los medios; en segundo lugar, de la puesta en orden de los elementos a la hora de crear una obra; y en tercer lugar, depende también, de la emoción que el artista o el arquitecto quiera producir; es decir en la intención. Por lo tanto, el arte y la arquitectura deben buscar un orden, bajo parámetros claros; sin embargo no se pueden establecer reglas definitivas, porque el producto es, como afirman Ozenfant y Jeanneret, « *question de talent, question de tact, de mesure, dont les génies seuls ont le secret.* »⁵²

Si l'on représente par une équation les constituantes d'une œuvre, le facteur nature, *n*, doit être présent ; on ne peut attribuer à *n* une valeur fixe ; elle varie suivant le but que se propose l'artiste, c'est à dire l'émotion qu'il veut provoquer, ce qu'il a à dire. La valeur *n* affecte l'œuvre de telle sorte qu'elle la conduit du littéral sans intérêt à un autre littéral (l'ornement) sans grand intérêt non plus.

L'affectation d'une valeur au facteur *n* est le problème angoissant des arts de notre époque.

Ce qu'il faut, c'est dans la multitude des aspects accidentels et fragmentaires, s'arrêter aux faits, rares, précis, entiers. C'est dans le flou, l'innombrable, le fuyant, édifier des systèmes, organismes à cause justifiée et à effet assuré.

Tant que l'on voudra, recevoir les caresses ou les heurts de l'environnant, sentir, subir, souffrir. Mais lorsqu'on est à l'heure du travail, créer avec des éléments humains et précis et veiller à maintenir les ponts avec autrui.⁵³

La verdadera obra de arte tienen un fin y un propósito concreto: producir emoción, felicidad. Le Corbusier en el transcurso de su obra y sus textos, también asigna, a la verdadera obra arquitectónica, la necesidad de contar con el *factor n*, como determinante para hacer de la arquitectura potentes máquinas de producir emoción. Este *factor n* es el que diferencia, lo *correcto* de lo

51 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « *Nature et Création* », 1923, cit.

52 Ibidem.

53 Ibidem.



16.



17.



18.



19.

16. 1923, Estructura visual de imágenes del arte contrapuestas con imágenes de la naturaleza: publicada en « *Nature et Création* ».

17. 1923, Estructura visual de una imagen de la naturaleza versus una del arte egipcio, publicada en « *Nature et Création* ».

18. 1923, Isla Tiberio - Roma. Pintura de Corot, publicada en « *Nature et Création* ».

19. 1923, Pintura de Corot, publicada en « *Nature et Création* ».

magnífico, y es el que establece *juegos sabios* a la hora de poner en orden los elementos en el acto de creación. ¿Cómo se establecen esos juegos sabios, correctos y magníficos? ¿Cómo establecer la unidad en la obra? Y ¿cuál es el papel que juega la naturaleza en este proceso?

3.2.2 En busca de las leyes y la invariante

En la introducción al capítulo II de *Après Le Cubisme* (1918), titulado « *Ou en est la vie moderne* », Jeanneret y Ozenfant lo inician con estas palabras:

La nature avec ses Lois domine notre pensée ; nos sens lui sont asservis. Elle est le gisement de toutes les valeurs concevables à notre entendement.

Qu'on ne s'y trompe pas, l'esprit n'a peut-être jamais été en contact aussi constant avec elle qu'à cette époque de recherches scientifiques. Le savant vit avec les éléments ; par son intuition il émet des hypothèses dépassant l'imagination commune, par l'analyse il les vérifie et établit des lois qui remplacent les « Révélations ». Le poème chante une sensibilité personnelle, mais la loi est une force qui nous vivifie, nous développe, nous élève et nous donne une amplitude nouvelle. Les sources de la nature sont combien plus abondantes, fécondes, illimitées, que les univers chimériques chers aux romantiques et aux faibles, construits à leur mesure humaine.

La recherche des lois donne la clé des harmonies.⁵⁴

Como se había dicho anteriormente, el hombre es un ser ordenador. Su forma de conocer el mundo, el universo, la naturaleza, se basa en un proceso de observación y análisis, lo que le permite, después cuantificar y medir. El hombre necesita ordenar para comprender, a través de procesos analíticos que le permiten generalizar constantes, sistemas y procesos que se repiten cíclicamente. Y, es a través de este proceso que puede consolidar e identificar las leyes constantes del universo, que a su vez, se han convertido en la herramientas principales de las grandes creaciones. La ley es una herramienta de conocimiento y así mismo de trabajo; como afirman Jeanneret y Ozenfant, la era de la ciencia e investigación en la que se encuentran, abre un camino de conocimiento sobre la naturaleza y sus leyes que son aplicables no solo a los avances científicos, sino también en el contexto del arte y la arquitectura. La leyes en vez de cerrar y reducir el camino a una camisa de fuerza razonada basada en hechos, abre nuevas posibilidades si son aplicadas y puestas en composición con otros factores con genialidad y rigor.

⁵⁴ OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., pp. 25-26.

Les lois ne sauraient être une contrainte ; elles sont l'armature fatale, mais inébranlable de toutes choses. Une armature n'est pas une entrave. Assez de jeux. Nous aspirons à une rigueur grave.⁵⁵

3.2.2.1 Las leyes y la invariante

El siglo XIX y el siglo XX son comprendidos como los siglos de la ciencia. Dentro de este contexto, Jeanneret y Ozenfant, identifican que la ciencia y el arte tienen un fin común, el cual es generalizar, categorizar y comprender el orden que rige y establece la naturaleza. La ciencia proporciona nuevas visiones de la naturaleza, en busca de probar hechos y factores que conducen a nuevas investigaciones y conocimientos; el arte posee la capacidad de utilizar estos nuevos conocimientos y factores pero con el fin de poner orden para crear obras que respondan a la necesidad de *bonheur* del hombre. Como afirman en el texto, la ciencia busca las *constantes*, sin embargo el arte busca aquello que determinan como la *invariante*.

Qu'y a-t-il donc de commun entre l'art pur et la science pure ? Comment l'esprit de l'une peut-il servir à l'autre ? Leur instrument technique seul diffère, leur but est le même : le but de la science pure est l'expression des lois naturelles par la recherche des *constantes*.

Le but de l'art grave est aussi la recherche de l'*Invariant*.⁵⁶

Pero, ¿cómo funciona este proceso y a qué se refieren con el término de la *invariante*?

En el capítulo III de *Après Le Cubisme* (1918), titulado « *Les Lois* », inician el texto con una comparación entre la ciencia y el arte, y definen los puntos de encuentro entre las dos áreas con relación al interés por estudiar y comprender el universo y las leyes de la naturaleza:

La science et le grand Art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit. D'accord avec les lois naturelles, ils méprisent le hasard. L'analyse qui est à la base n'est qu'un moyen pour prendre connaissance des INVARIANTS, pour rassembler des matériaux choisis suivant le diapason humain ; mais l'analyse qui dissèque et morcelle, dégrade ; disséquer c'est se priver de la

55 Ibid., p. 34.

56 Ibid., p. 41.

vue d'ensemble ; l'art doit généraliser pour atteindre la beauté.⁵⁷

Para Jeanneret y Ozenfant, el arte debe ser un acto constructivo y para ello, debe partir de una elección analítica de los medios. Por esta razón manifiestan que, es necesario estudiar el universo y las constantes de la naturaleza, para lograr crear asociaciones que, según sus palabras, se eleven por encima de las "contingencias burdas y fugitivas". La idea es buscar que en las obras se exprese lo general y universal en una ley.⁵⁸ Como afirman en el texto:

De l'œuvre doit se dégager une loi.

C'est la loi qui cause la plus haute délectation de l'esprit. Nous verrons plus bas que la sensation brute ne vaut que par les réactions qu'elle impose à l'esprit.⁵⁹

El llamado al orden que plantean Jeanneret y Ozenfant, proviene desde la óptica analítica que supera la belleza de la forma superficial y lo que busca es la esencia, lo universal. Esta búsqueda conduce a la necesidad de identificar las leyes de la naturaleza; buscar el orden esencial implícito y constante que rige el universo para superar lo siempre cambiante y quedarse con lo invariable y constante: lo comprensible y verificable.

Superficiellement ressentie ou regardée, la nature paraît comme un magma d'incidents constamment changeantes et variables. C'est ce qui excuse dans les anciennes métaphysiques l'explication miraculeuse et, dans l'art, les récentes écoles individualistes, romantiques, impressionnistes et cubistes (impressionnistes de formes) qui semblent n'avoir été frappées que par la variation de la nature ou des sensibilités individuelles ; et il semble que l'étude de l'invariable leur ait paru sans intérêt.

(...) Les lois sont si invariables que même ce qu'on nomme le hasard, ne fait pas de manque dans le tissu, puisque, comme nous l'apprend la loi des grands nombres, les phénomènes à causes indéfinies, non résolues, classés sous le nom de hasard, se compensent en fin de compte et s'axent. « Le mot hasard, dit Lamarck, n'exprime que notre ignorance des causes. »

Le sentiment, la connaissance des lois, donnent sur ces choses une idée d'harmonie qui n'est pas éloignée de celle de la beauté.⁶⁰

Para Jeanneret y Ozenfant, las leyes verificadas son construcciones humanas que coinciden con el orden de la naturaleza, y el reconocimiento de

57 Ibid., pp. 39-40.

58 Ibid., p. 40.

59 Ibidem.

60 Ibid., pp. 41-42.



20.

estas leyes es lo que servirá para restablecer el arte.⁶¹ Como se mencionó anteriormente, si el arte debe ser constructivo, debe estar basado en un lenguaje comprensible por el ser humano y a su vez, ha de contar con la posibilidad de ser transmisible, si se busca que perdure en el tiempo.

Nous sommes des hommes.

Un art qui procède de la connaissance des lois est un art essentiellement humain, pur de tout occultisme, un art pur à base physique.⁶²

La base de esta búsqueda, está en la idea de orden. El conocimiento de las leyes ayuda a establecer un orden entre la obra creada por el hombre y el funcionamiento incontrolable y dictatorial de la naturaleza. Para ello, establecen la necesidad de encontrar los métodos y los ejes de ordenación que conduzcan a una armonía entre la obra humana y la naturaleza.⁶³ En este proceso identifican que en los métodos de análisis no hay diferencia entre el científico y el pintor; sin embargo, el propósito de este proceso de conocimiento difiere en el objetivo del resultado.⁶⁴ Para demostrar esta afirmación realizan un paralelismo entre los métodos de análisis de la ciencia y los del arte, en el que afirman:

Recherchons les **lois de l'ordre** qui sont celles de l'**harmonie**. Il s'agit donc de définir les grands axes d'ordonnance du monde et de les formuler ; le savant le fera avec des nombres et parfois aussi avec des images (courbes) ; l'artiste avec des formes. Les **méthodes** sont les mêmes : induction, analyse, conception, reconstruction.

Il faut relever ici une erreur trop courante chez les artistes qui croient la science purement déductive et l'art purement inductif.

Les **méthodes scientifiques** ne sont que des **machines** auxquelles il faut

61 Ver: Ibid., p. 42.

62 Ibid., p. 45.

63 « Les canons antiques qu'on croit généralement être des codes artificiels, des calibres, n'étaient basés que sur la juste connaissance de l'universalité des lois naturelles qui gouvernent le monde extérieur et conditionnent l'œuvre d'art. C'était, non des codes, mais des lois justes et souples qui permettaient de lier l'œuvre humaine à celle de la nature (Euclide, Pythagore, Archimède). » Ibid., pp. 46-47.

64 « On a vu que l'ossature de la vie moderne est constituée par la science et par l'industrie ; par la science qui donne sur la nature des vues nouvelles, la connaissance des lois générales et constitutives ; par l'industrie qui directement procède de la science. On voit le lien et l'on s'étonne du manque de contact presque absolu entre l'art actuel et cette vie moderne ; la faute en est aux artistes qui adoptent, sans vérification, ce vieux préjugé romantique que l'art est d'essence obscure, hors ou au-dessus de la raison, tandis que la science serait simple besogne de logicien.

On va prouver que l'art pur et la science pure ne sont pas des domaines étanches ; ils ont un esprit commun. Il n'y a pas non plus de cloison entre une vie conditionnée par la science et un art parallèle à cette science : l'art et la science dépendent du nombre.» Ibid., p. 40.

donner des idées nouvelles si l'on veut en voir sortir des lois nouvelles, **et l'invention n'est pas autre chose que la faculté d'imaginer d'après des bases sûres.**

Les études du peintre pour la peinture sont ce que les analyses du physicien ou du mathématicien sont pour la science ; la connaissance de l'ordonnance de la nature.

Les instruments pour le physicien sont les appareils de mesure (balances, etc...), les appareils de pénétration (microscope, télescope, etc.) ; celui du peintre est son œil qui agit vraiment comme un instrument de contrôle, de vérification de pénétration.⁶⁵

Por consiguiente, el destino del arte no está ni en la copia ni en la negación de la naturaleza, sino en la comprensión del orden propio que esta conlleva. Está en la identificación de las constantes, que en el caso del pintor se referencian como la **invariante**, y una de ellas, la más esencial, se comprende como el ángulo recto, es decir el ángulo tipo como la invariante universal en naturaleza. Por lo tanto, la identificación de las leyes son lo que le permiten al artista abstraerlas y ordenarlas, como consecuencia de procesos lógicos; una vez ordenadas, estas a su vez, generan la definición de signos inteligibles.

La science appelle notre attention sur les ordres qu'elle découvre ; l'artiste est incité par elle à découvrir les beautés nouvelles que cet ordre définit. Vérifiant les découvertes de la science, on constate souvent qu'elles sont des sources de beautés dont la loi n'est que le schéma. **Le savant** découvre l'harmonie, **source de beauté** ; l'artiste y retient ce qui est bon pour l'art : voilà notre conception de la beauté enrichie d'une quantité nouvelle ; **l'héritage la transmet.**

Il y a solidarité entre le perfectionnement scientifique et le progrès de la beauté : nous donnant des lumières nouvelles sur la nature, la science permet à l'art de progresser, en signalant à nos sens des harmonies méconnues, des sensations indifférentes encore, au seuil de la beauté.

La **science** et **l'art** collaborent.⁶⁶

Según estos argumentos, el objetivo del análisis y el estudio cuidadoso, según lo plantean en el texto, sirve para identificar las propiedades de la naturaleza. Sin embargo, el conocimiento que ofrece la ciencia, proviene de los hechos probados a partir del perfeccionamiento de los instrumentos. « *L'art donne une certitude : la beauté* ». ⁶⁷ El resultado de la investigación del arte no solo se dirige a la razón del ser humano, sino a espíritu, al corazón. Como afirman Jeanneret y Ozenfant, « *les instruments de l'art sont plus sûrs et c'est ce qui fait sa*

65 Ibid., p. 42-43

66 Ibid., p. 49.

67 Ibid., p. 43.

grandeur. »⁶⁸ Para ellos, « *l'étude du peintre est le stade analytique ; une étude n'est pas un tableau, pas plus qu'une expérience n'est l'expression d'une loi.* »⁶⁹

Pero la obra de Le Corbusier no es solo arte, es también arquitectura; y en este contexto, el trabajo con la naturaleza y la comprensión de sus leyes es indispensable: El sentido de *Bonheur*, es fundamental en el acto básico del habitar, y una parte de esta búsqueda de felicidad se encuentra en la relación primitiva entre el hombre y su entorno, el hombre y el medio que le rodea, y el hombre y su necesidad de resguardo y protección: es decir, del hombre y la naturaleza.

L'architecture est la première manifestation de l'homme récréant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de pesanteur, de statique, de dynamique s'imposent par la rédaction à l'absurde : tenir ou s'écrouler.⁷⁰

Por esta razón, paralelo al estudio de la naturaleza, visto desde el arte y la arquitectura, es fundamental el estudio de la historia; el *cómo* con el paso del tiempo el hombre ha logrado resolver, desde su instinto primitivo de protección y resguardo, hasta las obras magníficas de la arquitectura, poniendo en diálogo el estudio y comprensión de la naturaleza, con el conocimiento brindado por la historia.

68 Ibidem.

69 Ibidem.

70 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », dans *L'Esprit Nouveau* No. 5, Paris 1921, p. 567. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
 ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
 SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
 ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
 PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
 VIE MODERNE THÉÂTRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages
 et les primes
 réservés aux Abonnés.

SOMMAIRE

| | | |
|---------------------------------|-----------------------|-----|
| L'esthétique sans Amour, | CH. LALO. | 491 |
| L'art de Cardarelli, | E. CECCHI. | 509 |
| Fouquet, | R. | 515 |
| L'art de Whitman, | L. BAZALGETTE. | 521 |
| Juan Gris, | M. RAYNAL. | 525 |
| Appels de sons, Appels de sens, | P. DENNÉE. | 556 |
| Tagore, | Gline ANNAUD. | 559 |
| Les Tracés Régulateurs, | LE COBUSIER-SAUGNIER. | 563 |
| Règles, | P. RECHY. | 573 |
| Parlons Peinture, | Léonce ROSENBERG. | 578 |
| Esthétique Musicale, | MIGOT. | 585 |
| Photogénie, | DELLUC. | 589 |

POUR LA VENTE EN GROS
 MESSAGERIES HAZARD
 11, Rue Coetlogon, PARIS (VII^e)



CE NUMÉRO

contient 128 pages,
 un supplément littéraire, 39 illustrations, 16 hors textes et une reproduction en couleur : tableau de Juan Gris.

| | | |
|-----------------------------------|------------------|-----|
| De Quelques acrobates, | R. BERT. | 591 |
| De l'emploi du verre grossissant, | F. DIVOIRE. | 593 |
| Le Tactilisme, | *** | 594 |
| Les revues : | | |
| Cubisme, | WALDEMAR GEORGE. | |
| Edison Spirite, | Jean FINOT. | |
| Le Jeune Taine, | G. BRUNET. | |
| Les Jeunes Revues allemandes, | IVAN GOLL. | 599 |
| Les sports, | LAGLENNE. | 602 |
| Les Expositions, | VAUVRECY. | |
| Bibliographie, | | 604 |
| Echos de l'Hôtel Drouot, | | 607 |
| Echos du mois, | | 611 |
| La Reine de Saba, | KRUI HANSEN. | 626 |

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE 6 francs
 ÉTRANGER 7 francs français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
 SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
 20, RUE D'ASTORG
 PARIS (VIII^e)

3.3 La lección de la Historia

Ser moderno no es una moda, es un estado. Hace falta comprender la historia, y quien comprende la historia sabe encontrar la continuidad entre lo que fue, lo que es y lo que será.

Le Corbusier .

Después del análisis de los puntos planteados en el artículo de « *L'Angle Droit* » (1923), es posible definir cómo el trabajo con la historia y el análisis de las constantes a través del paso del tiempo, son puntos cruciales en la formulación de juicios objetivos con relación a la elección de los medios para la creación de una obra. Este análisis confiere, como afirman en el artículo, una cierta seguridad a la hora de manifestar un juicio objetivo y de valor tanto sobre las obras del pasado, como las del presente. Igualmente permite identificar aquellas leyes de constancia, que han sido aplicadas y que aún son aplicables tanto en el arte, como en la arquitectura. Estas constantes son aquellas que conceden una propiedad emotiva, universal y duradera a la obra. Por lo tanto, la identificación de las constantes y la universalización de aquellos signos comunes a todas las épocas, serán la herramienta que permita formalizar aquellos juicios objetivos, a la hora de elegir los medios bajo los cuales hacer transmisible la experiencia y el saber, y así mismo, para poder avanzar en la producción de las obras que pertenezcan a su tiempo.

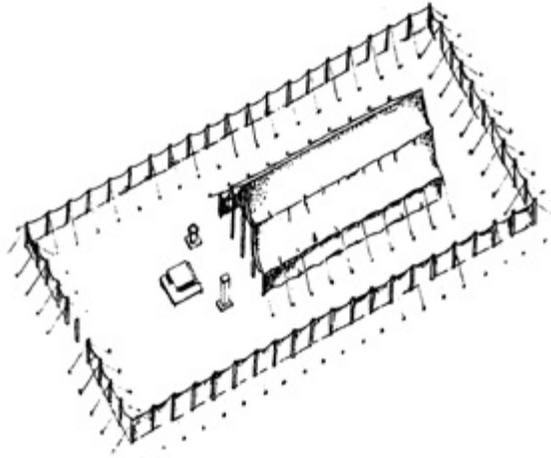
En el campo de la arquitectura, es posible identificar una constante en la historia, que es la presencia del ángulo recto, como una de las herramientas compositivas primordiales.

En el artículo « *Les Tracés Régulateurs* » (1921), Le Corbusier realiza un recorrido desde la idea primitiva de tomar posesión del espacio, a partir del

análisis de ejemplos que inician desde el Templo Primitivo, pasando por obras del Gótico, Renacimiento y Barroco, hasta llegar a algunos ejemplos de sus propios proyectos. En este recorrido, el ángulo recto es una de las constantes que aparece, una y otra vez, en los diferentes periodos de la historia, como ejemplo de una *Invariante* que proporciona la historia. A partir de la lógica natural del hombre y su forma de entender y organizar el mundo, el ángulo recto está presente desde el instinto del hombre primitivo, hasta la genialidad de los grandes maestros.

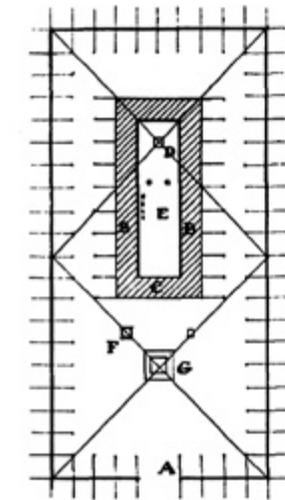
El primer ejemplo al que hace referencia dentro de este capítulo es al Templo Primitivo (figs. 22-23). Inicia con el reconocimiento de las herramientas básicas compositivas con las que el hombre elige trabajar, ya sea bajo un proceso racional consciente o instintivo, el cual conduce a la identificación de signos comunes en los diferentes periodos de la historia. Como dice, « *l'idée est constante, en puissance dès le début* ». ⁷¹ En el caso del Templo Primitivo, las relaciones compositivas se manifiestan bajo un sistema de ordenación a partir del equilibrio entre las formas y su relación con los ejes establecidos por la ley del ángulo recto.

71 Ibid., p. 565.



TEMPLE PRIMITIF

22.



TEMPLE PRIMITIF

A, entrée ;
 B, portique ;
 C, péristyle ;
 D, sanctuaire ;
 E, instruments du culte ;
 F, vase des libations ;
 G, autel.



23.

22. 1921, Imagen del Templo Primitivo publicada en « Les Tracés Régulateurs » y en *Vers une Architecture* (1923).

23. 1921, Imagen del Templo Primitivo publicada en « Les Tracés Régulateurs » y en *Vers une Architecture* (1923).

La construcción del templo representa la esencia del acto fundacional de la arquitectura y la ciudad. En este acto, la horizontal es comprendida como el terreno o el emplazamiento elegido, sobre el cual se construirá el templo o el recinto en general. Sobre el terreno se trazan dos ejes perpendiculares sobre los cuales, se define el lugar preciso para su construcción. Una vez es delimitado, “planta las estacas”; elemento vertical que consolida el acto fundacional. Es el inicio de la construcción humana (entendida como la vertical) sobre el terreno (la horizontal). Es el punto de equilibrio entre la naturaleza y la obra construida por el hombre, en la que se consolida simbólicamente el ángulo recto.

L’homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu’ici sera son sol. Il choisit une clairière, il abat les arbres trop proches, il aplanit le terrain alentour ; il ouvre le chemin qui le reliera à la rivière ou à ceux de sa tribu qu’il vient de quitter ; il fonce les piquets qui retiendront sa tente. Il s’entoure d’une palissade rectiligne que le lui permettent ses outils, ses bras et son temps. Les piquets de sa tente décrivent un carré, un hexagone ou un octogone. **La palissade forme un rectangle dont les quatre angles sont égaux, sont droits.** La porte de la hutte ouvre dans l’axe de l’enclos et la porte de l’enclos fait face à la porte de la hutte.⁷²

Aunque el Templo Primitivo es el ejemplo inicial, ¿cómo afirmar que existe una *constante* común en el acto fundacional y de definición del espacio que puede ser leído de forma continua, desde el Templo Primitivo, hasta el Partenón, o la Basílica de Notre-Dame de París, las pirámides de Egipto, la Villa Adriana en Tivoli, San Pedro de Miguel Ángel, Santa Sofía, las casas pompeyanas, entre otras? En los análisis arquitectónicos de cualquiera de estas obras, es posible identificar la constante presencia del ángulo recto, como un valor formal, simbólico y compositivo. Lo que cambia a lo largo de la historia, son los mecanismos, las técnicas, los medios con las que el genio creador interpreta las herramientas que la historia brinda, en combinación con las de que la época en la que vive le ofrece.

En el Templo Primitivo, Le Corbusier identifica los medios en la siguiente forma:

(...) sur ces plans, qu’une mathématique primaire les régit. Il y a des mesures. Pour construire bien, pour bien répartir les efforts, pour la solidité et l’utilité de l’ouvrage, des *mesures* conditionnent le tout. Le constructeur a pris pour mesure ce qui lui était le plus facile, le plus constant, l’outil qu’il pouvait perdre le moins ; son pas, son pied, son coude, son doigt.⁷³

72 Ibid., p. 563.

73 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », 1921, op. cit., p. 565.

Según este caso el hombre determina las medidas y conforma un sistema modulado sobre el cual trabajar; “ha puesto el orden al medir”. Pero ¿dónde está la verdadera dimensión de la obra, la que armoniza los elementos, la que la constituye en una verdadera obra de arquitectura, la que determina y establece aquel dispositivo que satisface y emociona?

En el caso del Templo Primitivo, el establecimiento de las relaciones compositivas parte del acto instintivo, más no arbitrario, ya que es lo que su razonamiento le indica. Su instinto natural y su lógica, lo conducen a identificar las leyes básicas de equilibrio, modulación y relación de elementos.

Mais en décidant de la forme de l'enclos, de la forme de la hutte, de la situation de l'autel et de ses accessoires, il a été d'instinct aux angles droits, aux axes, au carré, au cercle. Car il ne pouvait pas créer quelque chose autrement, qui lui donnât l'impression qu'il créait. Car les axes, les cercles, les angles droits, ce sont les vérités de la géométrie et ce sont des effets que notre œil mesure et reconnaît ; alors qu'autrement ce serait hasard, anomalie, arbitraire.

Mais en déterminant les distances respectives des objets, il a inventé des rythmes, des rythmes sensibles à l'œil, clairs dans leurs rapports. Et ces rythmes sont à la naissance des agissements humains. Ils sonnent en l'homme par une fatalité organique, la même fatalité qui fait tracer la section d'or à des enfants, à des vieillards, à des sauvages, à des lettrés.

Un module mesure et unifie ; un tracé régulateur construit et satisfait.⁷⁴

En el nacimiento de los actos humanos se encuentran las constantes básicas compositivas. Cuando se habla de ejes de ordenación, de modulación, de ritmos, de medidas que ponen orden, son elementos que, de forma natural resuenan en el hombre, si se comprende su necesidad esencial de tomar contacto con el medio, observarlo, clasificarlo y así mismo buscar mecanismos propios que le permitan intentar organizarlo para comprenderlo.

Con relación a este tema se genera la siguiente pregunta: ¿si el hombre por naturaleza es un “animal ordenador”, una vez identifica las herramientas y domina las técnicas y la ciencia, podría con este conocimiento producir obras de arte o de arquitectura? Según los principios que plantea Le Corbusier, para responder esta pregunta hay que identificar dos temas: uno, es el oficio y el otro, la creación de una obra de arte. Como afirman Ozenfant y Jeanneret, el *oficio* y las *técnicas* del oficio se aprenden, sin embargo la poética de la obra está en el talento y la genialidad del autor: « *évidemment, l'œuvre d'art ne vaut,*

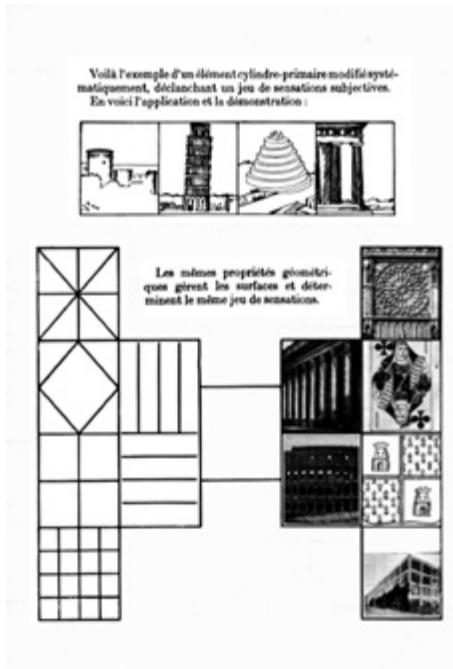
en fin de compte, que par le génie qu'elle révèle ». ⁷⁵ Es el *genio* el que determina el orden de los elementos compositivos. La imposición de este orden es lo que genera que la obra de arte no sea un “juego pueril”. ⁷⁶ Como afirman, en el artículo « *Sur La Plastique* », publicado en el no. 1 de *L'Esprit Nouveau* en (1920): « *cet ordre, c'est la loi du monde sensible* » y « *le besoin d'ordre est le plus élevé des besoins humains ; il est la cause même de l'art.* » ⁷⁷

74 Ibid., p. 566.

75 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920, p. 40.

76 Ibidem.

77 Ibidem.



24.

24. 1920, Imagen publicada en el artículo « Sur la Plastique »

25. 1920, Estructura visual publicada en « Sur la Plastique ».



25.



26.

198 26. 1920, Imagen publicada en « Sur la Plastique ».

3.3.1 El lugar del ángulo recto

En otros textos publicados en *L'Esprit Nouveau* y luego en *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier plantea repetidas veces un concepto relacionado con el ángulo recto, al que él denomina: « lieu de l'angle droit » ¿Cuál es o qué es “el lugar del ángulo recto”? ¿A qué se refiere con esta expresión?

Para explicar este concepto, primero hay que comprender otro al que denomina: *trazos reguladores*. Estos trazados son ejes compositivos, los cuales determinan el orden y la relación armónica entre las partes que componen una obra. Este término lo presenta en una primera instancia, en el artículo de « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y luego en *Vers une architecture* (1923). El concepto de los trazados lo define con las siguientes palabras:

Un tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire : c'est l'opération de vérification qui approuve tout travail créé dans l'ardeur, la preuve par neuf de l'écolier, le C. Q. F. D. du mathématicien.

Le tracé régulateur est une satisfaction d'ordre spirituel qui conduit à la recherche de rapports ingénieux et de rapports harmonieux. Il confère à l'œuvre l'eurythmie.

Le tracé régulateur apporte cette mathématique sensible donnant la perception bienfaisante de l'ordre. Le choix d'un tracé régulateur fixe la géométrie fondamentale de l'ouvrage ; il détermine donc l'une des impressions fondamentales. Le choix d'un tracé régulateur est un des moments décisifs de l'inspiration, il est l'une des opérations capitales de l'architecture.⁷⁸

La primera pregunta que surge con relación a estos ejes, de ordenación es: ¿cómo actúan estas relaciones compositivas en el observador?

En « *Sur la Plastique* » (1920), Ozenfant y Jeanneret, realizan un análisis sobre lo que definen como « *l'ORIGINE MÉCANIQUE DE LA SENSATION PLASTIQUE (et par conséquent sur l'origine mécanique du beau plastique)* ». ⁷⁹ En este artículo se centran en las sensaciones perceptibles directamente por el ojo.

Disons seulement que ces sensations nous semblent dépendre essentielle-

⁷⁸ Esta cita es tomada del texto de *Vers une architecture* (1923), ya que en el artículo de « *Les Tracés Régulateurs* » (1921), está menos desarrollada en términos de la idea de la arquitectura. En el libro la completa. Ver : LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, op. cit., p.57 y LE CORBUSIER-SAUGNIER, « *Les Tracés Régulateurs* », 1921, op. cit., p. 568.

⁷⁹ JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « *Sur la Plastique* », 1920, op. cit., p. 38.

llement et avant tout des *mouvements réels imposés* à la tête et principalement à l'œil par les différentes formes; *ces mouvements sont DIFFÉRENTS et CONSTANTS POUR CHACUNE D'ELLES. Ces mouvements obligés modifient la tension des MUSCLES de ces organes, et le REGIME DU FLUX SANGUIN provoquant ainsi une sensation physique déterminée par chaque forme primaire, participant du plaisir ou de la douleur*, contrairement à ce qui a été admis jusqu'ici, les arts plastiques, qu'on croyait immobiles, auraient leur source première dans le mouvement.⁸⁰

En el texto presentan una diferenciación sobre el movimiento de los músculos y el esfuerzo físico que debe realizar el ojo a la hora de enfrentarse a diferentes trazos, como lo son la *línea recta*, la *línea quebrada*, el *círculo*, o la *curva*. En la **línea recta**, « *l'œil est forcé de se déplacer d'un mouvement continu, le sang circule régulièrement : continuité d'effort, calme, etc., etc.* »⁸¹ En la **línea quebrada**, « *les muscles se tendent et se détendent brusquement à chaque changement de direction, le sang est cogné contre les vaisseaux, son cours est modifié : brisure, irrégularité ou cadence* ».⁸² Y con el **círculo** identifican que, « *l'œil tourne, continuité, recommencement clos* »⁸³ y la **curva**, la definen como « *massage onctueux* ». ⁸⁴

Ahora, cuando se hace una relación de la sensación física producto de las formas, esto desencadena otras reacciones que no son simplemente físicas; estas afectan también la parte subjetiva del observador. Estas reacciones las denominan, físico-subjetivas,⁸⁵ las cuales, según Ozenfant y Jeanneret, permiten « *certaines 'abréviations' des moyens déclancheurs, dans l'œuvre d'art* ». ⁸⁶ Esta experiencia explica la variedad de sensaciones que cada individuo experimenta al enfrentarse ante el mismo hecho plástico; sin embargo, la diferencia de sensaciones subjetivas son mínimas, ya que la esencia de lo que las genera físicamente, permanece y afecta de forma constante al ser humano en general.⁸⁷

80 Ibidem.

81 Ibidem.

82 Ibidem.

83 Ibid., p. 39.

84 Ibidem.

85 Término que utilizan Ozenfant y Le Corbusier, en el artículo. Ver: Ibidem.

86 Ibidem.

87 « L'horizontale déclanche en tout être humain une sensation primaire, identique. Le noir déclanche en tout être humain une sensation primaire identique. Pas de mystique en cela : faits physiques a réaction subjective. Il y a des faits physico-subjectifs qui sont, parce que l'organisme humain est tel qu'il est. Je vous coupe la tête, vous mourez. Je bâtis une pyramide; vous ressentez une sensation de stabilité. Je peins un rouge, le taureau qui sommeille en vous se réveille. Je peins

LES MÊMES ÉLÉMENTS PLASTIQUES DÉCLANCHENT LES MÊMES RÉACTIONS SUBJECTIVES, c'est ce qui fait l'universalité de la langue plastique, celle de la véritable œuvre d'art et sa grandeur.

Donc, puisque nous étudions les conditions primordiales de la plastique, il faut comprendre d'abord que, si la valeur humaine de l'œuvre est dans la qualité de la sensation subjective qu'elle déclanche, le truchement entre l'imagination créatrice et les autres hommes est un système de massage de l'œil :

*Le tableau est PHYSIQUEMENT un savant appareil à masser.*⁸⁸

En términos arquitectónicos Le Corbusier encuentra en los trazados reguladores una herramienta útil para responder ante las necesidades armónicas de la obra. Para explicarlos, en el artículo de « *Les Tracés Régulateurs* » (1921), elige cuatro ejemplos para analizar las decisiones compositivas basadas en relaciones geométricas equilibradas, a partir de la identificación de constantes determinadas por los trazados y dentro de ellos, la presencia del ángulo recto, como base primordial de equilibrio y perfección. Él identifica que del ángulo recto está presente en la base de las formas geométricas básicas como el triángulo equilátero del cual se deriva el triángulo rectángulo, en el círculo, el cuadrado o el rectángulo.

El primer ejemplo que presenta es una copia de una loza de mármol del Pireo (fig. 27). Con este elemento demuestra la regla básica del equilibrio simétrico, a partir de las formas geométricas primordiales: triángulo, círculo, cuadrado y rectángulo. Con esta relación de figuras encuentra el valor de los trazados reguladores: « *qui ont servi à faire de très belles choses et qui sont cause que ces choses sont très belles.* »⁸⁹

La façade de l'Arsenal est déterminée par quelques divisions simples qui proportionnent la base à la hauteur, qui déterminent terminent l'emplacement de la porte et sa dimension en rapport intime avec la proportion même de la façade.⁹⁰

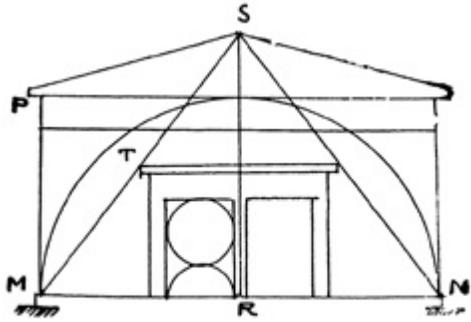
Si este sistema compositivo se encuentra en una loza y hace que este objeto sea comprendido como "bello" en sí mismo, también puede suceder lo mismo en una escala mayor y más compleja. Para ejemplificar está escala, elige los trazados de las Cúpulas Aqueménidas (fig. 28), como representación de una

un bleu, vous voilà serein. Ainsi les animaux furent domptés par la musique d'Orphée. Dans tous les hommes du monde, j'ai déclanche la même sensation. Tous les arts sont bâtis de ces standarts. ». Ver: Ibid., pp. 40-41

88 Ibid., p. 39.

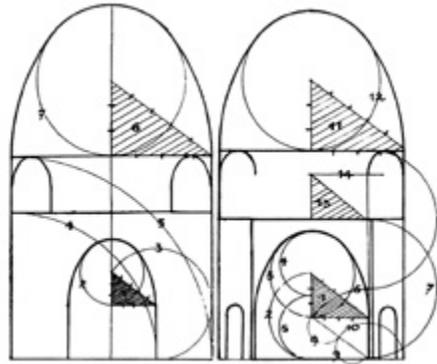
89 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », 1921, op. cit., pp. 568-569.

90 Ibidem.

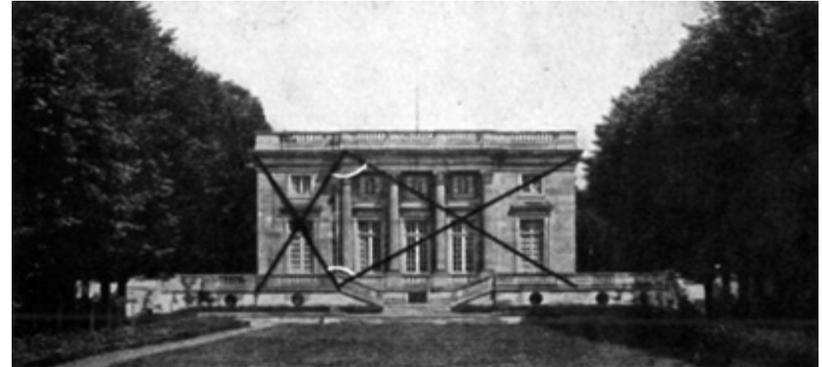


COPIE D'UNE DALLE DE MARBRE DU PIRÉE

27.



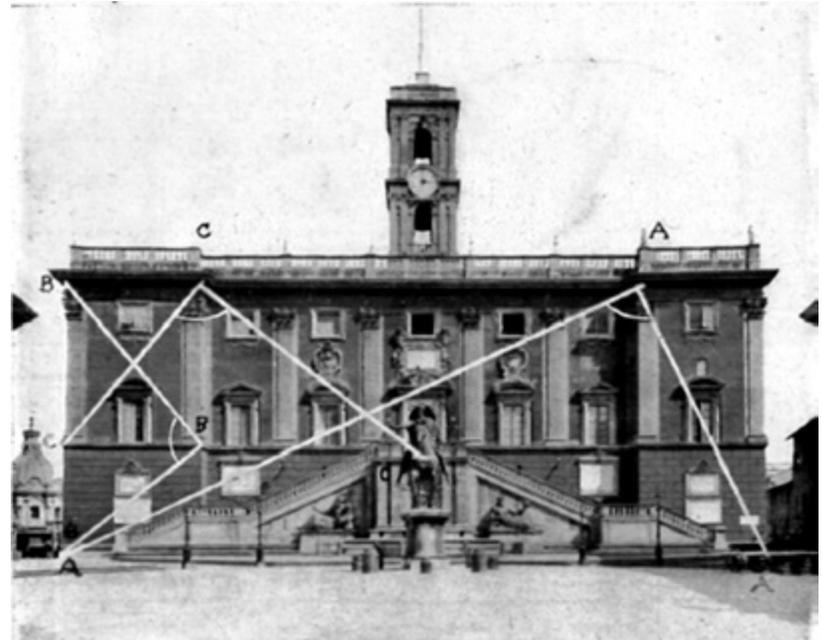
28.



30.



29.



31.

27. 1921, loza de mármol del Pireo, publicada en « *Les Tracés Régulateurs* » y en *Vers une Architecture* (1923).

28. 1921, Cúpulas de Arquímedes, publicadas en « *Les Tracés Régulateurs* » y en *Vers une Architecture* (1923).

29. 1921, Fachada de Notre Dame, publicada en « *Les Tracés Régulateurs* » y en *Vers une Architecture* (1923).

30. 1920, Pequeño Trianon, publicado en « *Sur la Plastique* », « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y en *Vers une Architecture* (1923).

31. 1921, Capitolio de Miguel Ángel, publicado en « *Sur la Plastique* », « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y en *Vers une Architecture* (1923).

secuencia de constantes.

Les grandes coupoles achéménides sont l'une des plus subtiles conclusions de la géométrie. Une fois la conception de la coupole établie sur les besoins lyriques de cette race et de cette époque, sur les données statiques et dynamiques des principes constructifs appliqués, le tracé régulateur vient rectifier, corriger, mettre au point, faire consonner toutes les parties sur le même principe unitaire du triangle 3, 4, 5 qui développe ses effets depuis le portique jusqu'au sommet de la voûte.⁹¹

El segundo ejemplo es una imagen del análisis de la composición de la fachada de Notre Dame de París (fig. 29). En ella presenta dos ejes perpendiculares los cuales determinan el punto central de la composición, la cual tienen como figura base la cuadratura de un círculo. A partir de estos ejes, la figura geométrica base se sub-divide simétricamente, en una serie de rectángulos proporcionales, algunos ubicados en posición horizontal y otros en posición vertical. Con este juego de relaciones y figuras geométricas se determinan las proporciones y dimensiones de las dos torres, y su ubicación con relación a la totalidad del conjunto, y sobre los ejes que resultan de estas relaciones geométricas, se ubican los elementos arquitectónicos que conforman la fachada como: las tres puertas, el rosetón, las dos torres, las galerías, etc.

El círculo, el cuadrado y la sucesión de rectángulos, están determinados por el cruce de las dos líneas perpendiculares: una horizontal y otra vertical. Esto indica que el punto básico de partida de la geometría primaria, se encuentra en la cruz conformada por cuatro ángulos rectos, que a su vez, son uno solo, en términos categóricos.

¿Cuál es la lección de éste ejemplo de Notre-Dame en términos de lo planteado hasta ahora sobre el concepto del Angulo Recto, desde la publicación de su artículo de « *L'Angle Droit* » en 1923?

Aunque la fachada de Notre-Dame está compuesta por las formas básicas de la geometría (círculo, cuadrado y rectángulo), el valor se encuentra en tres aspectos que se relacionan con las mismas: la primera, está relacionada con la organización de los elementos. La segunda, con las relaciones de equilibrio y orden que genera entre las partes de la fachada, como por ejemplo: la ubicación y proporción de las torres con relación al cuerpo, la jerarquía y ubicación de la puerta central con relación a las dos laterales-secundarias o la ubicación del rosetón sobre el eje central de la fachada, consolidando una en relación

91 Ibid., p. 569.

formal y simbólica con la puerta principal. El tercer aspecto, está relacionado con la época a la que pertenece la obra. En este caso, los dos aspectos anteriores consolidan la base compositiva sobre la cual se trabaja, y el tercero, está relacionado con la técnica, las formas, los significados simbólicos expresados en ellas y la ornamentación, que hacen que esta catedral sea una obra maestra, representativa de un periodo como el gótico.

Como dicen Ozenfant y Jeanneret en « *Sur La Plastique* » (1920) :

Le métier comprend d'une part la science de la composition, d'autre part, la technique d'exécution.

Disons dès maintenant : une esthétique ne disposant pas de moyens techniques suffisants, a têt fait de limiter la conception à la mesure des moyens de réalisation. On ne conçoit clairement que ce qu'on peut exécuter parfaitement.⁹²

En este ejemplo de Notre-Dame, identifica la presencia del ángulo recto y su aspecto esencial, tanto en términos formales como simbólicos dentro de la organización de la fachada. Sin embargo sigue la pregunta sobre, ¿a qué se refiere Le Corbusier exactamente con *el lugar* del ángulo recto?

El tercer ejemplo es una fotografía de la fachada principal del Capitolio de Miguel Ángel en Roma (fig. 31), con un análisis de los trazados reguladores sobre ella. Esta imagen la utiliza en tres ocasiones: primero, en el artículo « *Sur La Plastique* » (1920); segundo, en el de « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y en *Vers une Architecture* (1923). Sobre esta imagen, Le Corbusier escribe:

Le lieu de l'angle droit est venu préciser les intentions de Michel-Ange, faisant régner le même principe qui fixe les grandes divisions des pavillons et du corps principal, sur le détail des pavillons, l'inclinaison des escaliers, la situation des fenêtres, la hauteur du soubassement, etc. ..

L'œuvre conçue dans le site, associée au volume et à l'espace d'alentour, se ramasse sur elle-même, se concentre, s'unifie, exprime dans toute sa masse la même loi, devient massive.⁹³

En la misma página presenta, en la parte inferior, el cuarto ejemplo: es una fotografía del Pequeño Trianon en Versalles (fig. 30), también con trazados. Sobre esta imagen, escribe « *lieu de l'angle droit* ». ⁹⁴ En estas dos fotografías,

92 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « *Sur La Plastique* », 1920, op. cit., p. 39.

93 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « *Les Tracés Régulateurs* », 1921, op. cit., p. 570.

94 Ibidem.



32.

y a diferencia de la de Notre-Dame, evidencia composiciones regidas por una serie de triángulos rectángulos, todos conformados por un ángulo recto. Este ángulo lo denomina el ángulo A. Según se puede ver en el análisis de las imágenes, la disposición de los elementos de la fachada, están organizados según el vértice del ángulo recto del triángulo. Por lo tanto, si en Notre-Dame la fachada está fundamentada en una sencilla relación geométrica basada en la cuadratura del círculo, ahora en el Capitolio y el Pequeño Trianon, las herramientas compositivas se vuelven más complejas, aunque partan del mismo principio: el ángulo recto es una vez más, el que en esencia, organiza la disposición de los elementos. Por lo tanto, de forma intuitiva o consciente, la claridad de la geometría se impone.

Un imbécile, un homme sans dons, malgré toutes les règles les plus générales et les plus fécondes, ne fera jamais œuvre.

La sensation ne peut être déclanchée que par le choix et « l'ordonnement » des éléments primaires.⁹⁵

En estas dos imágenes se precisa la intención del *genio* creador, como se refiere en el comentario sobre Miguel Ángel, mencionado anteriormente. Esto esclarece una parte del concepto del **lugar del ángulo recto**, pero no la totalidad de la definición.

Esta idea se reafirma, con lo que plantean Ozenfant y Jeanneret en « *Sur La Plastique* » (1920). En las últimas páginas del artículo aparece la misma fotografía del Capitolio de Miguel Ángel con los trazado reguladores (fig. 31). En esta imagen, cada uno de los triángulos que se conforman, tienen identificado el vértice del ángulo de 90° con una letra. El ángulo recto del triángulo mayor, es nombrado por la letra A, el más pequeño por la B y el mediano por la C.⁹⁶ Según este esquema, demuestran cómo este ángulo común, determina la composición y la modulación de las partes de la fachada.

Le groupement des éléments suit la règle organique, le module intervient, régulateur des éléments choisis et du rythme inventé.

Michel-Ange applique un des plus austères canons à l'érection du Capitole, le « lieu de l'angle droit ». Entre beaucoup d'œuvres dont nous avons retrouvé la clef, le Capitole nous paraît un exemple typique, d'autant plus que Michel-Ange est généralement dépeint comme un intuitif fougueux.⁹⁷

95 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », 1920, op. cit., p. 40.

96 Ibid., p. 46.

97 Ibidem.

El *genio* creador presente la obra y tiene la capacidad creativa e imaginativa de organizar los elementos bajo cánones naturales a él. Como dicen Ozenfant y Jeanneret: « *L'émotion créatrice pressent l'œuvre ; elle provoque le choix des éléments ainsi que le rythme transmetteur de cette émotion : ensuite, coordination, composition. L'émotion, ainsi, est incrustée dans les fondements de l'œuvre qui est désormais plastique* ». ⁹⁸ Esto indica que la disposición de los elementos no se basa en la complejidad de las formas sino, por el contrario, en la identificación del *cómo*, a partir de las formas simples.

En los ejemplos presentados hasta el momento, el ángulo recto es la base compositiva. En la fachada de Notre-Dame es evidente; en las fachadas del Capitolio de Miguel Ángel en Roma o el Pequeño Trianon en Versalles es menos evidente, puesto que la modulación de las partes está determinada por la disposición de los triángulos y las relaciones de concordancia que estos definen con relación a la *unidad*. ⁹⁹

(...) le véritable tracé régulateur est celui qui arrive à unifier dans ses caractéristiques, tel élément par rapport à l'ensemble, les fragments les uns à l'égard des autres, qui arrive à découvrir le rapport mathématique susceptible d'animer régulièrement tous les éléments de l'œuvre. ¹⁰⁰

En el Capitolio, la altura del basamento, la inclinación de las escaleras, la definición de los pabellones con relación a la unidad y la escultura central, están definidas a partir de estos cánones de concordancia, basados en la disposición modular de tres escalas de triángulos rectángulos. Con relación a este tema, Le Corbusier escribe en su libro *Précisions* (1930):

Considérez le *Capitole* de Michel-Ange à Rome. Première sensation cubique; puis une seconde : les deux pavillons d'aile et le centre et l'escalier. Appréciez alors qu'une *harmonie règne entre ces divers éléments*. Harmonie, c'est-à-dire parenté - une *unité*. Non pas de l'uniformité, au contraire, du contraste. Mais une unité mathématique. C'est pour cela que le *Capitole* est un chef-d'œuvre. ¹⁰¹

98 Ibid., 42.

99 « Ayant déterminé le juste encombrement du palais dans le paysage ambiant, ayant admis le principe des pavillons et du grand soubassement avec son escalier, il régla cette décision par la force du nombre :

Premier tracé : A. A. A.

Deuxième tracé : B. B. B.

Troisième tracé : C. C. C.

L'édifice est déterminé, un module le règle, l'unité l'anime. » Ver : Ibid., p. 46.

100 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., pp. 37-38.

101 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*,

El sistema que Miguel Ángel elige se establece a través de uno de los cánones más austeros, según términos de Le Corbusier, al cual define como el *lugar del ángulo recto*. Este juicio se basa en el grado de belleza que la obra suscita y del dominio plástico que esta expresa. Para Le Corbusier toda manifestación humana necesita una cierta dosis de interés, sobre todo en el dominio estético. ¹⁰² El interés que despierta ha de ser de orden tanto sensorial, como intelectual. Por lo tanto, la belleza de la obra se encuentra en el equilibrio de las elecciones compositivas por parte del genio creador, que van más allá de la normativa de la necesidad.

En architecture, le quantum d'intérêt est atteint par le groupement et la proportion des pièces et des meubles ; besogne d'architecte. La beauté ? C'est un impondérable ne pouvant agir que par la présence formelle des bases primordiales : satisfaction rationnelle de l'esprit (utilité, économie) ; ensuite, cubes, sphères, cylindres, cônes, etc. (sensoriel).

Puis... l'impondérable : c'est le génie, le génie inventif, le génie plastique, le génie mathématique, cette capacité de faire mesurer l'ordre, l'unité, d'organiser, selon des lois claires, toutes ces choses qui excitent et satisfont pleinement nos sens visuels. ¹⁰³

Al trasladar este mismo análisis al campo de la pintura, toman como ejemplo un pintor como Cézanne; en el texto lo definen como « *autre homme à tempérament* ». *Lieu de l'angle droit, triangle équilatéral, triangle égyptien, section d'or, etc., autant de modules régulateurs.* » ¹⁰⁴

¿A qué se refieren con la relación entre el hombre de temperamento y el *lugar del ángulo recto*? Bajo la afirmación anterior, aparece la imagen de un cuadro de un paisaje de Cézanne (fig. 32). Sobre esta pintura realizan un análisis a partir de los trazados reguladores, e identifican que el triángulo rectángulo es una vez más, la base de la composición.

Algunos maestros han utilizado estas herramientas de forma consciente; hay a otros en los que se presentan de forma intuitiva; sin embargo, la esencia está dentro del ser humano y su capacidad de traducir esta intuición o este

1930, op. cit., p. 73.

102 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas III : Les Autos », dans *L'Esprit Nouveau* No. 10, Paris 1921. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

103 Ibidem.

104 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », 1920, op. cit., p. 47.



33.

33. 1924-1925, Esquema de la retícula urbana sobrepuesta y en diálogo con las formas de la naturaleza, publicada en el capítulo de « L'Esprit Nouveau en Architecture » en *Almanach d'architecture moderne*.

raciocinio a contenidos magistrales de la historia del arte y la arquitectura. En el caso de Cézanne, ese “*hombre de temperamento*” conoce sus capacidades creativas y los medios con los cuales las expresa en su obra: *el lugar del ángulo recto* se encuentra, tanto en la genialidad del personaje, como en el resultado de sus obras.

En cualquiera de los ejemplos nombrados anteriormente, la unidad plástica se encuentra en la simplicidad y la lógica sobre los medios utilizados;¹⁰⁵ como dicen Ozenfant y Jeanneret:

L'art est une chose saine et ses lois sont générales.

On n'élude pas ce qui est.

Les grands ont pris les choses de la terre et ont construit avec.

Il y a des éléments primaires et dérivés. Tout le monde en ressent la jubilation. Il ne peut y avoir d'œuvre plastique sans cela.

Une esthétique, une œuvre d'art sont avant tout des systèmes.

Un attitude n'est pas un système.

Le génie est chose individuelle et fatale.

Le génie s'exprime à l'aide de systèmes.

Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système.¹⁰⁶

105 « Pourtant, depuis un siècle, ne comptent, avant certains CUBISTES, qu'INGRES, COROT, CÉZANNE, SEURAT et même cet excellent ROUSSEAU. Pourquoi ? A connaître la vie de ces artistes comme à regarder leurs œuvres, on constate l'opiniâtre acharnement qu'ils ont apporté à réaliser le gros œuvre. Leur gros œuvre est identique comme il est identique à celui de POUSSIN, de CHARDIN ou de RAPHAEL. Il faut bien mesurer que toutes les mouvements récents basés sur l'exaltation de la sensibilité, sur la libération de l'être et son détachement des contingences, des conditions « tyranniques » du métier (composition, exécution), s'écroulent lamentablement les uns après les autres. C'est parce qu'ils avaient répudié ou ignoré la physique de l'art ». Ver: *Ibid.*, pp. 47-48.

106 *Ibid.*, p. 48.

3.3.2 La definición de un sistema

En la conferencia dictada en la Sorbona, el 12 de junio de 1924, para el *Groupe d'études philosophiques et scientifiques*, repetida el 10 de noviembre de 1924 en la *Ordre d l'Étoile d'Orient*, titulada « *L'Esprit Nouveau en Architecture* » y publicada en *Almanach d'Architecture Moderne*, en 1925, Le Corbusier hace referencia a un diálogo entre Sócrates y Fedro, publicado por Paul Valéry en 1921, en su libro *Eupalinos ou l'Architecte*, en el que dice:

« Si je te disais de prendre un morceau de craie ou de charbon, dit Socrate, et de dessiner sur le mur, que dessinerais-tu ? quel serait ton geste initial ? »

Et Phèdre de prendre un charbon, de tracer sur le mur, en répondant:

« Il me semble que j'ai tracé une ligne de fumée ; elle va, revient, se noue, se boucle avec elle-même et me donne l'image d'un caprice sans but, sans commencement, sans fin, sans autre signification que la liberté de mon geste dans le rayon de mon bras. »¹⁰⁷

Para Le Corbusier, Paul Valéry, había logrado como poeta, decir cosas sobre la arquitectura que según sus palabras, un profesional no sabría formular: « *il a senti et traduit admirablement quantité des choses très profondes et très rares que ressent l'architecte lorsqu'il crée.* »¹⁰⁸ Sin embargo, ante el planteamiento de este gesto inicial, Le Corbusier sorprendido, lo tilda de un “razonamiento desconcertante” y en contraposición a este argumento, se hace la misma pregunta y responde:

On n'admettra pas sans étonnement que tel soit **le geste initial d'un homme**. Pour moi, qui ne suis pas philosophe, qui suis simplement un être actif, il me semble que ce geste premier ne peut pas être vague, qu'à la naissance même, au moment où les yeux s'ouvrent à la lumière, surgit immédiatement une volonté : si l'on m'avait dit de tracer quelque chose sur le mur, il me semble que **j'eusse tracé une croix**, qui est **faite de quatre angle droits**, qui est une perfection portant en soi quelque chose de divin et qui est en même temps une prise de possession de mon univers, parce que, dans quatre angles droits, j'ai les deux axes, appui des coordonnées par lesquelles je peux représenter l'espace et le mesurer.¹⁰⁹

Tal vez la repuesta de Fedro tiene algún sentido si se asume, bajo las ideas que predominaban después de salir de un periodo como el de finales del siglo

107 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., pp. 26-27.

108 Ibid., p. 26.

109 Ibid., p. 27.

XIX, en donde, como dice Le Corbusier, existía una « *réaction contre l'ordre, de crainte devant cette instigation violente à l'ordre qu'amenait la machine et de réaction terrible : on ne voulait pas de l'ordre* ». ¹¹⁰ Pero más allá del fenómeno de la máquina, el valor que reconoce en la idea de orden, no es un ideal impuesto solamente por los nuevos avances, sino al contrario, se encuentra en el retorno a los orígenes, en el volver a la esencia de la naturaleza humana, desde el acto primario de tomar posesión del espacio.¹¹¹

El hombre actúa bajo una necesidad innata de organizar, de poner orden en contra de la naturaleza antagonista. Necesita definir sistemas acordes a él que le permitan instalarse en un mundo humano, un mundo que comprende y tienen la capacidad de manipular. Y, a partir de sus propios mecanismos y su propio lenguaje inteligible, intentar comprender la naturaleza para enfrentarse a ella.

L'homme, dis-je, se manifeste par l'ordre (...). lutte contre la nature pour la dominer, pour classer, pour se donner ses aises, en un mot, pour s'installer dans un monde humain qui ne soit pas le milieu de la nature antagoniste, un monde à nous, d'ordre géométrique? L'homme ne travaille que sur la géométrie.¹¹²

En una de las imágenes que utiliza para esta conferencia y que repite en una de las páginas del Poema,¹¹³ contrapone una retícula cartesiana del trazado de una ciudad, sobre las formas curvas de la naturaleza (fig. 33). Es una confrontación entre la línea recta y las sinuosidades de los ríos, o las formas de los arbustos que lo rodean. Para Le Corbusier el hombre, por naturaleza, actúa bajo las directrices de la línea recta, la cual es comprensible y controlable. A partir de ella, puede definir parámetros compositivos basado en la geometría. No en vano, a partir de la contraposición de las curvas sinuosas de los ríos y la comprensión de la esencia de su cauce y su dirección, define unos años más tarde, la *Ley del Meandro*, durante sus primeros viajes a Sur América.¹¹⁴ Aunque se profundizará en este tema más adelante, vale la pena traerlo como ejemplo para escenificar cómo el hombre abstrae del estudio de la naturaleza, las leyes que le permitirán definir sus propias obras.

En el caso de los ríos, el agua busca siempre una dirección. Así se con-

110 Ibid., p. 25.

111 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, cit.

112 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 26.

113 Ver : LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., p. __

114 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 142-143.



34.

formen meandros, el río siempre encuentran su cauce. Es claro que la naturaleza se mueve dentro de parámetros formales, incontables, sin embargo sus ciclos y sus direccionamientos están claramente definidos; el papel del hombre es comprender su esencia y no lo accidental. Por esta razón, la retícula que esta imagen presenta es el espacio definido y establecido por el hombre. Él no necesita copiar la naturaleza, ella tienen su espacio y sus leyes; está en el hombre definir los límites de su obra, para protegerse de las adversidades propiciadas por ella y su esencia agreste, para no enfrentarse y competir con ella.

(...) montre que lorsque l'homme agit et veut faire acte de volonté il devient forcément un géomètre et crée sur la géométrie. Sa présence se traduit par ceci que, dans un paysage qui est un fait de la nature, se présentant sous un aspect accidentel, le travail humain n'existe que sous la forme de droites, de verticales, d'horizontales, etc. Et c'est ainsi que se tracent les villes et que se font les maisons, sous le règne de l'angle droit.¹¹⁵

Y con estas palabras concluye esta idea:

Le fait de reconnaître à cet angle une valeur décisive et capita le est déjà une affirmation d'ordre général très importante et déterminante en esthétique et, par conséquent, en architecture.¹¹⁶

Por lo tanto, a partir de un entramado de líneas perpendiculares, ya sea dentro de los trazados de las ciudades o las retículas estructurales de un edificio, un proyecto o la base de una pintura, todas se manifiestan bajo el reinado esencial y la estética determinante del ángulo recto. Si se traduce a la arquitectura, la retícula ortogonal se convierte en un sistema aplicable a cualquier obra, puesto que es una base determinada de forma lógica.

3.3.2.1 El sistema ortogonal

En esta misma conferencia, plantea otro concepto al que denomina como el "sistema ortogonal," a partir de la definición de la geometría como herramienta y sistema compositivo primordial a la hora de enfrentarse a la arquitectura del siglo XX. Este sistema responde a las necesidades del espíritu moderno, un espíritu nuevo que se construye sobre acontecimientos nuevos, sobre técnicas nuevas, sobre construcciones nuevas, que a través de los avances científicos,

34. 1925, Esquemas presentados en « *L'Esprit Nouveau en Architecture* », publicado en *Almanach d'Architecture Moderne*.

115 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 26.

116 *Ibidem*.

según sus palabras, han superado las contingencias de las épocas pasadas, abriendo puertas a la posibilidad de combinar técnica y estética, en un dialogo común en el que la una se complementa con la otra.

Je voudrais essayer de montrer ce soir que l'architecture de l'époque moderne est sortie des errements, qu'elle possède la technique saine et puissante capable de supporter une esthétique que par ailleurs des injonctions profondes ont formulée, technique absolument neuve, pure et homogène, esthétique qui est la conclusion d'une époque totalement renouvelée et qui, après bien des avatars et des voies contraires, a réussi à rejoindre au profond de nous-même les bases essentielles de notre sensibilité, les bases purement humaines de l'émotion.¹¹⁷

Y a esto adhiere:

Et nous prendrons peut-être alors conscience que cette nouvelle architecture, ainsi conditionnée, est susceptible de grandeur et d'ajouter un chaînon neuf à la ligne des traditions qui s'enfonce dans le passé.¹¹⁸

No se trata de negar los grandes acontecimientos de la historia, ni las obras maestras que ha producido la historia de la arquitectura; se trata es de avanzar sobre ellas. Así como en el campo de las artes, el hombre necesita nuevos retos y nuevos lenguaje expresivos que reten sus capacidades intelectuales y sensitivas, y en la arquitectura sucede lo mismo. Esto también ha generado una búsqueda por satisfacer estas nuevas necesidades estéticas del espíritu del hombre moderno.

Nous sommes en présence d'un événement neuf, d'un esprit nouveau, plus fort que tout, qui passe par-dessus toutes les habitudes et les traditions, el qui se répand sur le monde entier ; les caractères précis et unitaires de cet esprit nouveau sont aussi universels, aussi humains que possible, el pourtant, jamais le gouffre ne fut si grand qui sépare l'ancienne société de la société machiniste dans laquelle nous vivons.

Notre siècle et le siècle dernier s'opposent à 400 siècles antérieurs : la machine, basée sur le calcul, lequel est issu des lois de l'univers, a dressé, face aux divagations possibles de notre esprit, le système cohérent des lois de la physique; imposant ses conséquences à notre existence et forçant notre esprit vers un certain système de pureté, elle a modifié déjà le cadre de notre vie : un fossé s'est creusé entre deux générations.¹¹⁹

117 Ibid., p. 17.

118 Ibidem.

119 Ibid., pp. 21-22.

A partir de los grandes descubrimientos de la ciencia y la definición y verificación de las leyes del universo, la nueva época ha impuesto dentro del ritmo de la vida, unas necesidades que distan de las de siglos anteriores. La precisión que brinda la máquina ha introducido la precisión en las técnicas. Esto conlleva a la necesidad de precisar los medios del arte, así como la ciencia y la industria lo han hecho. Como respuesta identifica la *ley de la geometría*, como una manifestación propia del espíritu, con la cual responder a esta necesidad. Por esta razón afirma: « *lorsque la géométrie est toute puissante, c'est que l'esprit a fait un progrès sur le temps de barbarie antérieur.* »¹²⁰

La ley de la geometría abarca desde « *la maison jusqu'au site* ». ¹²¹ En el desarrollo de la casa y su forma, encuentra un proceso que se refina y se precisa. Para probar esto, presenta una serie de cinco esquemas prototípicos (fig.34) del avance formal de la casa desde que nace la idea hasta el Renacimiento, entendido como el periodo de mayor claridad intelectual. En ese periodo, según sus palabras « *l'horizontale toute puissante, à l'horizontale qui termine la composition à son sommet par une ligne catégorique alors que jusque-là celle-ci s'élevait par les pans obliques des toitures, des gâbles, des lucarnes, etc.* » ¹²²

En el texto identifica el Renacimiento como un ejemplo en el que se categorizan las directrices de la forma, se ha puesto orden y en el que se define el principio ortogonal, sobre la confusión de los sistemas compositivos anteriores.¹²³ Por lo tanto, ha sido un largo recorrido en busca de un "espíritu de pureza" y un espíritu lógico, que facilite la comprensión de los sistemas constructivos y compositivos para realizar trabajos de creación, determinados por sistemas claros y categóricos, aplicables desde una casa, hasta un palacio. Es « *donc l'exemple frappant d'un esprit qui se cultive peu à peu et s'affine au point de rechercher les procédés permettant de réaliser des œuvres de pure géométrie, ou du moins des œuvres où la géométrie puisse porter tout ce qu'elle est susceptible de porter, c'est-à-dire les proportions qui sont le langage de l'architecture et qui s'expriment le plus parfaitement dans le système orthogonal.* » ¹²⁴

A lo largo de la historia los medios se desarrollan y se vuelven cada vez más precisos y poderosos.¹²⁵ Lo mismo sucede con el espíritu; este "se cultiva y

120 Ibid., p. 23.

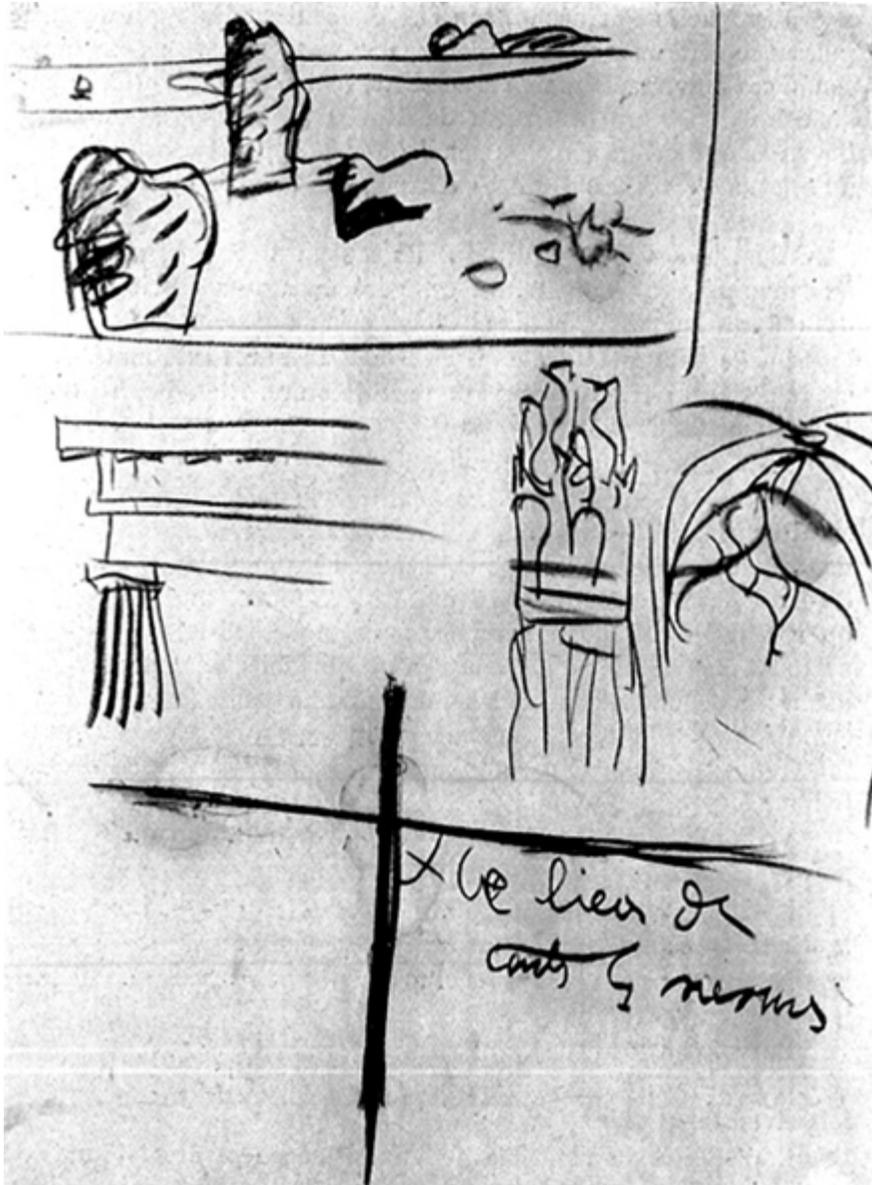
121 Ibidem.

122 Ibid., pp. 23-24

123 Sobre el orden geométrico en el renacimiento Vs Edad media ver :

124 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 24.

125 Ibidem.



35.

afina"; sin embargo, bajo jerarquías, ya que en todas las épocas, siempre existirán algunos superiores a otros.¹²⁶ ¿Pero, qué permite llegar a esa precisión que se quiere alcanzar? ¿Cuáles son los medios que esta época brinda que permite avanzar sobre el perfeccionamiento sistemático y compositivo al que llega el Renacimiento?

Se ha definido que el Renacimiento alcanza la categorización del sistema ortogonal, a través de la definición del trabajo bajo las directrices de la geometría pura. En el siglo XX, los nuevos avances logrados a través de la industria y la técnica, generan un material que permite, "a pasos agigantados", avanzar sobre los sistemas planteados en épocas pasadas. Este material responde a los ideales del sistema ortogonal y a las necesidades de la técnica. Este es el hormigón armado.

Or, aujourd'hui, nous disposons des moyens de poursuivre magnifiquement cette ascension vers la géométrie, grâce à l'invention du ciment armé qui nous apporte le mécanisme orthogonal le plus pur ; nous sommes en possession d'un moyen orthogonal qu'aucune époque n'a jamais possédé, d'un moyen qui nous permettra d'user de la géométrie comme de l'élément capital de l'architecture.¹²⁷

Geometría y hormigón armado combinan la perfecta fusión entre las posibilidades de la técnica y las que puede alcanzar la genialidad del espíritu creador.

(...) nous sommes détenteurs d'un moyen qui nous donne l'orthogonal et la géométrie pure et nous devons souligner cet acquit avec enthousiasme, car il nous permettra d'envisager des œuvres de haute architecture. Cet esprit de géométrie est certainement la chose la plus précieuse qui puisse nous intéresser actuellement. Or, dans le moment actuel de l'évolution, la reconnaissance de ce principe est un événement assez neuf.¹²⁸

Aunque el hormigón armado ya existe desde años atrás, la verdadera explotación de este medio se da en el momento en que es asequible a todos y los alcances pueden ponerse a prueba bajo unas directrices claras: la identificación de su base constructiva, dentro del sistema ortogonal. Como afirma Le Corbusier, en su aspecto esencial « *il est donc fait pour nous séduire puisqu'il contient un principe fondamental de notre joie esthétique* ». ¹²⁹ ¿Pero, dónde se

126 Ibidem.

127 Ibidem.

128 Ibidem.

129 Ibid., p. 28.

encuentra el espíritu de belleza en la nueva arquitectura que permita activar esté goce estético?

Hasta el momento se han planteado la fusión entre las posibilidades de la técnica y la genialidad de los sistemas compositivos, como lo es la geometría. Sin embargo, también hay que mirar *quién* resuelve el problema de la obra. En este contexto, se encuentran dos figuras que responden a cada una de las finalidades. Por un lado, está la figura del *ingeniero*, a quien le conciernen las finalidades prácticas y técnicas de la obra; y por el otro lado, el *arquitecto*, quien se debe encargar del “orden reinante que será el soporte del espíritu de belleza”.¹³⁰

El trabajo del arquitecto es comprender los alcances técnicos de los medios que su tiempo le proporciona y bajo su genialidad compositiva, generar obras que trasciendan por encima de las contingencias de la técnica, para que pasen a un nivel superior: conmoviendo el espíritu. Como dice Le Corbusier:

L'architecture est un acte de volonté consciente.

Architecturer, « c'est mettre en ordre ».

Mettre en ordre quoi? des fonctions et des objets. Occuper l'espace avec des édifices et avec des routes. Créer des vases pour abriter des hommes et créer des communications utiles pour s'y rendre. Agir sur nos esprits par l'habileté des solutions, sur nos sens par les formes proposées à nos yeux et par les distances imposées à notre marche. Émouvoir par le jeu des perceptions auxquelles nous sommes sensibles, et auxquelles nous ne pouvons pas nous soustraire. Espaces, distances et formes, espaces intérieurs et formes intérieures, cheminement intérieur et formes extérieures, et espaces extérieurs - quantités, poids, distances, atmosphère, c'est avec cela que nous agissons. Tels sont les événements en cause.¹³¹

130 Ibid., p.25

131 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 70-71.

3.3.3 El lugar de todas las proporciones

En la tercera conferencia dictada en Sur América, el martes 8 de octubre de 1929, a la que titula « *Architecture en tout Urbanisme en tout* », Le Corbusier define y desarrolla otro concepto más, al que denomina « *lieu de toutes les mesures* ».¹³² Este concepto proviene del reconocimiento de las manifestaciones propias de la naturaleza en las que la línea horizontal entrecruzada con una línea vertical se encuentra en la esencia de la existencia de los objetos sobre la tierra. En ese punto de cruce natural, se conforma el ángulo recto, como una manifestación de la naturaleza.

La imagen de un menhir sobre la sinuosidad de la playa por la que caminaba en uno de sus viajes por Bretaña (fig. 35), revela ante sus ojos tal manifestación. La comprensión esencial del plano horizontal determinado por el horizonte del océano, el cual determina visualmente la división natural entre el cielo y el océano, es entrecruzado por la posición vertical de aquel menhir que hizo explícita la condición del uno y el otro. La horizontalidad de aquella línea evidencia la verticalidad del objeto y viceversa. A esta experiencia sublime, determinada por la consolidación natural del ángulo recto, la denomina *el lugar de todas las proporciones* y la explica con las siguientes palabras:

Je voudrais vous conduire à ressentir une chose sublime, par laquelle l'homme, au cours des apogées, a manifesté sa maîtrise; je l'appelle « le lieu de toutes les mesures ».¹³³

Y presenta una ejemplificación del tema desde su experiencia personal, para hacerlo explícito:

Je suis en Bretagne; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit: une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un

132 Ver: Ibid., p. 76. Este término se ha traducido en la versión en castellano como: “el lugar de todas las proporciones”.

133 Ibidem.



36.



37.

36. 1920-1921, Fotografía del Partenón presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* », publicado en el No. 16 de *L'Esprit Nouveau* y en *Vers une Architecture* (1923).

37. 1920-1921, Fotografía del Partenón presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* » y en *Vers une Architecture* (1923).

38. 1920-1921, Fotografía del Partenón presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* » y en *Vers une Architecture* (1923).



38.

vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse.¹³⁴

La naturaleza se manifiesta, el hombre identifica la condición y abstrae el signo. La naturaleza verifica su propia condición compositiva y perfecta de equilibrio entre opuestos; sin embargo, es el hombre quien lo comprende y lo traduce de forma abstracta a su lenguaje inteligible. Ante esta experiencia Le Corbusier escribe:

Je réfléchis. Pourquoi suis-je pareillement commotionné? Pourquoi cette émotion s'est-elle en d'autres circonstances et sous d'autres formes produites dans ma vie?¹³⁵

Una vez ejemplifica esta emoción a la que determina como sublime, explícita en las formas de la naturaleza, luego la traduce a un modelo arquitectural y su relación con el entorno:

J'évoque le Parthénon, son entablement sublime qui est une puissance écrasante. Je pense, par contraste, par comparaison, à ces œuvres pleines de sensibilité, mais comme avortées, non abouties : la Tour de Beurre de Rouen, les voûtes flamboyantes où tant de génie « amenuisé » s'est dépensé sans atteindre à l'éclat, à l'éclat des trompes d'airain du Parthénon sur l'Acropole.

Alors je dessine par deux traits seulement ce « lieu de toutes les mesures », et je dis, ayant comparé dans mon esprit nombre des œuvres humaines, je dis : « Voici, cela suffit. »

Quelle pauvreté, quelle misère, quelles limites sublimes ! Tout est là-dedans, clef des poèmes de l'architecture. Étendue, hauteur. Et c'est suffisant.

Ai-je su me faire comprendre?

Étendue, hauteur ! Me voici parti à la recherche de vérités architecturales plus vastes. Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée ; que l'atmosphère alentour en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, que l'harmonie qui m'a arrêté net devant le rocher de Bretagne, existe, peut exister partout ailleurs, toujours. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même : le dehors-existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. L'harmonie prend ses sources au loin, partout, en tout.¹³⁶

Según estas afirmaciones, el lugar de todas las proporciones está determinado en el punto de encuentro entre la arquitectura y la geografía. Aquel lugar en el que la obra evidencia el paisaje y el paisaje evidencia la obra: los dos

134 Ibidem.

135 Ibidem.

136 Ibid., p. 78.

elementos entran en composición, en una concordancia perfecta.¹³⁷ Esta concordancia de elementos, en el que el uno evidencia el otro, lo encuentra primero en los elementos propios de la naturaleza y luego en el efecto que causa la obra creada por el hombre, en este caso la arquitectura, sobre el medio natural en el que es construida; como lo plantea en su artículo de « *L'espace indicible* » (1946) :

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

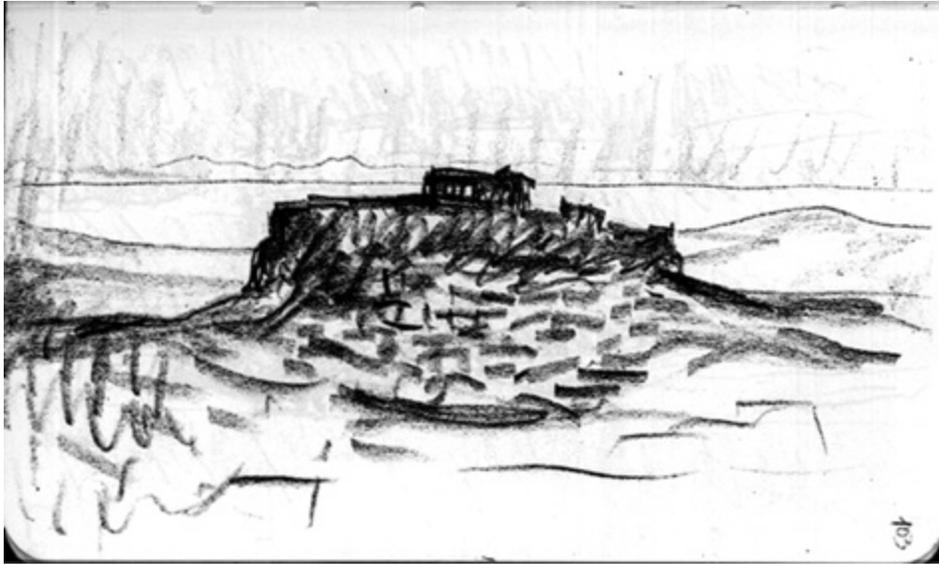
L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendants de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.

Action de l'œuvre (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif ; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, dominé ou caressé. Réaction du milieu : les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exacte comme une mathématique – véritable manifestation d'acoustique plastique ; il sera permis ainsi d'en appeler à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre).¹³⁸

Aquel punto de encuentro y concordancia perfecta consolida el lugar de la emoción arquitectónica, el lugar de todas las proporciones y el lugar del ángulo recto. Para Le Corbusier el gran Maestro de estas determinantes y como lección de la historia, es la obra maestra por excelencia para él: el Partenón.

137 Sobre el tema ver la antología de textos sobre la arquitectura Griega, publicados en: PATETTA, Luciano ed, *Historia de la arquitectura: Antología crítica*, Celeste ediciones, traducido por Jorge Sainz Aviva, Madrid 1997. Ver principalmente el texto de Siegfried Giedion sobre las "Tres concepciones arquitectónicas del espacio".

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



39.



40.



41.

39. 1911, Dibujo del Partenòn en *Carnet 3 Voyage d'Orient*, p. 102.

40. 1911, Dibujo del Partenòn en *Carnet 3 Voyage d'Orient*, p. 104

41. 1911, Dibujo del Partenòn en *Carnet 3 Voyage d'Orient*, p.98

3.3.4 La lección de Partenón: síntesis del lugar del ángulo recto y del lugar de todas las proporciones

Bajo una fotografía del Partenón, presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* », publicado en el No. 16 de *L'Esprit Nouveau* (1920-1921) y luego en su libro *Vers une Architecture* (1923), Le Corbusier escribe:

PARTHÉNON - On a dressé sur l'Acropole des temples qui sont seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. Alors de tous les bords de l'horizon la pensée est unique. C'est pour cela qu'il n'existe pas d'autres œuvres de l'architecture qui aient cette grandeur.¹³⁹

Cuando llega a la Acrópolis, en su viaje de oriente realizado en 1911, se presenta ante él, la realidad manifiesta del impacto emotivo que una obra arquitectónica puede generar en el ser humano. En sus palabras sobre el encuentro con una obra como el Partenón, se entremezclan una serie de emociones y reflexiones con respecto a la relación de esta potente obra con el lugar; sobre el papel que juega el Templo con relación a su entorno y su fuerte presencia ante el paisaje y el individuo. Este encuentro se convierte a lo largo de su vida, en el punto de partida y de referencia para definir, lo que él denominará años más adelante, *una máquina de producir emociones*; y será el ejemplo más claro para definir los conceptos de *pura emoción poética* y el *lugar de todas las proporciones*.¹⁴⁰

Sobre su primer contacto con el Partenón, mientras se acercan por barco hacia la Acrópolis, escribe:

En el eje del puerto, muy a lo lejos, en la falda de los montes formando un arco, se muestra extrañamente un peñasco, plano en la cumbre y flanqueado a la derecha por un cubo amarillo. ¡El Partenón y la Acrópolis! ... Pero no podemos creerlo; ni siquiera nos lo imaginamos, no nos detenemos. Estamos desorientados; el barco no penetra en el puerto, continúa su marcha.¹⁴¹

139 LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Architecture III. Pure création de l'esprit », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 16, Paris 1920-21, p. 1904. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

140 Sobre el tema ver : Ibid., pp. 1903-1918.

141 JEANNERET, Charles-Edouard (LE CORBUSIER), *El viaje de Oriente*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984, p. 172 (1965).

Una vez llegan a puerto, antes de subir al templo duda; no quería hacerlo y comenta en sus memorias:

Una fiebre sacudía mi corazón. Habíamos llegado a Atenas a las once de la mañana, pero yo inventaba mil pretextos para no subir "ahí arriba" inmediatamente. Finalmente le expliqué a mi buen amigo Auguste que no subiría con él. Que una ansiedad me oprimía, que estaba en una excitación extrema y que tuviera a bien dejarme solo.¹⁴²

Jeanneret, llega al lugar donde la *historia* le muestra la prueba de la perfección que puede alcanzar una obra creada por el hombre, así como su permanencia y validez con el paso del tiempo.

Efectivamente, sé confirmó la rectitud de los templos, adustez de su impecable estructura. El espíritu fuerte triunfa. (...) El entablamento, de una cruel rigidez, aplasta y aterroriza. El sentimiento de una fatalidad extrahumana sobrecoge. El Partenón, máquina terrible, tritura y domina; a cuatro horas de marcha y a una de la chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo, frente al mar (...) Y he deseado, después de semanas de aplastamiento en este lugar brutal, que una tempestad viniera a ahogar en sus aguas y remolinos el bronce áspero de los templos.¹⁴³

Y, un poco más adelante, dice en sus memorias:

(...) Allí, no se sabe nada del presente, se está en el pasado, lo trágico y la alegría exultante se tocan. Te sacude por entero porque el aislamiento es completo... Eso ocurre sobre la Acrópolis, sobre los peldaños del Partenón. Se ven realidades de otros tiempos y más allá el mar. Tengo veinte años y no puedo responder...¹⁴⁴

El Partenón es orden, armonía, perfecta geometría, belleza: una obra de arte, un templo, una forma de pensamiento: un gran CUBO; forma perfecta, universal, FORMA PURA. Le Corbusier define el templo como un cubo que se alza imponente sobre ese gran paisaje, sobre ese gran peñasco que lo resalta, como una máquina poderosa que se impone ante el medio que lo rodea (figs. ___ - ___), y así lo representa en sus dibujos de viaje. Reconoce el Partenón como una máquina generadora de pensamiento, poder y emoción.

Con la violencia del combate, su gigantesca aparición me pasmó. El peris-

142 Ibid., p. 174.

143 Ibid., p. 170.

144 Ibid., p. 187.

tilo de la colina sagrada franqueado, y único y cuadrado, del único trazo de sus bronceados fustes, el Partenón alzaba el entablamento, esa frente de piedra. (...) Nada existía más que el templo y el cielo y la zona de las losas atormentadas por siglos de depredaciones.¹⁴⁵

Su fuerza plástica organiza el paisaje y lo somete a composición. La potencia de esta creación humana es la representación de un sistema de pensamiento y de una gran época, sintetizados en una obra arquitectónica; sin embargo, esta obra no actúa sola; tienen un entorno que hace parte de su potencia.

El Partenón que echa hacia lo lejos su arquitrabe horizontal y opone a este paisaje concentrado, su frente como escudo.¹⁴⁶

El paisaje engrandece el gran cubo, participa de él potenciándolo. Esta gran obra de creación humana actúa como una gran máquina que consolida un diálogo directo con la naturaleza que lo rodea.

Les maisons voisines, la montagne lointaine ou proche, l'horizon bas ou haut, sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube. Le cube d'aspect et le cube réel sont instantanément jaugés, pressentis par l'intelligence. (...) Puis vient la sensation densité : un pierrier, un arbre, une colline sont moins forts, de densité plus faible qu'un agencement géométrique de formes. Le marbre est plus dense à l'œil et à l'esprit que du bois et ainsi de suite. Hiérarchie toujours.

En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (bois, marbre, arbre, gazon, horizons bleus, mer proche ou lointaine, ciel) . Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient « cube », stratification, matière, etc . . . , comme les murs d'une salle. Murs et lumière, ombre ou lumière, triste, gai ou serein, etc. Il faut composer avec ces éléments.¹⁴⁷

La razón de ser de la gran roca de la Acrópolis, y el horizonte marcado por el mar, entran en composición con la arquitectura. El templo eleva la roca y la completa. Genera la conciencia de la horizontal por contraste con su ubicación como una fuerza vertical. La lección de la historia y el trabajo con la naturaleza están sintetizados en esta obra de la arquitectura clásica.

145 Ibid., p. 175.

146 Ibid., p. 178.

147 LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Architecture II. L'illusion des Plans », 1921, cit.

La Acrópolis - esa roca -, surge en solitario en el corazón de un marco cerrado. La Acrópolis cuya cima llana lleva los templos, cautiva el interés, como la perla en su valva. (...) Los templos son la razón de este paisaje.¹⁴⁸

(...) El espíritu despierto se sumerge aturdido, en una lejanía que no es necesario reconstruir. Ya que también sería hermoso, que independientemente de la realidad -esos templos, este mar, esos montes, toda esta piedra y esta agua -, fuesen aunque sólo por una hora, el sueño intrépido de un cerebro creador ¡Extraordinario!¹⁴⁹

El precipicio de la colina y la sobre elevación del templo por encima de las losas de los Propileos, apartan de la percepción cualquier vestigio de una vida moderna, y, de una vez, dos mil años son abolidos, una áspera poesía sobrecoge; la cabeza hundida en un hueco de la mano, caído sobre uno de los peldaños del templo, sufres la sacudida brutal y te mantienes vibrantes.¹⁵⁰

3.3.4.1 El Partenón: « *une machine à émouvoir* »

En las memorias sobre el viaje define la experiencia de aquel joven que viaja por primera vez a encontrarse con esta obra maestra, con conciencia de su valor, pero aún sin definir qué hacer con esta información. Años más tarde, asienta esta experiencia sobrecogedora y esa lección de la historia y la traduce en la formulación de varios conceptos que se convertirán en la base fundamental de su arquitectura y de su búsqueda. Uno de ellos, es un concepto que para él es aplicable a las grandes obras maestras de la arquitectura y así mismo, debe poder ser aplicable a toda la arquitectura: una verdadera obra arquitectónica debe ser una *máquina de producir emociones*. Le Corbusier encuentra el modelo perfecto de este concepto en el Partenón. Bajo otra fotografía del Partenón, en su artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* » (1920-1921) y también publicada *Vers une Architecture* (1923), lo define como una *máquina de emocionar* con las siguientes palabras:

PARTHÉNON, -Voici la machine à émouvoir. Nous entrons dans l'implacable de la mécanique. Il n'est pas de symboles attachés à ces formes ; ces formes provoquent des sensations catégoriques ; plus besoin d'une clé pour comprendre.

148 JEANNERET, Charles-Edouard (LE CORBUSIER), *El viaje de Oriente*, 1984, op. cit., p. 177.

149 Ibid., p. 177.

150 Ibid., p. 176.

Du brutal, de l'intense, du plus doux, du très fin, du très fort. Et qui a trouvé la composition de ces éléments ? Un inventeur génial. Ces cailloux étaient inertes dans les carrières du Pentélique, informes. Pour les grouper ainsi, il ne fallait pas être ingénieur ; il fallait être un sculpteur.¹⁵¹

La verdadera arquitectura no es solo un problema de cálculo; hay otros factores que junto al número establecen la unidad. El genio creador establece la relación de la obra en perfecto acuerdo con la naturaleza y el universo. El uno no copia al otro: es el equilibrio entre el papel de la naturaleza y la obra creada por el hombre. El ángulo recto se conforma en el punto de encuentro entre estos dos factores. Es el lugar donde se alinean todos los elementos: aquellos provenientes de la naturaleza y aquellos determinados por la razón humana. En este caso, el concepto de máquina proviene de la razón, creación absolutamente humana, lógica, basada en el cálculo: es el ensamble perfecto de las partes sin que falte o sobre ninguna de las piezas que la componen. Pero la arquitectura no es solo el perfecto ensamblaje de las piezas determinadas por la razón; la arquitectura también es plástica, y esta produce *emoción poética*: es decir, una emoción categórica.

L'architecture, c'est quand il y a émotion poétique. L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux.

¿Cómo se logra? A partir de: « *nettement formuler, animer d'une unité l'œuvre, lui donner une attitude fondamentale, un caractère : pure création de l'esprit.* »¹⁵²

Según todos estos principios identificados al inicio de su carrera y determinados como conceptos categóricos, la pregunta que surge es: ¿qué tiene que ver esto con el *Poema del Ángulo Recto* de 1955? ¿Cuál es el vínculo entre estos principios establecidos en sus inicios, con una obra que pertenece más al final de su carrera?

La respuesta a estos interrogantes se encuentran precisamente en una obra síntesis como el Poema. El Poema recoge la síntesis de estos principios y establece el cómo llegar a crear esta « *machine à émouvoir* ». Introducirse en el Poema y en la reconstrucción del proceso de creación, permitirá identificar cómo, Le Corbusier formuló una serie de principios y estableció una serie de conceptos, que fueron profundizados, estudiados y puestos a prueba en sus

proyectos, teorías y su obra plástica durante las décadas siguientes, para luego ser puntualizados y sintetizados en una forma única, en una obra como el Poema.

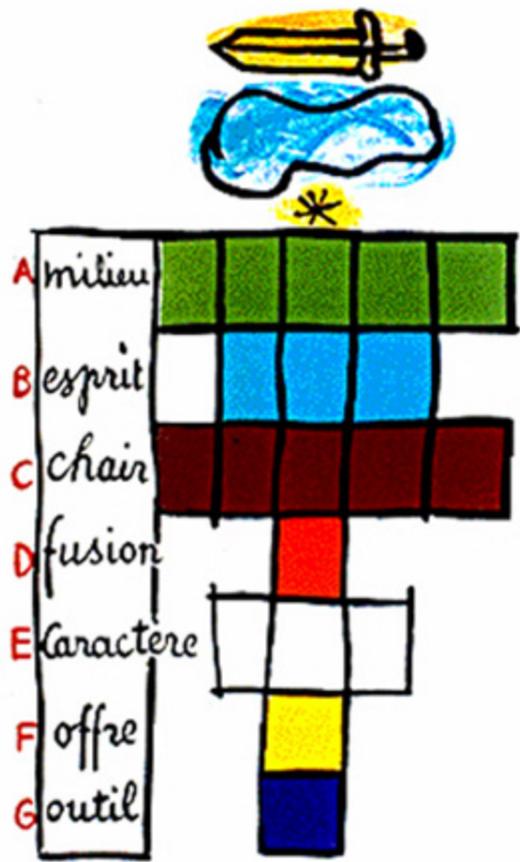
El proceso de estudio del Poema demostrará el vínculo entre las ideas planteadas en sus primeros textos y los principios que deben determinar el acto creativo para producir obras que generen emociones categóricas, por encima de un problema puramente racional; es decir, obras que por su unidad puedan ser determinadas como puras *máquinas de producir emoción: una emoción poética*.

151 LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Architecture III. Pure création de l'esprit », 1920-21, cit.

152 Ibidem.

Parte II

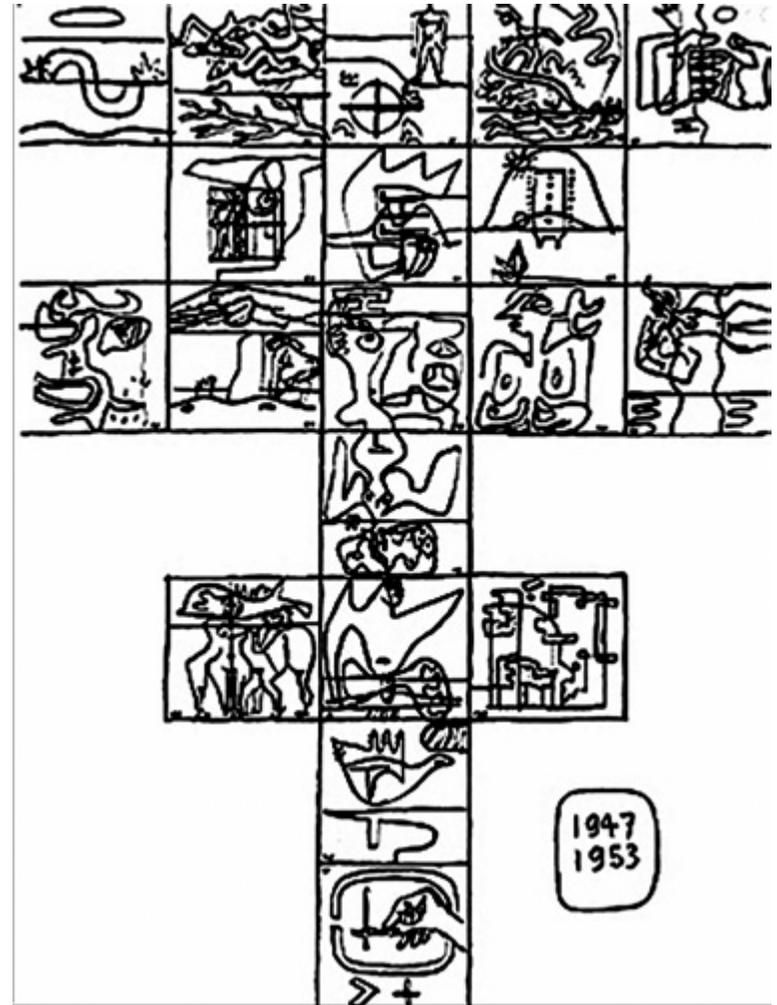
4. Reconstrucción del proceso de realización del *Poema del Ángulo Recto*



1.



2.



3.

1. Tabla de presentación, *Le Poème de l'angle droit*, p. 08.

2. Reconstrucción del iconostasio a partir de las litografías a color.

218 3. Iconostasio, *Le Poème de l'angle droit*, p. 155.

4.1 Puntos de partida para la reconstrucción del proceso

What could you not find contained in a canvas if you could obtain the painter's confession? But the canvas goes out alone, making or not making its way, bearing its message.

There is a world in a painting or a building, as there is also in a work of city planning. Seek, and you shall find.

Look into the depths of the work and ask yourself questions. There are illuminations and scenes; there are ours of fullness, agonies, radiant or menacing skies, houses and mountains, seas and lagoons, suns and moons. And there are besides all the cries of the subconscious, sensual or chaste, and everything that you can imagine...

Le Corbusier, *New World of Space*, 1948.

La reconstrucción del proceso de redacción y diseño del Poema puede ser comprendido como un acto de estructuración y compilación de principios cuidadosamente seleccionados y precisados a lo largo una vida de investigación, para ser configurados como instrumentos de trabajo. No en vano, esto constituye el fundamento integral de la vida y obra de Le Corbusier.

Enfrentarse a los dibujos y los textos preparatorios para el Poema permite identificar y testificar las reflexiones de una vida dedicada a la búsqueda de verdades prácticas y a la vez trascendentales, tanto en la obra de arte, como en la arquitectura. Estas búsqueda le permite crear y desarrollar un lenguaje, por un lado iconográfico y simbólico y por otro, aplicable y transmisible. Le Corbusier define la utilidad y la trascendencia sobre la identificación de estas verdades al ser utilizadas y aplicadas a la hora de enfrentarse a la creación de una obra.

En el periodo en que trabaja en el Poema, su investigación se enfoca en la idea de sintetizar conceptos y oficios, en pos de presentar su obra en general como una unidad. El proceso de elaboración del Poema demuestra esta búsqueda y sus reflexiones, desde en una ámbito paralelo. En primera instancia, un libro de litografías *–un livre d'artiste o de peintre–* se comprendería como ajeno a las teorías del urbanismo o la arquitectura; sin embargo, el sentido de *Unidad* en su obra hace que la totalidad sea comprendida como una sola reflexión y una sola búsqueda sin importar desde qué oficio se investigue y se desarrolle. Para

comprender dichas afirmaciones, esta investigación radica en comprender la importancia del proceso de realización y no simplemente como un punto de llegada. La idea es demostrar que, aunque es una obra síntesis, no es una sencilla recopilación del pasado; por el contrario, es un punto de partida para aquellas obras por venir. El Poema y su proceso están enfocados en un fin preciso: hacer transmisible la experiencia, no como una historia momificada, sino como una herramienta útil sobre la cual avanzar.

4.1.1 Recopilación y clasificación de la documentación

En el inicio de la carta-circular que redacta para ser enviada a los posibles suscriptores del Poema, presenta una fecha de inicio del proyecto, cuando dice:

Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des «grands livres manuscrits et illustrés par les artistes», tels que « DIVERTISSEMENTS » de Rouault, « JAZZ » de Matisse, « LE CIRQUE » de Léger.¹

Esta fecha introduce un punto de partida en la búsqueda y recolección de documentación. Sin embargo, con relación a los dibujos preparatorios, el primer esquema sobre la redacción y estructuración del libro, data de 1948. En el proceso de análisis de la reconstrucción, este año es el punto de inicio, ya que dentro de la documentación recogida en la Fondation Le Corbusier, los carnets y las investigaciones de otros autores, no se conoce otra referencia sobre la existencia de un esquema anterior.

La mayor parte de los dibujos preparatorios son realizados durante el periodo que consta entre 1948 y 1953.² La mayoría están compilados en sus carnets de viaje titulados *Nivola I* y *Nivola II*,³ los cuales se encuentran en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París. Algunos otros se encuentran en distintos carnets de viaje, la mayoría publicados dentro de la colección de los cuatro tomos de *Electa*,⁴ como por ejemplo los de sus viajes a la India y América.

Otra parte importante de la documentación para la reconstrucción del proceso se encuentra también en los archivos de la Fondation Le Corbusier;

1 FLC F2-20 299-300.

2 Algunos de los lugares que visita durante este periodo son: Los Estados Unidos, Sur América, la India, Italia, entre otros más. Sobre el tema, ver Los carnets de viaje de este periodo y los proyectos que desarrolla paralelamente. Sobre los carnets ver: *Electa*, y sobre los proyectos ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, cit. ; LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1952-57*, Vol. 6, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1958.

3 Los carnets *Nivola* están referenciados en la Fondation Le Corbusier bajo la siguiente nomenclatura: FLC W1-8 y W1-9.

4 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets*, Vols. 1-4, *Electa* y Fondation Le Corbusier, 220 Milán 1981.

documentos de trabajo que no hacen parte de los carnets de viaje.⁵ Algunos de ellos ya han sido exhibidos en exposiciones dedicadas al Poema, como la realizada por el Círculo de Bellas artes de Madrid en el 2006, de la cual se publica el catálogo titulado *Le Corbusier y la Síntesis de las artes: Poema del Ángulo Recto*.⁶ Este contiene una importante parte de estos documentos más no la totalidad. Otros, han sido publicados en el libro *Porte Email* de Mogens Krusturup,⁷ los cuales provienen, igualmente, de algunas imágenes de los carnets *Nivola* o de los de la Fondation. Publicaciones como estas han contribuido en la utilización de algunas imágenes a color para esta tesis, sin embargo, todos los documentos serán referidos bajo la nomenclatura y la catalogación de la Fondation Le Corbusier.

La construcción del Poema es el ensamblaje de dos componentes, como dice Le Corbusier: « *par le verbe et par l'image* », estructurados a partir de una « *Table graphique des matières* », como la denomina en el dossier publicitario sobre el Poema.⁸ Después de recolectar y estudiar la documentación preparatoria para la reconstrucción del proceso de redacción y diseño, esta puede ser clasificada en tres grupos generales, con relación a los componentes del Poema. Los grupos son:

- A. Las tablas gráficas
- B. Los textos preparatorios
- C. Los dibujos complementarios que acompañan los textos dentro de la obra.

En los dibujos preparatorios, se encuentran nueve esquemas de *tablas gráficas*. Sobre los *textos*, se encuentra el primer borrador de las ideas en uno de los nueve esquemas de las tablas gráficas y los siguientes son documentos independientes en los que empieza a precisar y estructurar los textos en un sentido poético (ver anexo__). El trabajo de precisión de los textos es paralelo al de las tablas gráficas. Y en el tercer grupo, el de *dibujos complementarios*, la mayoría se encuentra en las páginas de los carnets *Nivola I* y *II*, en documentos de los archivos de la Fondation Le Corbusier y en algunos otros carnets de viaje (ver anexo__). Estos dibujos no cuentan con un orden específico dentro de la documentación preparatoria; por el contrario, hay casos en los que en una sola

5 AA.VV, *Le Corbusier y la Síntesis de las artes: Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

6 *Ibidem*.

7 KRUSTURUP, Mogens, *Porte Email*, Arkitektens Forlag, Copenhague 1991.

8 FLC F2-20 287. Este documento ha sido analizado en el primer capítulo de esta tesis.

página de un carnet, pueden haber tres o cuatro; en otros casos se encuentran entremezclados con otros temas en los que se encuentra trabajando paralelamente. Sin embargo, como se puede ver en el (anexo __), hay un momento donde realiza una especie de maqueta general, en la que analiza cómo estos dibujos se van a entremezclar con los textos y cómo quedarán estructuradas las páginas.

4.1.2 Método de análisis

En el texto de presentación del Poema que publica en 1953, el Volumen 5 de la *Œuvre Complète 1947-52*, afirma que el proceso de redacción del Poema, es análogo al proceso de diseño de una obra arquitectónica, específicamente a sus proyectos de casas. Para él, no difiere el acto de enfrentarse a una hoja en blanco para desarrollar un proyecto arquitectónico, que la de realizar un libro de Arte, en razón de ser las mismas circunstancias que han de tenerse en consideración:

Sa rédaction, il l'a faite d'abord comme ses projets de maisons: en rassemblant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème. Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème.⁹

Esta afirmación brinda una información clave sobre cómo enfrentarse al análisis del proceso de realización de este Poema. El hecho de querer comprender e intentar develar el contenido profundo de una obra tan compleja y singular como esta, exige una búsqueda sobre cuáles son las intenciones primarias del autor y su posición frente al dar inicio a la realización de una obra de este tipo.

Los puntos de análisis en los que se basa la reconstrucción del proceso parten, en primer lugar, de la intención que tiene Le Corbusier de guiar esta lectura de la misma forma en que se analiza un proyecto arquitectónico. En segundo lugar, en la lógica constructiva de la obra y de los dibujos preparatorios. Para ello es necesaria la recopilación, ordenación de la documentación y la confrontación de unos con otros, así como con la obra terminada.

Este capítulo no intenta entrar en explicaciones e interpretaciones filosóficas o simbólicas sobre el significado de los elementos y del contenido del libro

9 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

–temas en los que ya han profundizado otros autores-;¹⁰ la idea es identificar y analizar el proceso de realización y los elementos que elige para desarrollar esta obra y su procedencia, además de determinar en qué forma los estructura y los ensambla, en pos de construir la idea y la obra misma. Este proceso de análisis se convierte en una pieza fundamental para intentar comprender la totalidad de la obra terminada y la necesidad y el propósito de ésta, dentro de su obra, la historia del arte y la arquitectura.

4.1.3 Los esquemas preparatorios

El Poema está estructurado a partir de las dos *tables graphiques des matières*: la ubicada al inicio del libro, como un esquema gráfico introductorio en el que plantean los 7 conceptos generales y algunos de los elementos y herramientas introductorias para iniciar la lectura y realizar el recorrido por la obra. La otra tabla es el punto de llegada, por lo cual la ubica en la última página del libro. En ella recoge las 19 imágenes litográficas que representan cada una de las etapas o subcapítulos que se han de cruzar o atravesar para llegar al final del recorrido. Una vez terminada la lectura del libro, la última tabla, a la que define como *table Iconostase*, revela la construcción de la imagen conjunta del recorrido y sus etapas, a partir de la síntesis gráfica de los dibujos que constituyen las 19 litografías a color, con las cuales reconstruye el contenido de la tabla. Es una tabla de imágenes, un iconostasio, con el cual presenta y representa la unidad de la obra y el discurso.

A través de la organización lógica de la estructura del contenido, Le Corbusier presenta iconográficamente las etapas de un recorrido, el cual puede ser definido como *iniciático*. Este ensamble se genera a través de la presentación de la elección de sus instrumentos de trabajo y las conclusiones de una vida dedicada a la investigación, formuladas y puntualizadas iconográficamente en esta última tabla. Esta tabla, basada en el modelo de un *Iconostasio*, representa

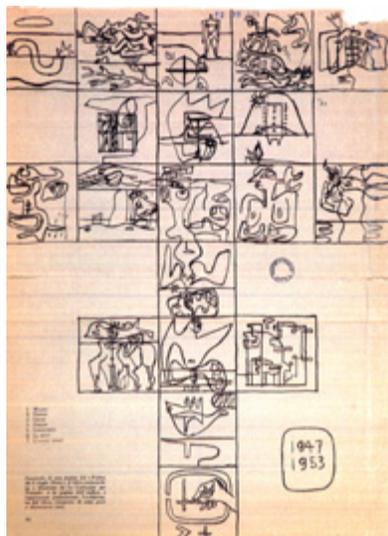
10 Son varios los autores que se introducen en el campo de la interpretación simbólica del Poema, sin embargo esta tesis no se va a introducir en ese campo. Sobre el tema ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977; MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965", en *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977; MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980; STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981; BECKETT-CHARY, Daphne, *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*, M. Phil. Thesis, Cambridge University, 1990.



4.



5.



6.

la síntesis gráfica de la construcción de un pensamiento en una imagen unitaria, así como la búsqueda de la transmisión de un mensaje, basado en el significado implícito de su estructura y función.

4.2.3.1 La clasificación

El análisis de esta segunda parte de esta tesis, está enfocado en recorrer, paso a paso el proceso de estructuración de esta tabla y el análisis de la elección y planteamiento de su contenido.

En los dibujos preparatorios se encuentran nueve esquemas distintos relacionados con la construcción de la *tables graphiques des matières*. A diferencia de la obra definitiva, la cual inicia con la tabla de contenidos y concluye con el iconostasio, en el proceso de realización del Poema, el orden opuesto. El proceso de ideación lo inicia con la construcción de la tabla de imágenes (el iconostasio), para luego depurarla y llegar a la producción de la tabla de conceptos y colores.

Los nueve esquemas están desarrollados en el periodo entre 1948 y 1952. Estas fechas provienen del primer y último esquema, los cuales serán analizados más adelante. Antes de profundizar en uno por uno, es fundamental primero reseñar que en este grupo de dibujos preparatorios, trabaja en tres tipos de tablas, sin embargo en la obra definitiva solo presenta dos. Estas pueden ser catalogadas en los siguientes grupos:

- A. Tablas de imágenes.
- B. Tabla de textos.
- C. Tablas de signos.

A. Las tablas gráficas de imágenes

Tres imágenes (figs. 4-6) conforman un proceso, el desarrollo de una idea y la base de la elaboración de la obra. Las dos iniciales hacen parte de los dibujos preparatorios y la tercera es la imagen definitiva. En los esquemas preparatorios, la primera idea está planteado desde el primer esquema, en 1948 (fig.4) y el avance con relación al segundo, es de complementación. Le Corbusier busca una precisión gráfica y visual, desde la primera tabla hasta completar el iconostasio final. A cada dibujo le corresponde un lugar específico desde el

4. 1948, Carnet *Nivola I*, pp. 184-185 (FLC W1-8, pp. 184-185).

5. 1951-52, Esquema preparatorio (FLC F2- 20-32, p.11)

222 6. 1947-53, Esquema definitivo del Iconostasio.

inicio, el cual no es aleatorio; en el avance entre una tabla y la otra, es posible establecer que cada una tiene una posición inalterable y que las modificaciones en los avances entre las tres tablas es por adición de casillas y no por sustracción o algún tipo de cambio en los dibujos de los recuadros. La primera tabla, presenta una estructura de 17 recuadros y más adelante le adiciona uno más. La segunda contiene 18 y la última, la cual es el modelo del iconostasio final, contiene los 19 recuadros que componen la obra definitiva, con los cuales construye la unidad.

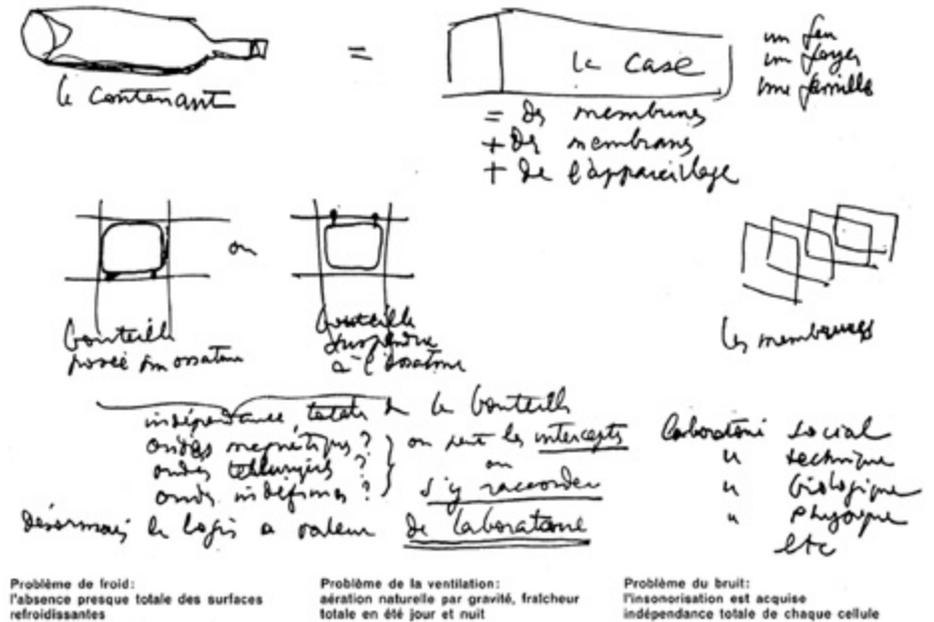
Una figura unitaria como esta tabla, es presentada como la consolidación de una imagen conjunta, estructurada a partir del ensamblaje de dibujos de carácter singular. Este capítulo busca demostrar cómo cada recuadro es un universo en sí mismo, pero que a su vez, en conjunto, consolidan un sistema mayor. En términos constructivos y arquitectónicos es posible hacer la analogía con el principio fundamental del *botellero* y la *botella* (fig. 7), planteado por Le Corbusier para explicar el sentido de ensamblaje en la construcción de la idea de *Unité d'habitation* de Marsella.¹¹ La “*botella*” es comprendida como el alojamiento (apartamento o célula) y el “*botellero*” como la estructura de sostén (el edificio) (fig. 8).¹² Cada universo es único en sí mismo, pero al mismo tiempo es partícula de otro sistema mayor.

En este esquema final define 19 universos, que así mismo consolidan un

11 « Conséquences sur conséquences : le Modulor favorise une dissertation sur la hutte du sauvage, la tente du nomade, le logis moderne.

Au cours de la construction de l'Unité de Marseille, on commence à découvrir le principe fondamental du « bouteiller » et de la « bouteille ». La « bouteille », c'est le logement ; le « bouteiller », c'est le support. Du nomade ou du sauvage (si raisonnable), on arrive à l'urbanisation de « Marseille-Sud ». Et la porte est désormais ouverte à la grande industrie métallurgique. Les propos de 1920 dans l'Esprit Nouveau sur l'automobile deviennent des actes conscients en 1960. Quarante années de recherches inlassables, minutieuses, vers le dehors et vers le dedans. Tout s'énonce, se découpe, s'analyse, se groupe, se formule, autour du logis : AIR – SON – LUMIERE, VILLE-VERTE, SPORT AU PIED DES MAISONS. » LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., pp. 160-163.

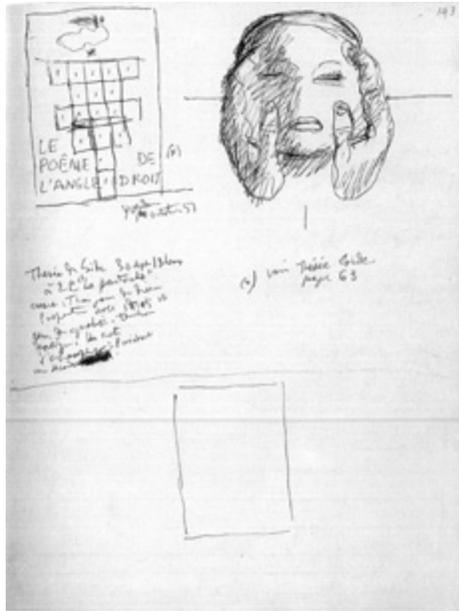
12 « La Bouteille »: « Les dessins montrent des événements entières simples: a) la hutte du Savage, b) la tente du nomade, c) un appartement de Marseille (l'un des deux éléments d'un « couple de cases »). Cet élément est un entier en soi, complètement indifférent au sol ou aux fondation. Il peut être situé aussi bien au milieu d'un bâtiment dont le squelette est en béton armé. C'est alors que sa désignation a pu être formulée en précisant le principe de la « Bouteille » et du « Bouteiller ». Principe qui fut appliqué à l'Unité de Marseille. Les Bouteilles pourraient, un jour, être fabriquées de toutes pièces en atelier, en éléments décomposés, puis montés à pied d'œuvre (au pied même du bâtiment) et, par des moyens de levage efficaces, être logées une à une dans une ossature. On voit la « Bouteille » en maquette saisie par une main dans la figure au bas de la page. C'est un contenant qui est ici un appartement et qui peut être considéré comme un élément entier. Tel une bouteille. » LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, 1953, op.cit., p. 186-187.



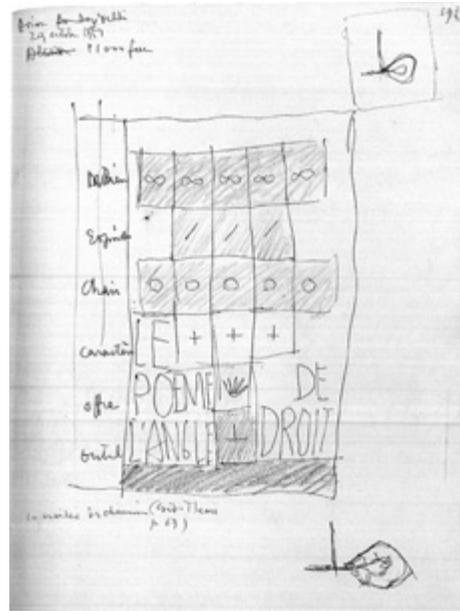
8.

7. 1953, Esquema de la botella y el botellero presentado en *Œuvre complète 1946-52*, p. 191.

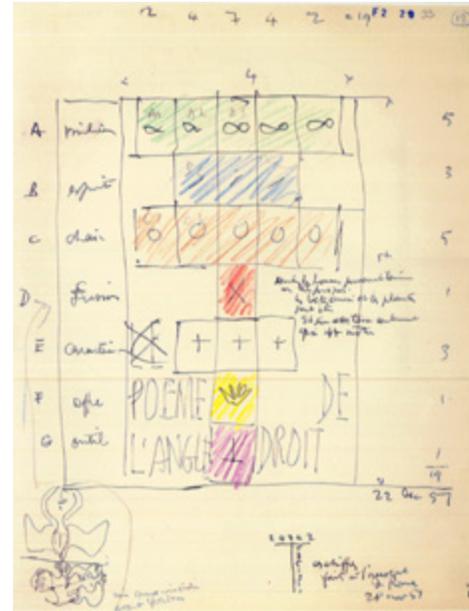
8. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 161.



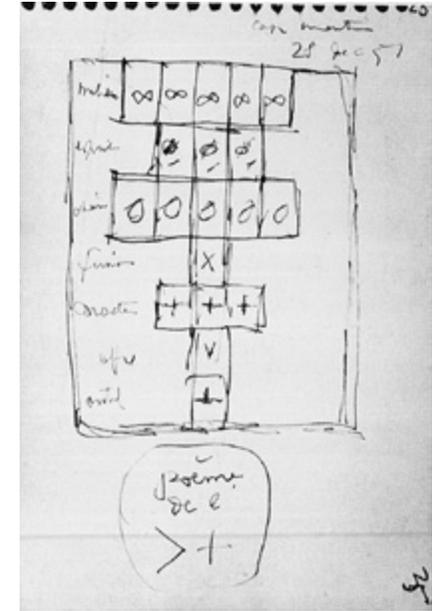
9.



10.



11.



12.

9. 1951, Carnet *Nivola I*, p. 193 (FLC W1-8 193)

10. 1951, Carnet *Nivola I*, p. 197 (FLC W1-8 197)

11. 1951, Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

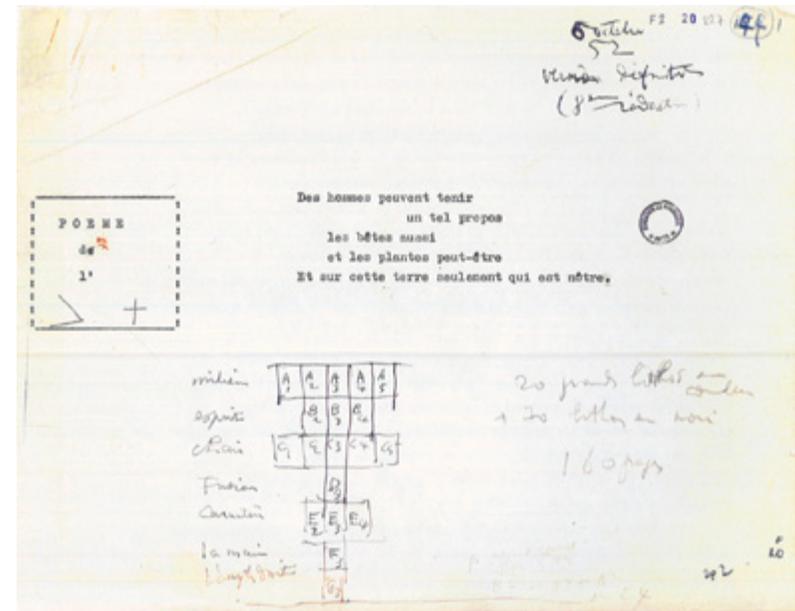
12. 1951, Carnet *E22 Milan Triennale*, p. 35

13. 1952, Esquema preparatorio (FLC F2-20 12)

14. 1952, Esquema preparatorio (FLC F2-20-227, p.144).



13.



14.

universo mayor. En él, Le Corbusier teje una síntesis iconográfica completa de la obra, con un significado que busca ser revelado. Estas 19 imágenes estructuradas, plantean una reflexión, entretienen un mensaje y transmiten una sabiduría; sin embargo se ha de estar preparado, *iniciado*, para develar el discurso y el manifiesto implícito. Para comprender esto es importante retomar sus palabras en *New World of Space* (1948) en las que expresa:

In a complete and successful work there are hidden masses of implications, a veritable world which reveals itself to those whom it may concern, which means: to those who deserved it.¹³

B. La tabla de textos

Paralelo a la primera tabla de imágenes, Le Corbusier desarrolla una tabla de textos (fig. 4). Con ella busca empezar a consolidar el diálogo paralelo entre palabra e imagen, desde el inicio del proceso de ideación del Poema. En el grupo de dibujos preparatorios, solo realiza una tabla de texto. En ella escribe palabras o conceptos sueltos y no textos terminados o narrativos. El sentido de esta tabla es ayudar a construir la idea que consolida cada recuadro. En esta tabla presenta el mismo número de casillas que la primera de las imágenes: 18 casillas en total. El contenido adquiere sentido en tanto que es analizado paralelamente con la primera tabla de imágenes.

C. La tabla gráfica de signos

Después de los dibujos preparatorios de las dos tablas de imágenes y la de texto, Le Corbusier desarrolla 6 tablas más (figs. 9-14), en diferentes cuadernos de dibujo. En este tercer grupo de tablas, plantea un cambio en el contenido. En los dos primeros grupos las tablas están consolidadas, por un contenido gráfico, a partir de una recopilación de dibujos y por otro lado, por un contenido de textos. En contraposición, desde el cuarto esquema en adelante, las siguientes tablas pasan a estar caracterizadas por la ausencia de imágenes. Los dibujos y los textos desaparecen y el contenido es reemplazado por el vacío en el cuarto esquema, por signos y colores a partir del quinto esquema y una combinación de letras y números en el noveno esquema.

Cada una de las tablas siguientes presenta una característica particular. En cada una se enfoca en uno o dos puntos específicos, los cuales paso a paso

complementan la idea inicial. En el proceso, la estructura de la tabla se vuelve repetitiva puesto que, desde el inicio Le Corbusier, tiene claro el modelo que quiere utilizar para estructurar la idea de su libro; además de la estructura de la tabla, el análisis se enfocará también en los mínimos cambios, adhesiones o anotaciones dentro y fuera de las tablas, puesto que estos son los elementos que generan las conexiones del proceso entre un esquema y otro.

En este segundo grupo se analizarán 6 esquemas, organizados cronológicamente según las fechas que contienen.

13 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 8

4.2 Proceso de construcción de la Tabla de Contenidos y el Iconostasio

En 1948, desarrolla dos esquemas básicos como primera propuesta para el *Le Poème de l'angle droit* (fig. 15). El primero, basado en un contenido gráfico con dibujos y el segundo, en un contenido de textos. Le Corbusier dibuja estos esquemas sobre dos páginas contiguas en uno de sus carnets de viaje titulado *Nivola I*. El primero, el de contenido gráfico, lo desarrolla sobre la página 184 del carnet (FLC W1-8 184) y el de texto, sobre la página 185 del mismo (FLC W1-8 185).¹⁴

Los dos esquemas están desarrollados bajo la estructura de una tabla compuesta por 17 recuadros, inscritos en una retícula modulada de 5 x 5. Estos están organizados a partir de un cuerpo central que los distribuye simétricamente en filas y columnas. El cuerpo central de la tabla, está compuesto por 5 recuadros ubicado sobre el eje central vertical de la retícula y a partir de este, son distribuidas las laterales. La tabla está consolidada de la siguiente forma: la primera fila contiene 5 recuadros; la segunda fila 3, distribuidos simétricamente a partir del eje central; la tercera fila, contiene 5; la cuarta fila 3, organizados de la misma manera que la segunda fila; y la quinta fila, solamente contiene 1 recuadro, localizado en el eje central de la retícula. Esto genera una combinación numérica de 5 – 3 – 5 – 3 – 1, lo cual suma un total de 17 recuadros.

Una vez estructurada la tabla, define el contenido y para ello, dibuja dos tablas iguales: la de la página 184 y la de la página 185, de modo que al abrir

el carnet se encuentran las dos imágenes paralelas. Dentro de cada uno de los recuadros de la tabla de la página 184 (fig. 16), realiza un dibujo, con lo cual crea una tabla gráfica de imágenes, que en su mayoría son reconocibles dentro de su obra pictórica e iconográfica previa. Paralelamente a esta tabla de imágenes desarrolla, sobre la página 185 (fig. 52), la de contenido escrito; en ella se encuentran ideas sueltas, conceptos y frases en torno a un tema específico, según la casilla a la que pertenece. En este primer esquema de texto, es posible identificar en algunos casos, la relación entre los *textos* y *palabras* con las imágenes de la tabla de la página 184. En el caso de estas dos tablas, *imagen* y *palabra* empiezan a estar planteadas paralelamente, consolidando el inicio de un diálogo entre una tabla y la otra. Entre el tema de la imagen seleccionada para cada recuadro y la casilla que le corresponde por ubicación en la tabla de texto.

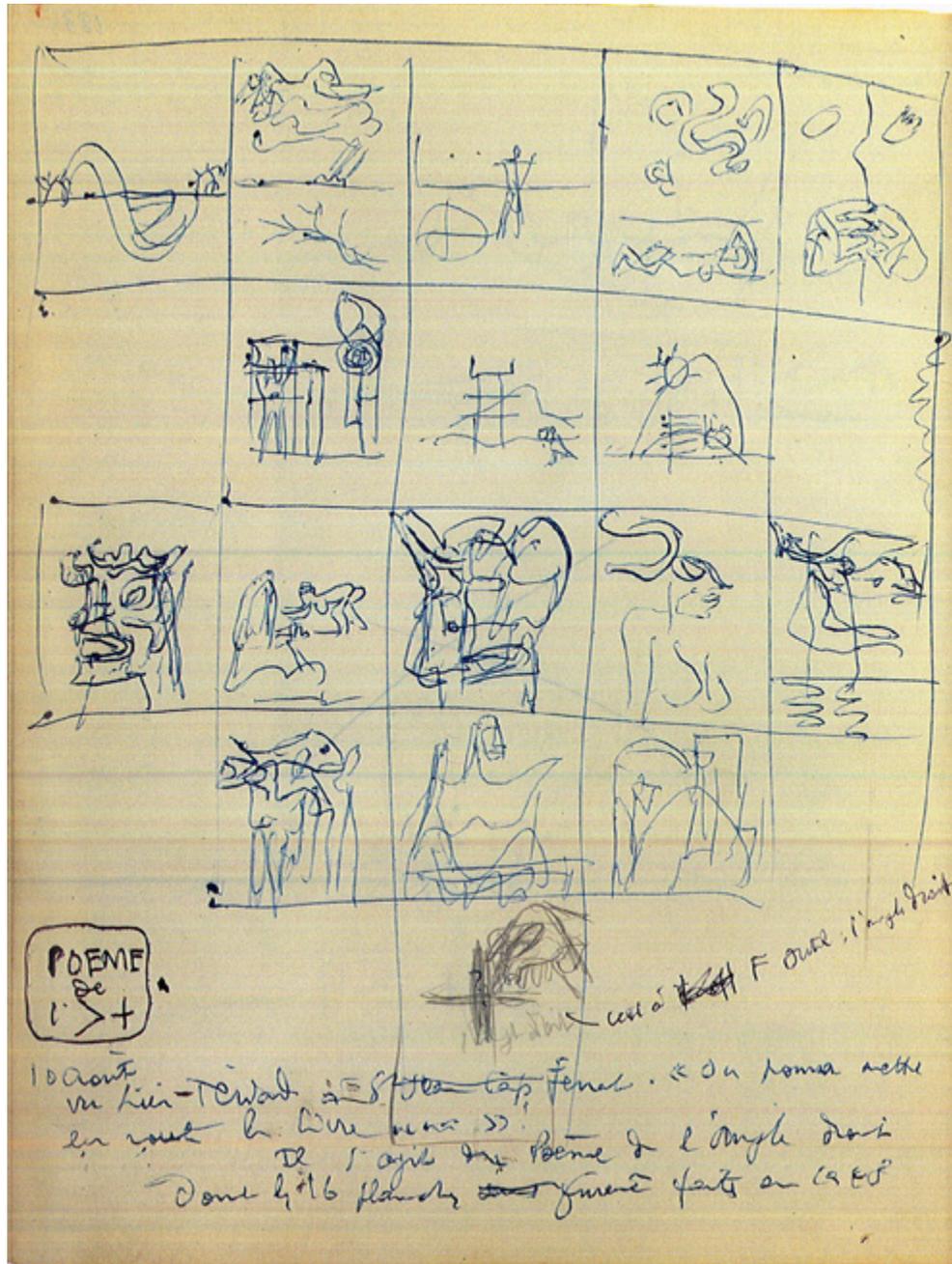
El 9 de agosto de 1948, en St. Jean Cap Ferrat, Le Corbusier presenta a Tériade, esta primera aproximación de la estructura del libro a partir de estas dos tablas. Según una anotación realizada por Le Corbusier el 10 de agosto, bajo la parte inferior del esquema de la página 184 del carnet *Nivola I*, afirma que es aprobado para ponerlo en marcha.¹⁵

Vu hier – Tériade à St. Jean Cap Ferrat « on pourra mettre
En route le Livre » !¹⁶

14 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184-185).

15 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

16 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).



4.2.1 1948, Primer esquema – Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184)

4.2.1.1 La estructuración

17 recuadros presentan una sucesión de 17 imágenes predeterminadas, enmarcadas y organizadas bajo la estructura de una tabla esquemática predefinida (fig. 16). Cada una está determinada como una unidad independiente, terminada y definida en sí misma dentro del recuadro; sin embrago, por la estructura general, cada una hace parte de un sistema unitario mayor, al que denomina *table graphique des matières*.

En 1948, Le Corbusier desarrolla el primer esquema de la tabla en la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184). En esta tabla, la mayor parte de los dibujos que se encuentran en el interior de cada recuadro, son reconocibles, rastreables y registrables a lo largo de su obra previa. Algunos de ellos pertenecen a sus pinturas, otros a sus carnets, libros, conferencias, o utilizados iconográficamente para referirse a elementos propios de su arquitectura, o a instrumentos de trabajo, precisados y estudiados a lo largo de su vida. Estos instrumentos los define como *signos* útiles,¹⁷ con los que trabaja y desarrolla su obra. Así los universaliza para convertirlos en herramientas para otros y para la arquitectura misma en general. Aunque hay algunas de las imágenes que son más evidentes y reconocibles que otras, igualmente es posible encontrar alguna referencia dentro de su obra de las menos comunes, en términos gráficos o con relación a los temas que elige representar.

En la tabla presenta 16 imágenes realizadas en 1948. En el esquema se refiere a ellas como « *Planches* » en una anotación en la parte inferior de la tabla: « *Dont les 16 planches furent faites en 1948.* »¹⁸ La imagen número 17, ubicada en la casilla inferior-central del esquema, es adherida más adelante. Los dos momentos pueden ser identificables porque el dibujo de esta última, es hecho con lápiz, mientras que los otros 16, al igual que la estructura total de la tabla, están dibujados con tinta azul.

17 Ver el capítulo de « *Signes* » en: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

18 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

Una vez puntualizada la primera aproximación a la estructuración de la tabla gráfica de imágenes, se genera la necesidad de introducirse en ella y realizar un recorrido a través de cada recuadro, con el fin de analizarlo e intentar reconocer cuáles son las imágenes que elige para cada uno de ellos, cómo y con qué intención las presenta, y en qué orden las dispone dentro de la tabla.

4.2.1.2 La elección de la imagen singular y construcción de una imagen conjunta

El recorrido por cada una de las imágenes permiten poner las primeras cartas sobre la mesa: en primer lugar, intentar identificar la intención de Le Corbusier al pensar en la construcción de una tabla gráfica de imágenes y en segundo lugar, la relación de diálogo que genera entre esta y la construcción paralela de la tabla de texto. En el caso de esta primera tabla, el análisis está enfocado directamente en el reconocimiento de la imagen singular, para luego, identificar su proveniencia o genealogía en la obra definitiva. Igualmente se trata de reconstruir el proceso y el avance, sobre cada una, con relación a los esquemas que desarrolla posteriormente, hasta llegar a la precisión de la imagen definitiva para la litografía a color, la cual representará cada una de las casillas en la estructuración del libro y el iconostasio final.

Una vez identificados los elementos que componen la tabla, se iniciará la reconstrucción de la intencionalidad sobre la imagen conjunta, que es el ensamblaje de las piezas bajo la lógica que les precede en pos de conformar una unidad: la *Table Iconostase*.

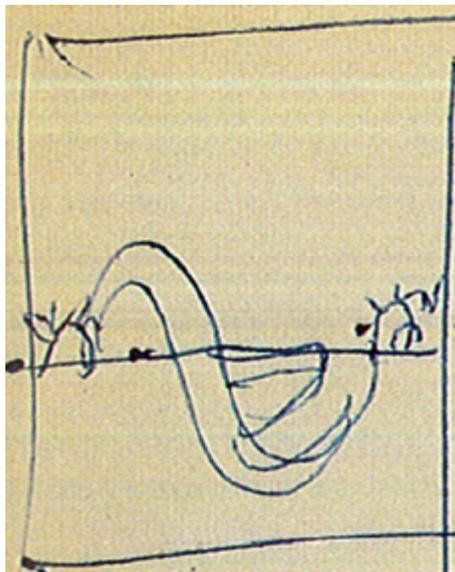
La lectura y el análisis de las imágenes será realizado según el orden que establece la obra definitiva: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.¹⁹

4.2.1.3 El contenido de la tabla

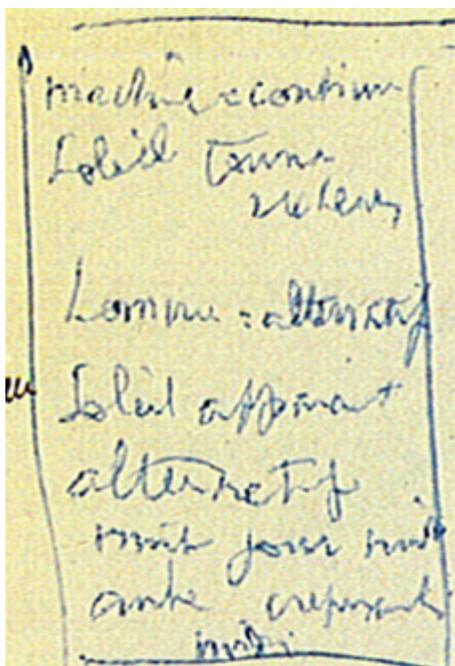
Primera fila

La primera fila de la tabla, está compuesta por 5 recuadros, cada uno con 5 imágenes diferentes, dibujadas a mano alzada.

19 En la obra original, Le Corbusier define el orden a partir de numerar cada plancha con una letra y un número. Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, cit.



17.



18.

Primera fila – Primera imagen

En el primer recuadro (fig. 17), una línea horizontal es entrecruzada, en tres puntos, por dos líneas sinuosas que paralelamente realizan un movimiento continuo, ascendente y descendente. Sobre el primer punto de cruce, entre el horizonte y la primera curvatura, como punto de inicio de este movimiento, se vislumbra la referencia a un sol naciente, al igual que en el último punto del recorrido, como referencia a un movimiento constante.

Si se contrapone con el texto que escribe para esta primera casilla en la tabla contigua de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 18), es posible comprobar la lógica del hilo conductor propuesto a partir de la lectura de esta imagen como primera aproximación a la idea. El texto dice:

Machine = continu
 Soleil tourne
 24 heures
 homme = alternatif
 soleil apparaît
 alternatif
 nuit jour nuit
 aube crépuscule
 midi²⁰

La imagen y las primeras referencias del texto constituyen una forma de expresar el continuo movimiento del sol, el que genera el día y la noche, cada vez que entrecruza la línea de horizonte. La continuidad de la máquina se hace análoga al movimiento continuo que se percibe del sol en la tierra, aunque en términos físicos es la tierra la que gira. Con la imagen y el texto busca identificar un símbolo universal como representación de la *continuidad*; éste se hace útil ante la construcción de un nuevo *signo*. La continuidad entre “noche, día, noche”, instaura la rutina del hombre según el ciclo del sol. Pero no sólo es representación de una rutina; esta misma constante, este ciclo imparable es portador de algunos espectáculos propios de la naturaleza, ya que ante el levante y las puestas del sol, se manifiesta la “paleta del crepúsculo” como el mismo Le Corbusier afirma. Con esta idea, lo que busca representar es lo que denomina la *ley de la jornada de las 24 horas solares*,²¹ un tema que desarrolla desde años atrás, y en el que se profundizará en el siguiente capítulo, en el análisis de la

20 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

21 Este tema será explicado en profundidad en el siguiente capítulo. Sobre el tema ver también: LE CORBUSIER, *La Ville radieuse*, 1935, cit.; LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, cit.

17. 1948, Primer recuadro-primer fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

18. 1948, Primer recuadro-primer fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

genealogía de las imágenes que conforman el iconostasio definitivo.

Primera fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (fig. 19), una línea horizontal divide la imagen en dos áreas, al igual que en el anterior. En la zona inferior, la referencia a un río y sus distintas ramificaciones avanzan diagonalmente desde la esquina inferior derecha, hacia la línea de horizonte que se vislumbra a lo lejos. Sobre el área superior del horizonte, una masa de nubes desprenden, sobre el lado derecho de la imagen, una serie de líneas diagonales paralelas, direccionadas hacia un pequeño objeto que se encuentra a lo lejos, como si se tratase de una lluvia torrencial.

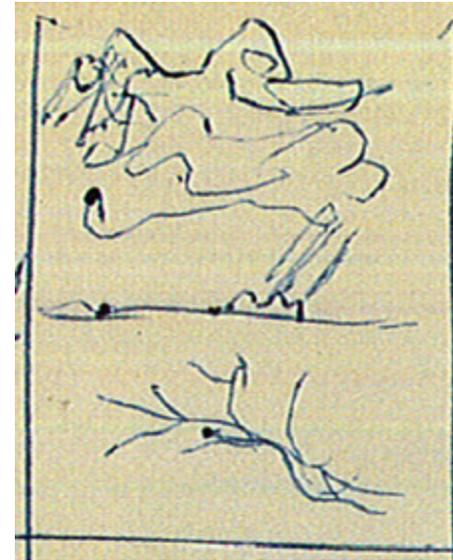
En el texto referencial a ésta imagen, en la tabla de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 20), Le Corbusier reafirma el concepto del continuo movimiento de la naturaleza; en este caso, no a partir del transcurso entre el día y la noche o la luz y la oscuridad, sino a partir de lo tangible y lo intangible, lo incontrolable; las masas y las condensaciones, el movimiento de caída vertical del agua y como opuesto, su condensación; la masa se desmaterializa y se suspende. El texto dice:

Tout est suspend
 Se rassemble
 Se dresse
 S'éloigne
 Crève
 S'étale
 S'écoule
 Et établit
 Le niveau ²²

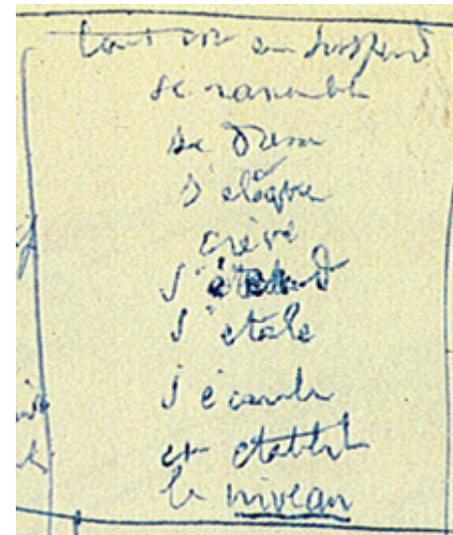
“Todo está suspendido, se reúne, se pone, se levanta, se alza, se yergue, se aleja, estalla, se extiende, se evacua y establece el nivel”, la naturaleza está en constante movimiento; la lluvia, el agua, la condensación; ciclos y movimientos incontrolables que en relación a la imagen se hacen comprensibles. La lluvia cae verticalmente sobre la tierra, se esparce, se extiende, es incontrolable, pero sigue su ciclo, regresa a lo alto, se condensa; ciclos que se repiten, pero en este caso no como una máquina continua sino bajo ritmos impredecibles.

Esta imagen sintetiza el origen y sentido de la vida a través del agua:

22 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



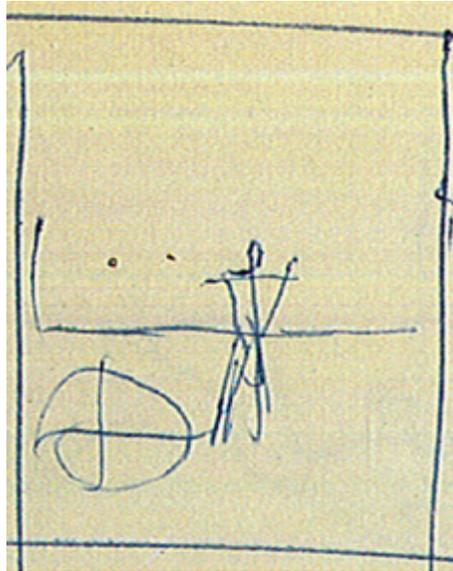
19.



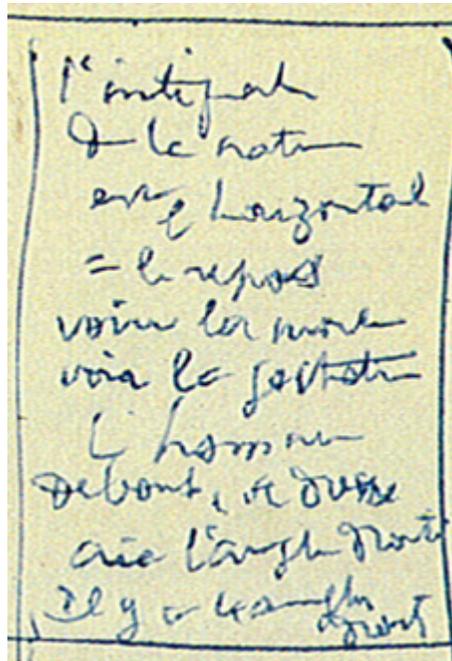
20.

19. Segundo recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

20. Segundo recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



21.



22.

ascenso y descenso, evaporación y lluvia; agua y sol. Vital ciclo del juego de elementos de la naturaleza ya consignados en textos y reflexiones anteriores.

Primera fila – Tercera imagen

En la tercera casilla (fig. 21), ubicada sobre el eje central de la tabla, tres elementos entran en composición. Una línea horizontal cruza de extremo a extremo del recuadro y atraviesa por el centro del cuerpo de un hombre de pie, ubicado sobre el área lateral izquierda de la imagen. A sus pies, sobre el área inferior derecho de la imagen, un círculo dividido en cuatro cuadrantes iguales a partir de una cruz inscrita en su interior, equilibra la composición.

Si se relacionan los elementos de la imagen con el texto correspondiente en la tabla de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 22), es posible identificar los conceptos planteados en la imagen.

L'intégrale
De la nature
Est l'horizontal
= le repos
voir la mort
voir la gestation
l'homme
debout se dresse
créa l'angle droit
Il y a 4 angles
Droits ²³

“La integral de la naturaleza es la horizontal”; “reposar”, se observa el ciclo de la vida y la muerte, “ver la muerte”; en la muerte, el hombre reposa en posición horizontal; “ver la gestación”, la vida, el existir; el hombre toma posesión del espacio sobre la tierra. La gestación, la vida se comprende también en posición horizontal, forma parte del ciclo de la naturaleza. Presenta el hombre y su ciclo vital; asume su posición física ante el universo, se pone de pie sobre la tierra, sobre esa línea horizontal y aparece por primera vez el término que da nombre a la obra, *el ángulo recto*. “El hombre de pie se levanta y crea el ángulo recto, allí y en cuatro ángulos rectos”; consolida el signo de toma de posesión y ubicación en el espacio: el círculo con una cruz inscrita, como un acto fundacional.

21. 1948, Tercer recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

22. 1948, Tercer recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

23. Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

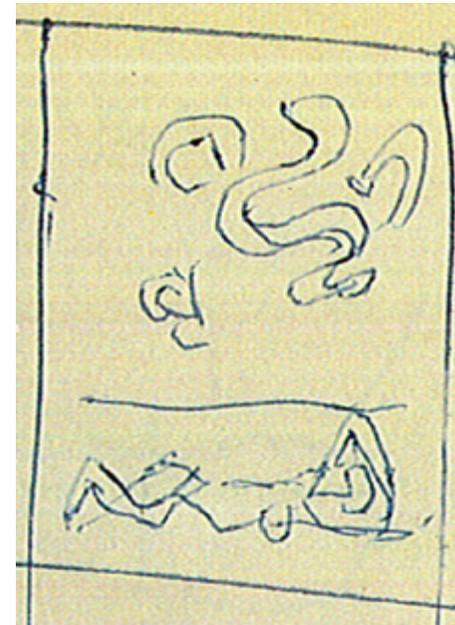
Primera fila – Cuarta imagen

Dentro del cuarto recuadro (fig. 23), la imagen del cuerpo de una mujer en posición horizontal se posa bajo una línea de horizonte que divide el recuadro en dos. Sobre el área superior de la imagen, unas figuras serpenteantes parecen volar o suspenderse sobre la mujer.

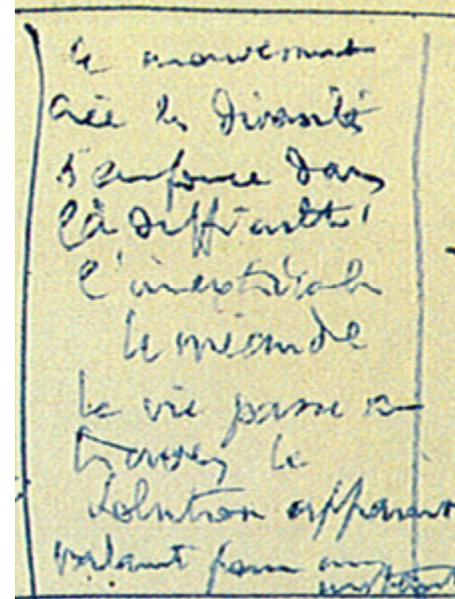
Si se contraponen estas figuras con las ideas de los primeros textos, en la de la página 185 del Carnet *Nivola I* (fig. 24), es posible identificar algunas de las intenciones en términos de la representación de las imágenes.

Le mouvement
Crée les diversités
S'enfonce dans
La difficulté
L'inextricable
Le méandre
La vie passé au
Travers la
Solution apparaît
Valant pour un
Instant²⁴

“El movimiento crea las diversidades, se derrumba ante la dificultad, lo inextricable, el meandro”. Esta última palabra presenta un tema y un punto de referencia. Al observar el dibujo y analizar con calma las figuras serpenteantes, es posible reconocer la insinuación de los dibujos de los ríos vistos por Le Corbusier a vuelo de pájaro, desde el avión, durante sus viajes por Sur América principalmente en 1929. Más adelante en sus textos y conferencias los traduce en lo que él denomina como la *ley del meandro*,²⁵ la cual presenta en sus conferencias en Sur América y en los dibujos explicativos que realiza para estas conferencias, los cuales publica un año después en su libro *Précisions* en 1930.²⁶ El sentido de esta idea se verá más adelante, en el análisis total del iconostasio. En este caso, la idea es identificar la primera aproximación.



23.



24.

23. Cuarto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

24. Cuarto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

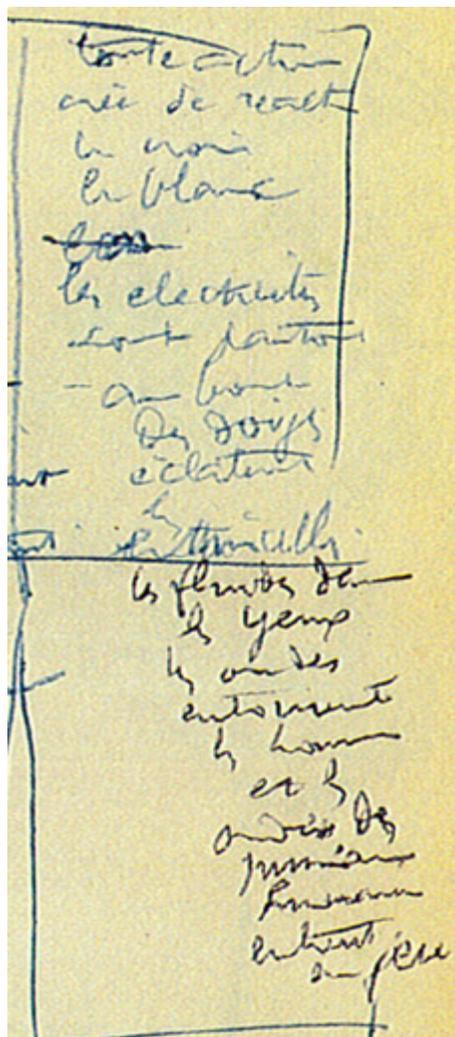
24 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

25 Sobre la Ley del meandro, ver: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, cit.

26 *Ibidem*.



25.



26.

Primera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (fig. 25) y último de esta fila, una línea vertical, no recta, divide la imagen en dos partes iguales. A diferencia de las cuatro casillas anteriores, las cuales están divididas también en dos zonas por medio de una línea horizontal, en este recuadro la división es vertical. Dos manos, cada una perteneciente a un lado opuesto, se entrecruzan sobre la línea vertical. En la parte superior de las manos, dibuja dos figuras circulares, una especie de ojos en cada uno de los lados de la división. El del área derecha del espectador es un óvalo perfecto, sin embargo el del lado izquierdo, presenta una serie de ramificaciones sobre su borde superior.

En el texto que prepara para ésta casilla en la tabla de la pagina 185 del Carnet *Nivola I* (fig. 26), al igual que en los casos anteriores, aclara parte de la intención visual.

Toute action
 crée de(s) réaction(s)
 le noir
 le blanc
 les électricités
 sont partout
 au bout
 des **doigts (?)**
 éclatent
 les
 étincelles
 les fluides dans
 les yeux
 les ondes
 entourent
 les hommes
 et les
 ondes des
 puissances
 humaines
 entrent
 en jeu ²⁷

25. 1948, Quinto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

26. 1948, Quinto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

Con este texto Le Corbusier plantea el sentido del equilibrio de contra-

27 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

rios. “Toda acción crea reacciones, el negro, el blanco”, es la necesidad de la existencia de los opuestos para generar el equilibrio. “La electricidad / está en todas partes/ al final / *des doigts (?)*²⁸ / se fraccionan / los destellos.”

Otra frase ayuda a aclarar el sentido de la imagen: “los fluidos en los ojos, las ondas rodean los hombres.”²⁹ Los ojos parecerían estar representados a través de las dos figuras circulares superiores: una a cada lado. Es la conjunción de la visión; el ojo derecho y el ojo izquierdo trabajan en equipo para equilibrar la mirada. Sin embargo el principal concepto está planteado en la última frase: “las ondas de potencias humanas entran en juego”;³⁰ es la capacidad del ser humano para crear, para trabajar en equipo y en concordancia.

Segunda fila

La segunda fila está compuesta por tres recuadros, simétricamente distribuidos a partir del cuerpo central de la tabla. En ellas presenta tres imágenes claramente identificables en la obra de Le Corbusier: la imagen icónica del *Modulor*, un dibujo esquemático del modelo en sección de la *Unité* y la relación de la arquitectura, representada en un esquema de la *Unité*, con el juego de los solsticios.

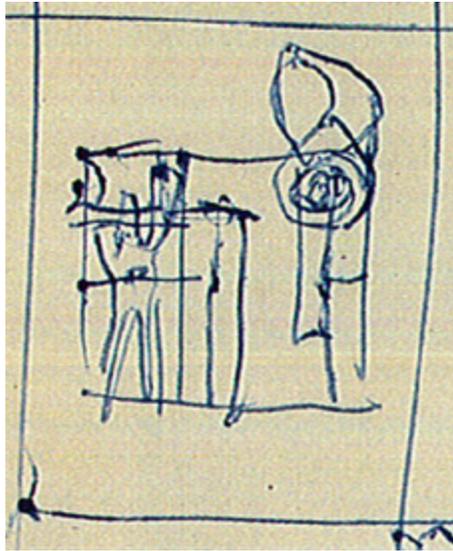
Segunda fila – Primera imagen

En el primer recuadro (fig. 27), un hombre de pie, con su brazo izquierdo levantado, se encuentra inscrito dentro un rectángulo vertical, modulado en tres partes, a través de dos líneas horizontales. Estas atraviesan el cuerpo de la figura en dos puntos distintos: la primera, lo entrecruza perpendicularmente por todo su centro: por su ombligo. La segunda, por el centro de su cabeza. La altura del rectángulo en el que se encuentra inscrito, está determinada por la medida del hombre de pie con su brazo levantado. El ancho está determinado por la medida del cuerpo con las piernas y los brazos abiertos. Este rectángulo, ubicado sobre el costado izquierdo de la imagen, a su vez, está inscrito dentro de un rectángulo mayor de proporción 2 a 1. Éste a su vez, está subdividido bajo proporciones armónicas, en relación con las líneas trazadas sobre el cuerpo del hombre de pie. Sobre la esquina superior derecha del rectángulo mayor, dibuja el reconocido símbolo universal de proporción áurea –la concha de un

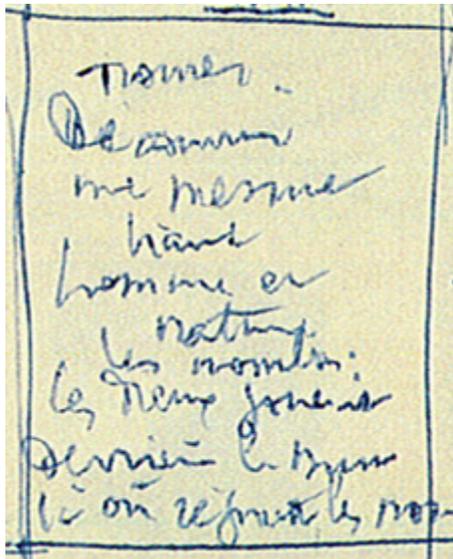
28 No es clara esta palabra en el texto manuscrito.

29 Esta es una segunda parte del texto, puesto que está escrito fuera de la casilla, en la parte inferior. Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

30 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



27.



28.

caracol-, ubicada en posición vertical, con su espiral inscrita dentro del rectángulo mayor y la punta superior, fuera de él.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 28), escribe:

Trouver
 Découvrir
 Une mesure
 Liant
 Homme et
 Nature
 Les nombres
 Les Dieux jouent
 Derrière le mur
 Là où règnent les
 Nombres³¹

La relación de términos: "encontrar, descubrir una medida flexible", introduce las herramientas de trabajo, dadas a partir del estudio del medio, del análisis del universo donde las constantes se repiten y permiten su objetivación para ser traducidas en herramientas útiles al hombre. Adhiere la relación "Hombre y Naturaleza"; una relación que permite descubrir los elementos, las constantes y la lección de las estructuras inscritas en la naturaleza. El hombre estudia la naturaleza y la cuantifica. "Los números", "los Dioses juegan detrás del muro", "allí donde reinan los números".³² Ya lo descubrieron los clásicos, ya los grandes genios conceptualizaron, eligieron sus símbolos, crearon sus signos, sus herramientas, ahora está en el siglo XX dar su respuesta. Algunos de los conceptos aquí planteados, se encuentran también en sus libros del *Modulor 1* y *2*,³³ como se verán más adelante en el análisis de la genealogía de las imágenes, en el capítulo que analiza el iconostasio definitivo.

Segunda fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (fig. 29), una línea de horizonte define el contraste entre la línea de tierra y la presencia de la geografía, representada a partir de la silueta de una montaña delineada sobre el plano posterior. Frente a ella Le Corbusier dibuja el esquema estructural, de una edificación de dos pilares pa-

27. 1948, Primer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

28. 1948, Primer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

31 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

32 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, 1955, cit. Estas palabras están en el texto del *Modulor II* en « Chapitre, 1 Préliminaires », pp.13-14.

33 Ver: LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, 1955, cit.

ralelos y dos placas horizontales, diferenciadas de una tercera, que representa una cubierta recintada. En primer plano, sobre el área izquierda del observador, un pájaro de perfil –un posible cuervo–,³⁴ observa desde el suelo, la edificación.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 30), escribe:

La
Construction
Humaine
Maîtresse de
Sa forme
-libre
des entraves
et
pourtant
permanant
avisée
chouette³⁵

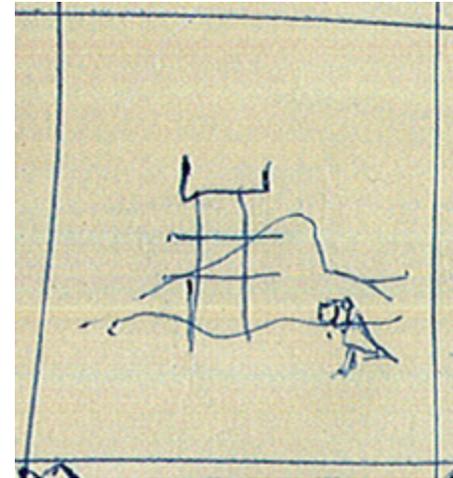
La referencia de este esquema representa la “construcción humana”; ella “dueña de su forma -libre de obstáculos y por tanto permanente”. Luego adiciona una palabra, que hasta este punto no es muy claro el sentido, pero que es posible reconocer en la imagen: “lechuza”. Con estas palabras y la imagen, representa la arquitectura, como construcción la humana. Una estructura libre como obstáculo con relación a su medio y a la naturaleza. Este esquema representa las bases de un modelo universal, a partir de un prototipo a seguir: una nueva forma de hacer arquitectura. Estas afirmaciones serán profundizadas más adelante, en el análisis total del iconostasio y la genealogía de las imágenes.

Segunda fila – Tercera imagen

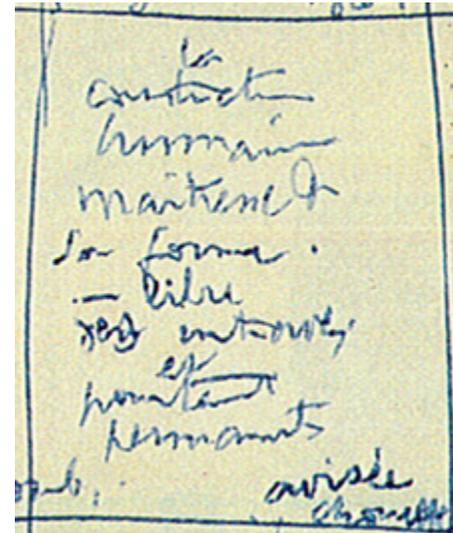
En el tercer recuadro (fig. 31), una línea de horizonte, el esquema de una edificación y dos arcos a diferentes alturas sobre el horizonte, marcan el recorrido del sol sobre la construcción. Uno sobrepasa el edificio por encima y el otro, demarca el recorrido más bajo del sol, a medio nivel de la altura de la construcción. Es una imagen definida por cuatro elementos específicos: la línea

³⁴ Le Corbusier presenta constantemente en dibujos y pinturas la figura de un cuervo, generalmente de perfil. Esta figura está directamente relacionada con su nombre, « corbu » y se convierte, a lo largo de su obra, en una firma o una presencia gráfica de él, generalmente observando diferentes situaciones.

³⁵ Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



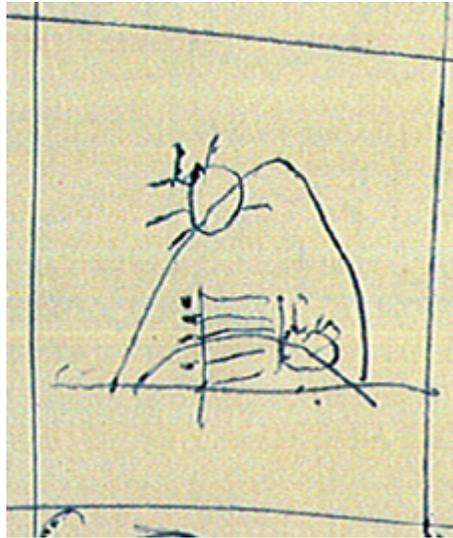
29.



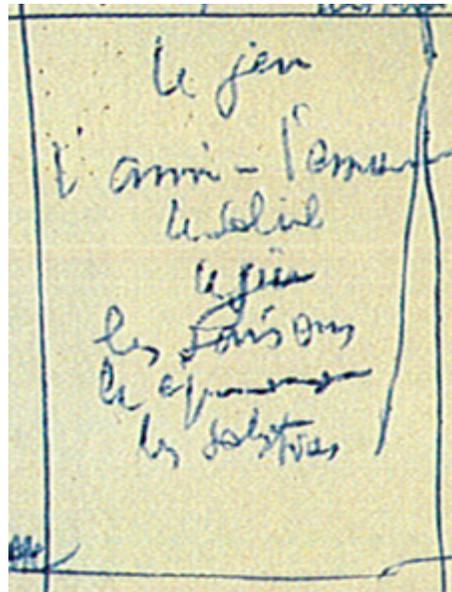
30.

29. Segundo recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

30. Segundo recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



31.



32.

31. 1948, Tercer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, (FLC W1-8 184).

32. 1948, Tercer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

de horizonte o suelo, la edificación vertical, dos arcos y los dos soles.

En la tabla de texto de la página 185 del *Carnet Nivola I* (fig. 32), escribe:

- Le jeu
- L'ami - l'ennemi
- Le soleil
- Le jeu
- Les saisons
- Les équinoxes
- Les solstices ³⁶

“El juego”, “el amigo – el enemigo”, “el sol, el juego, las estaciones, los equinoccios, los solsticios”. Le Corbusier presenta la relación entre la arquitectura y los equinoccios, las estaciones y el recorrido del sol. Es una herramienta definitiva a la hora de pensar la arquitectura, el espacio y las actividades del hombre a la hora de habitarla; si estas leyes dictatoriales de la naturaleza no son utilizadas a favor, pueden convertirse en “el enemigo” principal del habitar. El trabajo con la luz y el calor, depende del lugar y el clima en el que la arquitectura está emplazada; esto consolida la figura del amigo o el enemigo.

Tercera fila

La tercera fila, al igual que la primera, está compuesta por cinco recuadros. En ella, a diferencia de las dos filas anteriores, los dibujos no son fácilmente referenciables; presenta un conjunto de imágenes más complejas visualmente, que las ubicadas sobre las dos filas superiores.

Las dos primeras filas son imágenes pertenecientes a reflexiones propias de su obra arquitectónica y urbanística, como símbolos y signos representativos. Por el contrario, las de ésta tercera fila, pertenecen a reflexiones y búsquedas dentro de su obra pictórica.

Tercera fila – Primera imagen

En el primer recuadro (fig. 33), una cabeza que oscila entre la máscara de un guerrero o una bestia, girada en un ángulo de 45 grados, mira hacia el frente. Sus fuertes rasgos definen un carácter monstruoso. Sobre su cabeza sobresale una cornamenta menor hacia sus lados. Sobre su frente, un protube-

36 *Carnet Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

rante cuerno se extiende hacia delante. La indefinida nariz a base de líneas verticales entrecruzadas con algunas horizontales, culmina en los gruesos labios de una boca entreabierta. El trazo de la quijada, define una cabeza con rasgos cuadrangulares. Por el ángulo de giro, sólo es posible observar un ojo sobre el rostro, ubicado sobre lo que pareciera un yelmo de guerrero romano, el cual demarca el pómulos. La cabeza es sostenida por un robusto cuello.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 34) escribe:

Mais
 Il y a
 Là
 En soi
 La force
 Pure et
 Simple et
 Agissant
 (viser
 concerner)
 le chien qui
 subitement
 renifle
 une proie³⁷

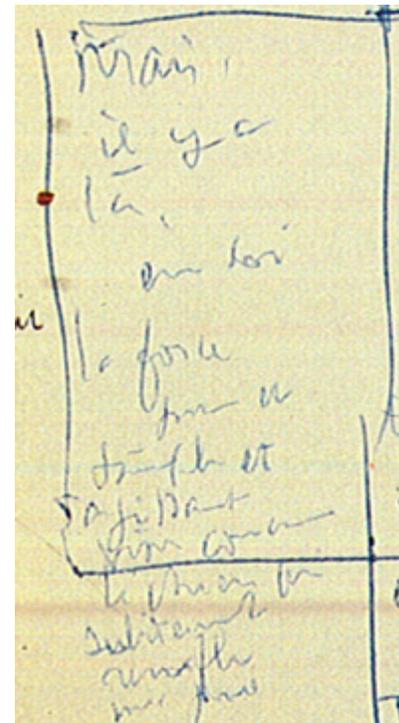
Tres palabras resumen la imagen con relación al texto: la referencia a la *fuerza*, el *perro* como representación del animal en términos universales y la *presa*. La figura de una máscara de guerrero combinada con características más propias de un animal, visualmente más cercanas a la fisonomía de un toro que del perro que menciona en el texto, definen una intención de ataque o de alerta. Es una imagen que representa la generalidad masculina del guerrero, del luchador. En la búsqueda figurativa, entre este primer dibujo preparativo y el definitivo que representa en la litografía final, es posible observar que la cabeza con máscara de guerrero pasará por un proceso de transformación hasta llegar a la conformación de una cabeza más representativa de una especie de toro, la cual al final enfatiza igualmente la alusión a la fuerza y masculinidad.

Tercera fila – Segunda imagen

En la imagen de este segundo recuadro (fig. 35), presenta dos elementos: una posible roca en posición vertical, con una forma fálica y a su lado, una mujer



33.



34.

33. 1948, Primer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

34. 1948, Primer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

37 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

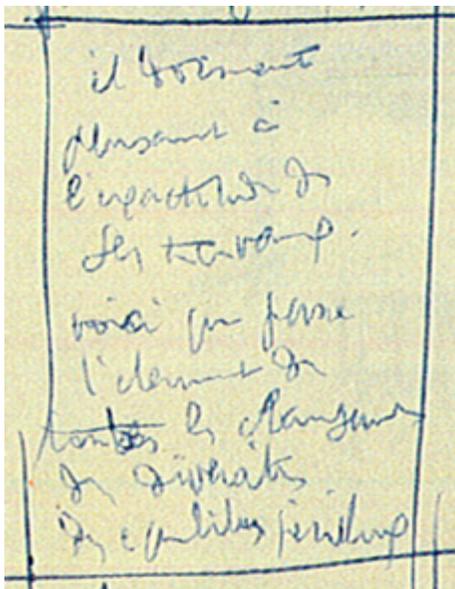


35.

desnuda de perfil, inclinada hacia la roca, queriendo tocarla con sus manos. El elemento vertical se encuentra sobre el costado izquierdo del recuadro, sobre un terreno con algunos elementos curvos; la mujer, está ubicada sobre el fondo del área derecha, enfatizado a partir de una línea de horizonte.

En la tabla de texto del carnet *Nivola I* (fig. 36), Le Corbusier escribe:

Il(s) dormant
 (pesant) à
 l'exactitude de
 ses travaux
 voici que passé
 l'élément de
 tou(te)s les
 changements
 des diversités
 des équilibres
 périlleux³⁸



36.

Lo que deja entrever con este primer texto y la imagen, es que en contraposición a la fila anterior, en la que hace referencia directa a los descubrimientos e invenciones del hombre a partir de procedimientos racionales o los avances de la técnica, en esta tercera fila prueba que el hombre no es sólo y puramente razón. El equilibrio se presenta en la contraposición de las emociones con la razón; entre la conciencia del cuerpo, así como la del espíritu; en la aceptación de la existencia de emociones físicas, como parte del mundo sensible, sus diversidades y sus peligros, como parte del equilibrio en la conformación de la totalidad. La connotación de esta tercera fila, empieza a consolidarse a partir de la definición más propia de las formas físicas, palpables, sexuales, el hombre, la mujer, la roca y su expresión en términos de imagen que incurre, ya no en sus textos de arquitectura o urbanismo, sino en el terreno del arte y su obra pictórica.

Tercera fila – Tercera imagen

El tercer recuadro (fig. 37), está ubicado sobre el eje central de la tabla. Al igual que en los dos casos anteriores, la imagen no es clara. Es posible tejer una relación con formas orgánicas, cavidades a partir de líneas que se entrelazan, como una imagen tentativa de lo que en el lenguaje corbusiano representa el

35. 1948, Segundo recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

36. 1948, Segundo recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

38. Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

concepto de *Mariage du contours*.³⁹ Otra posibilidad es relacionar estas formas y cavidades con el concepto de *formas acústicas*; sin embargo, estas afirmaciones caen en interpretaciones formales, no verificables hasta el momento, puesto que sus intenciones con relación a la imagen no está definida en ningún documento paralelo, para contrastar la información. Por esta razón, al igual que en algunos de los casos anteriores, es fundamental acudir a los textos de la tabla contigua, los cuales pueden guiar la lectura de estos bosquejos, para poner sobre la mesa algún tipo de indicio sobre un hilo conductor que permita acceder a la idea principal que intenta plantear en este recuadro.

En la tabla de texto de la página 185 de su carnet *Nivola I* (fig. 38), escribe:

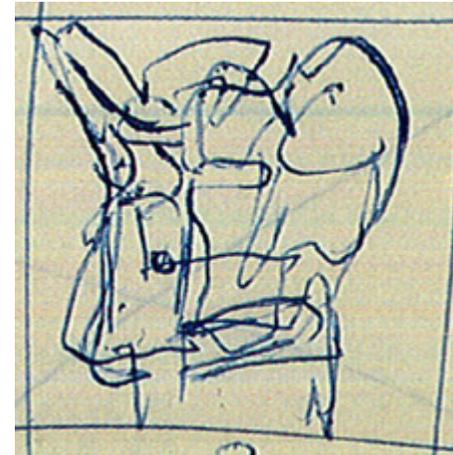
Coquille
Femme
Creux pour
Recevoir
(dedans)
bosses pour
voir et toucher
et pétrir (1)
caresser⁴⁰

Nota: (1) palabra tachada. La corrige con el término « caresser »

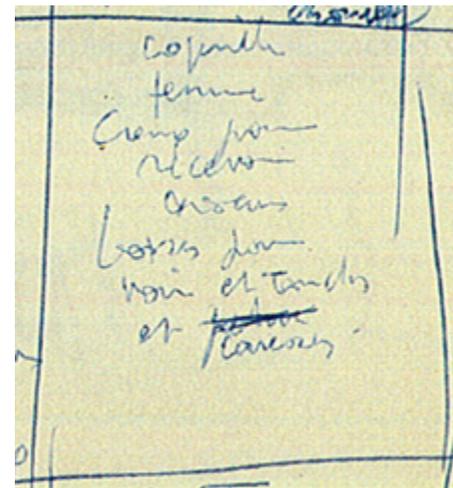
Estas palabras clarifican gran parte de su intención. “Concha, mujer, hueco para recibir”, “(interior), abolladuras para ver y tocar y (amasar), acariciar”. Las palabras conducen la mirada hacia las formas femeninas, cavidades, conchas, en general, a formas que provienen más del concepto de *objetos de reacción poética*, planteado a finales de los años veinte; objetos y formas palpables y acariciables; el mundo de las formas pertenecientes a la tierra, a las rocas, a la naturaleza, a lo femenino. Le Corbusier le habla a los sentidos, más precisamente al sentido del tacto.

Tercera fila – Cuarta imagen

El cuarto recuadro (fig. 39) enmarca el perfil del torso de una mujer desnuda, girado 45 grados aproximadamente hacia su izquierda. La figura tiene un elemento curvo sobre su cabeza en la esquina superior izquierda del recuadro. Es un objeto que pareciera ser un gran cuerno que sobresale, con la parte con-



37.



38.

37. 1948, Tercer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

38. 1948, Tercer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

39 Sobre el tema ver: INGERSOLL, Richard, *Le Corbusier : a Marriage of Contours*, Princeton Architectural Press, New York 1989.

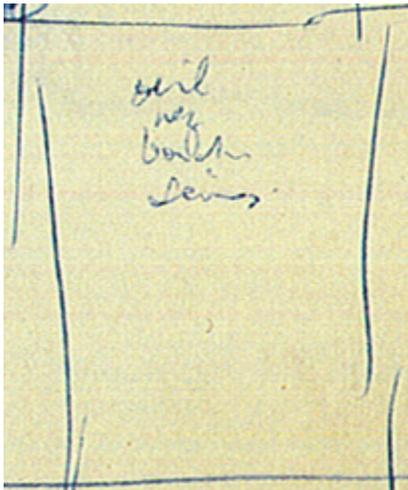
40 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



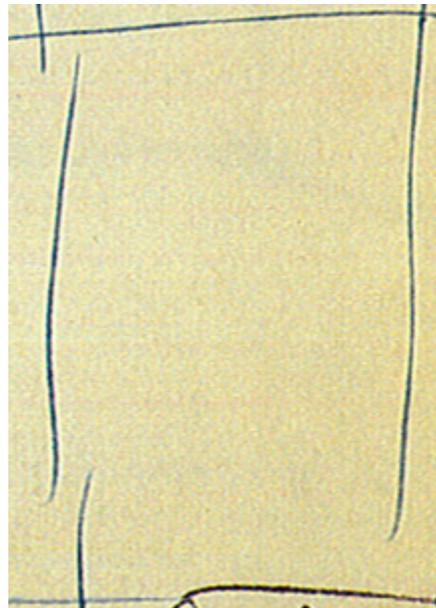
39.



41.



40.



42.

vexa tangente a la cabeza y la cóncava hacia atrás del torso.

En la tabla de texto de la página 185 del *Carnet Nivola I* (fig. 40), escribe:

Œil
nez
bouche
seins⁴¹

“Ojos, nariz, boca, pechos”; partes del cuerpo, que en la imagen son específicos de una figura femenina. Una figura que se contrapone a la masculinidad de las de los dos primeros recuadros de esta fila.

Tercera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (fig. 41), una criatura con un sinuoso y desnudo cuerpo de mujer, una cabeza más propia de una cabra por un protuberante cuerno que sobresale de su frente y dos enormes alas que nacen desde sus hombros, sobrevuela en posición horizontal, lo que parece un horizonte conformado por una superficie de agua. A nivel de su cuello y su pecho, dos líneas paralelas la entrecruzan verticalmente, hasta intersectarse perpendicularmente con la línea del horizonte inferior. En el punto de intersección, las dos líneas rectas que caen verticalmente, se transforman en dos líneas serpenteantes, como si se tratase de un reflejo en el agua.

En la tabla de texto de la página 185 del *Carnet Nivola I* (fig. 42), Le Corbusier no escribe nada en esta casilla. Cualquier referencia a un texto no ha sido plasmada hasta el momento. Lo que sí es claro, como se verá más adelante en el siguiente capítulo, es que esta figura que dibuja, es posible identificarla continuamente en la obra pictórica tardía de Le Corbusier. Y en esta casilla la imagen es clara desde un principio.

Cuarta fila

La cuarta fila está compuesta por tres recuadros al igual que la segunda, distribuidos simétricamente a partir del eje central de la tabla. La casilla central está ubicada sobre el eje central de la tabla.

39. 1948, Cuarto recuadro-tercera fila, *Carnet Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

40. 1948, Cuarto recuadro-tercera fila, *Carnet Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

41. 1948, Quinto recuadro-tercera fila, *Carnet Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

42. 1948, Quinto recuadro-tercera fila, *Carnet Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

Cuarta fila – Primera imagen.

En el primer recuadro (fig. 43), un gran pez visto de perfil, con su cabeza hacia el costado izquierdo del espectador, se posa sobre una compleja figura generada por una serie de trazos verticales. El pez presenta una definida fisonomía en la cual, es posible identificar el ojo, la boca, su aleta lateral central y otra posterior. En la figura inferior, parece representar la parte delantera de un caballo visto de perfil, con su cabeza levantada y su boca abierta.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 44), escribe:

Ulysse
Cheval
Poisson
Tribulation(s)
Batailles et
Guerre
Pas de répit
Jamais
Les cheveux blancs
Ne trouvent point
De repos
Les amazones⁴²

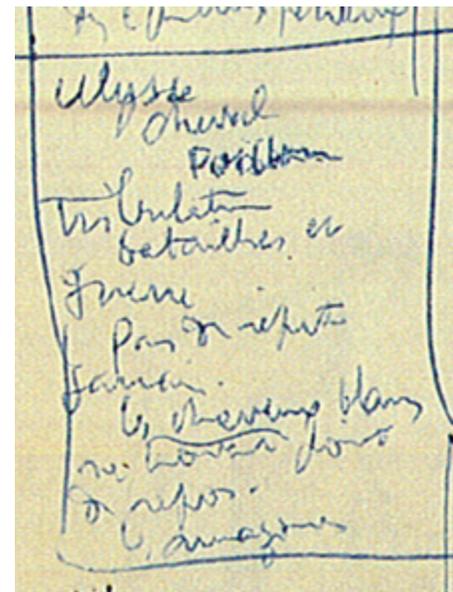
“Ulises, caballo, pescado, tribulaciones, batallas y guerra”, “no hay respiro jamás”, “los caballos blancos no encuentran puntos de reposo”, “las amazonas”. En estas primeras ideas referentes a esta casilla, presenta dos conceptos generales que aluden a las figuras que conforman las primeras imágenes. El primero, está relacionado con la continua lucha y el heroísmo, en tanto que nombra a Ulises, las batallas, las guerras y principalmente las amazonas, como incansables luchadoras. El segundo, tiene que ver con los personajes; las amazonas como la representación de la fuerza en la lucha representada en la figura de la mujer; Ulises, como representación del héroe masculino y el caballo, como el animal representativo de las grandes batallas. Faltaría identificar el sentido del pez o más bien el pescado, que podría aludir al objetivo, las hazañas, lo conseguido, como un trofeo.

Cuarta fila – Segunda imagen.

Este segundo recuadro (fig. 45) está ubicado sobre el eje central de la ta-



43.

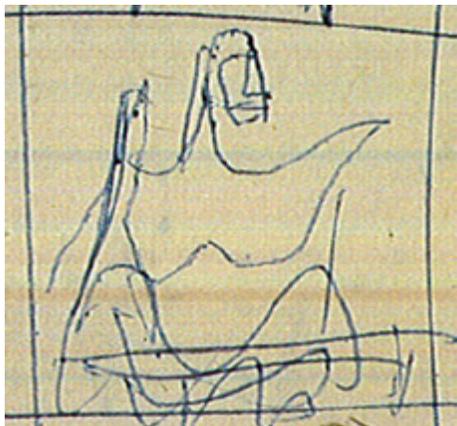


44.

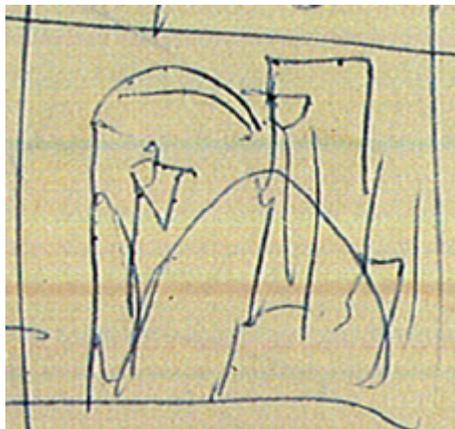
42 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

43. 1948, Primer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

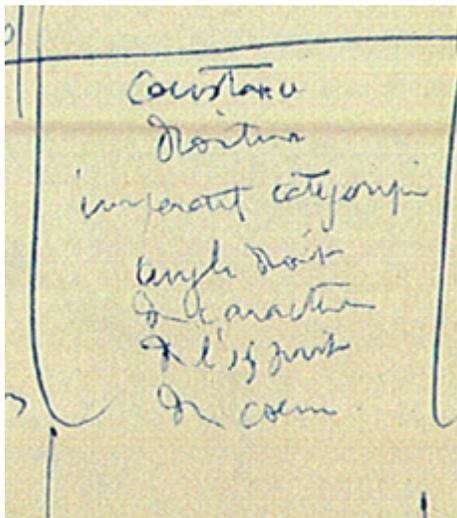
44. 1948, Primer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)



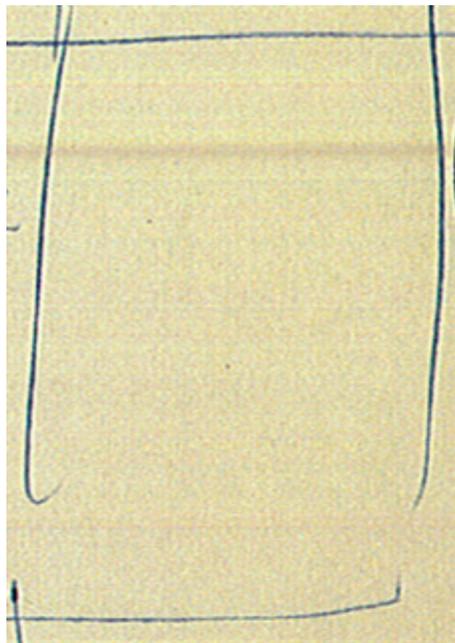
45.



47.



46.



48.

bla. La composición de la imagen está basada en la figura de una mujer con su rostro de perfil y su torso frontal. En él, sus formas femeninas se funden en una especie de manto, que a su vez, se transforma en una especie de alas. La figura esta ubicada sobre la insinuación de unas líneas curvas y otras horizontales. A diferencia del torso desnudo que aparece en el centro de la tercera fila de la tabla, el cual enseña la naturaleza física y real del cuerpo femenino, ésta nueva figura femenina, es presentada en otro estado; es una representación más cercana a la imagen icónica de la mujer en términos espirituales y no enfatizando sus atributos físicos.

En la tabla de texto del Carnet *Nivola I* (fig. 46), Le Corbusier escribe:

Constance
Droiture
Impératif catégorique
L'Angle droit
Du caractère
De l'esprit
Du Cœur⁴³

“Constancia, rectitud, imperativo categórico, ángulo recto del carácter, del espíritu, del corazón”. La posible relación de estos conceptos con la figura femenina de la imagen, puede ser definida en términos que están más en el campo de las virtudes, que en términos conceptuales o descriptivos. Estas palabras permiten identificar la construcción del carácter de lo que esta figura femenina representa; en ellas define virtudes sólidas y universales, que responden a la lectura formal y simbólica de la concepción de la imagen de esta mujer con su manto. Esta figura también es identificable a primera vista, en series de su obra pictórica tardía, como se verá en el próximo capítulo.

Cuarta fila – Tercera imagen.

En el tercer recuadro de esta fila (fig. 47), dibuja dos arcos: un gran arco central en primer plano, como una especie de bóveda y un segundo arco en la parte posterior, menos protuberante y unido, sobre el costado lateral izquierdo, a un elemento rectangular vertical. Con respecto a estas figuras es posible identificar que dos elementos compositivos, definen esta imagen: por un lado, la bóveda o arcada y en segundo lugar, la alusión a una posible torre; dos elementos arquitectónicos que precisan dos direcciones: la torre como representación de la verticalidad y la bóveda, del espacio horizontal.

45. 1948, Segundo recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

46. 1948, Segundo recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

47. 1948, Tercer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

48. 1948, Tercer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

43 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

En la tabla de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 48), no hay texto, deja la casilla vacía, por lo tanto no es posible hasta el momento consolidar una relación más específica respecto a la idea que busca expresar.

Quinta fila

Quinta fila – Primera imagen.

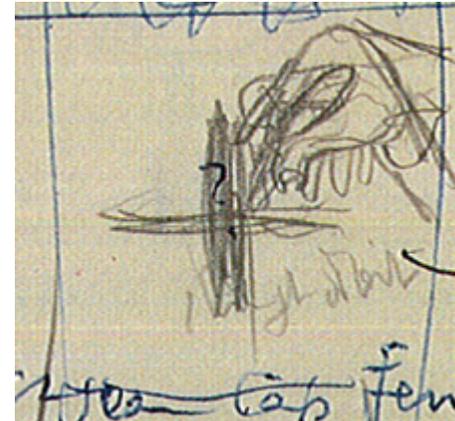
La quinta y última fila presenta un sólo recuadro (fig. 49), ubicado sobre el eje central, en la parte inferior de la tabla. Este, contiene un dibujo a lápiz, incluido después de los anteriores, a diferencia de los anteriores que están dibujados con tinta azul. En el dibujo, una mano derecha, identificada por su ubicación, dibuja con un lápiz o un carbón, una cruz de cuatro lados iguales y cuatro ángulos rectos en el centro del recuadro. Bajo esta imagen, escribe una anotación, en un tono muy suave y casi ilegible, que dice: « *l'angle droit* ».⁴⁴ Este texto define de forma precisa y concreta, la idea y el concepto de la imagen.

A diferencia de los casos anteriores, en la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 50), la casilla correspondiente no contiene un texto que se relacione con esta imagen. Por el contrario presenta otro dibujo en vez de un texto. En esa tabla dibuja la imagen iconográfica de la *mano abierta* y escribe sobre el dibujo « *la main ouverte* ».⁴⁵ Esto indica que hasta el momento, hay dos ideas rondando que aún no han sido definidas.

4.2.1.4 Las anotaciones

Un tema fundamental en los dibujos preparatorios, además de la construcción de las tablas, es las anotaciones que hace Le Corbusier alrededor de ellas. Estas notas y dibujos complementarios, ayudan a aclarar gran parte de las decisiones proyectuales, a identificar las fechas en las que realiza estos esquemas, reconocer relaciones entre lo que piensa paralelamente, o a determinar las condiciones y los lugares en los que realiza estos esquemas.

En la esquina inferior izquierda de la tabla (fig. 51), dibuja un recuadro independiente con tinta negra, a diferencia de la tabla gráfica que está con tinta azul. En éste encierra la frase que define el título de la obra, a partir de una re-



49.



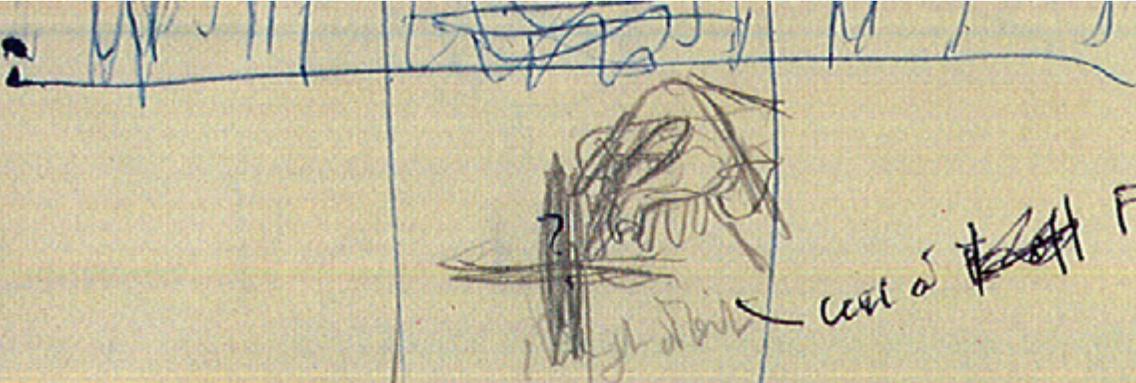
50.

44 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184)

45 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

49. 1948, Primer recuadro-quinta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

50. 1948, Primer recuadro-quinta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185).



POEME
 de
 i > +

10 août
 vu hier - Téward à ~~St Jean Cap Fenac~~ « Ou nousa nethe
 en route h. Wre nous »
 De 10 jours du poème de l'angle droit
 Dont 4/16 planches sont furent faites en 1948

Ceci est ~~le~~ F. oual; l'angle droit

ferencia de dos signos:

POEME
de
l' > + ⁴⁶

Bajo este recuadro, en la parte inferior de la página y con la misma tinta con la que hace el esquema de la tabla, escribe:

10 août
Vu hier – Teriade à St. Jean Cap Ferrat « on pourra mettre
En route le Livre » !
Il s'agit du Poème de l'Angle droit
Dont les 16 planches furent faites en 1948. ⁴⁷

Estas anotaciones indican varias premisas: primero, que Le Corbusier le presenta a Tériade este primer esquema y él acepta esta primera idea, para poner en marcha el proyecto. Segundo, que desde un principio define el nombre o el título del libro, por la frase en la que dice « *Il s'agit du Poème de l'Angle droit* » y lo reafirma con la anotación del recuadro superior en el que escribe el título. Tercero, que 16 de las planchas (los dibujos de cada recuadro) son realizadas en 1948 y la del recuadro inferior central, el de la mano dibujando la cruz de la quinta fila, es adherida después.

Con relación a este último recuadro hay un detalle adicional; Le Corbusier marca un signo de interrogación con tinta negra, en el centro de la cruz. Esto presupone que del dibujo o el signo, no está definido aún; sin embargo, escribe una nota al lado derecho de esta casilla, en la que dice: « *C'est à F outil : l'angle droit* ». ⁴⁸

Tal vez piensa primero, *la mano abierta* de la tabla contigua, para esta casilla y después, decide que debe ser *la mano con el carbón trazando la cruz*, como representación del ángulo recto.

El último detalle en este esquema es que en la parte inferior de este último recuadro con la imagen de la mano dibujando el ángulo recto, insinúa una casilla más, con el mismo lápiz con el que realiza el dibujo, pero en una proporción menor y sin ninguna imagen. Con este detalle adicional es posible

concluir, que en este primer esquema gráfico de la página 184 del carnet *Nivola I*, Le Corbusier deja planteados al final, 18 recuadros insinuados y organizados de la siguiente forma:

Primera fila: 5 planchas o recuadros.

Segunda fila: 3 planchas o recuadros.

Tercera fila: 5 planchas o recuadros.

Cuarta fila: 3 planchas o recuadros.

Quinta fila: 1 plancha o recuadro.

Sexta fila: 1 plancha o recuadro (insinuado)

En conclusión, Le Corbusier avanza una y otra vez sobre este primer esquema. Él continúa adicionando elementos y reflexionando sobre ellos después de su primera reunión con Tériade. Estas afirmaciones se verifican en las anotaciones y en los cambios de tinta o grafito con los que realiza algunas de las notas y dibujos.

46 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

47 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

48 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184)

| | | | | | |
|---|--|--|---|--|--|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| A | médie continue Solide terre et les L'homme réfléchit Solide appais alternatif mais j'ai fait avec un grand mot | tout on a l'habitude de ramasser de Dieu à chaque crise d'étale d'écouler et d'étaler le mystère | l'intégral et le ration aux horizontal = le regard voir la mort voir le postulat L'homme debout, à l'usage crée l'angle droit et y a l'angle droit | le mouvement crée la distance à l'usage dans la difficulté l'incertitude le miracle le vie passe à travers le solution apparaît tout fait par | toute action crée de l'acte le noir le blanc les les électrons sont partout - au bout de 2000 électrons Stimule |
| B | | Trans De commun me mesure l'âme l'homme en nature les notions la plus grande de vivre à l'usage la on se pose le problème | la contact l'homme maintient la forme - libre des notions pour l'homme avisée | le jeu l'ami - l'ennemi le jeu les notions la solution la solution | le temps de 2 jours le ou les d'attente le l'âme ou le d'après la première l'âme l'âme |
| C | l'âme il y a la au sein la force pour ce d'après ce d'après ce l'âme l'âme l'âme | il y a tout d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | |
| D | caractère | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce d'après ce |
| E | offre caractère l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme |
| F | outil caractère l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme | l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme l'âme |

4.2.2 1948, Segundo esquema – Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8-185)

4.2.2.1 La estructuración

Sobre la página 185 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 185), se encuentra la tabla de texto (fig. 52), la cual realiza paralelamente a la tabla gráfica de imágenes de la página 184 (FLC W1-8 184). En ella repite la estructura formal de la de imágenes, sin embargo el contenido de los recuadros pasa de imágenes a texto.

Ésta tabla de texto consta de 18 recuadros. 15 de ellos contienen un texto escrito a mano, con la misma tinta azul con la que realiza la tabla. Los 3 recuadros restantes, se encuentran vacíos. Esto indica que, aunque las imágenes de la primera tabla (fig. 16) están predefinidas desde un principio, los textos en general, están aún por precisar, como lo afirma en una de sus anotaciones: « *(Ici dossiers) rédaction les premiers essais de rédaction* ». ⁴⁹ En éste esquema se esbozan las primeras ideas y conceptos en relación con las imágenes.

Le Corbusier compone este esquema con varios elementos distintos a la imagen: letras, palabras o conceptos, números y contenido.

Las letras

A diferencia del esquema de la página 184, en éste de la página 185, escribe con la misma tinta azul de la tabla, sobre su costado izquierdo y en sentido vertical, las 4 primeras letras del abecedario: A, B, C, D, frente a cada una de las filas que la conforman. Las ubica en orden descendente desde la fila superior y luego, con tinta negra, adiciona dos letras más: E, F. En total, escribe las 6 primeras letras del abecedario: A – B – C – D – E – F.

Las palabras

Con tinta negra, escribe 6 conceptos, cada uno, debajo de cada letra, en

el siguiente orden:

| | |
|---------------|-----------------------|
| Primera fila: | A <i>Milieu</i> |
| Segunda fila: | B <i>Esprit</i> |
| Tercera fila: | C <i>Chair</i> |
| Cuarta fila: | D <i>Caractère</i> |
| Quinta fila: | E <i>Offre</i> |
| Sexta fila: | F <i>Outil</i> |

Al utilizar dos tintas distintas, indica que hay dos etapas en la realización del esquema; una primera en la que nombra, cada una de las filas de la tabla con las letras del abecedario y una segunda, en la que adiciona los seis conceptos y las dos últimas letras que son: la E y la F.

Los números

En la parte superior del esquema, en sentido horizontal, escribe sobre cada uno de los recuadros de la primera fila, los números del 1 al 5, en orden ascendente de izquierda a derecha (1, 2, 3, 4, 5). Con ello numera cada una de las columnas que conforman la tabla. Sobre el eje vertical, la tabla es organizada a partir de letras y palabras, y sobre el eje horizontal, numéricamente:

| | | | | | |
|------------------|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| A | | | | | |
| <i>Milieu</i> | | | | | |
| B | | | | | |
| <i>Esprit</i> | | | | | |
| C | | | | | |
| <i>Chair</i> | | | | | |
| D | | | | | |
| <i>Caractère</i> | | | | | |
| E | | | | | |
| <i>Offre</i> | | | | | |
| F | | | | | |
| <i>Outil</i> | | | | | |

49 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

4.2.2.2 El contenido de la tabla

La conjunción de imagen y texto se evidencia en estos dos primeros esquemas del carnet *Nivola I* (fig. 15). Aunque existe una relación entre las ideas de la imagen y las palabras de la tabla textos, hasta ahora son conceptos esbozados que enuncian la idea, pero que aún no son del todo claros. Algunos presuponen la presentación de algunas de sus teorías; otros están dentro de un campo más descriptivo o conceptual. En esta primera etapa, la posible comprensión de su intención es aún vaga. Aunque algunas de las palabras de los recuadros, hacen referencia a temas o conceptos identificables, la información que contienen las dos tablas hasta el momento, demuestran que las dos primeras filas, las que corresponden tanto a *Milieu* como a *Esprit*, son las que define con mayor claridad. En ellas representa temas que trabaja en sus proyectos arquitectónicos y urbanísticos, al igual que en sus teorías, las cuales precisa y sistematiza a lo largo de su investigación paciente.⁵⁰

Las imágenes de la primera tabla pueden ser verificables en la definición de algunos de los signos representativos de su arquitectura.⁵¹ En la primera fila de la tabla es posible reconocer cinco leyes básicas de la naturaleza.⁵² Esto es esencial y útil tanto para la arquitectura, como para el análisis del comportamiento humano, con relación a la dictadura de las leyes de la naturaleza y su relación con el espacio. Las Leyes pueden ser identificables de la siguiente forma: 1) La ley de las 24h del sol; 2) La ley de los ciclos del agua; 3) La ley de la gravedad; 4) La ley del meandro; y 5) La ley del equilibrio entre contrarios. A partir del estudio y reconocimiento de las leyes del universo, se abre paso a las creaciones humanas a través de la razón, las cuales relacionan al hombre con el medio. Estas son puntualizadas como iconos gráficos: 1) El *Modulor*: armonía entre número y naturaleza; 2) la *Unité d'habitation*: armonía entre Arquitectura y su emplazamiento; 3) El juego de los solsticios: armonía compositiva entre la obra arquitectónica y la luz natural.

Si en las primeras dos filas (*Milieu* y *Esprit*) es posible reconocer en las imágenes iconográficas la relación con su arquitectura; en las segundas dos

50 Ejemplos de estos temas serán presentados y analizados en el siguiente capítulo (Capítulo 5), al hacer la reconstrucción genealógica de cada una de las imágenes que conforman estas dos filas del iconostasio.

51 Ver el capítulo de « Signes » en: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

52 Sobre el sentido y valor de la identificación de las leyes de la naturaleza para Le Corbusier ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et création », 1923, cit.

filas (*Chair* y *Caractère*) hay que acudir a su obra pictórica para reconocer las imágenes elegidas. Las primeras imágenes están precisadas como signos, que por su propia definición, llevan implícitos en sí mismos tanto un carácter singular como universal, como por ejemplo lo femenino y lo masculino, lo cóncavo y lo convexo, lo animal y lo humano, entre otras cosas. Las imágenes de *Chair* y *Caractère* provienen de reflexiones personales del autor, que a su vez son traducidas en actos creativos expresados en su obra pictórica.

En estas dos filas, *Chair* y *Caractère*, deja alguna de sus casillas vacías, con el texto por definir. El dibujo en la *tabla gráfica de imágenes*, está planteado desde un principio, sin embargo el texto o los conceptos que le acompañan, no han sido definidos aún en esta etapa. En algunos de los conceptos de las casillas que sí poseen texto, es posible identificar temas lógicos y trascendentes al asociarlos con su obra pictórica. En algunos de ellos, se percibe una relación directa con el campo personal del autor. Le Corbusier plantea estos temas a partir del mundo de los sentidos y las emociones, para traducirlos como manifiestos de carácter objetivo y conceptual, a través de los procesos del genio creador.

En la franja de *Chair*, por el concepto elegido –carne–, ya presupone un indicio: una referencia al campo de los sentidos, del tacto, de las formas. En la franja de *Caractère*, la misma palabra lo indica –carácter–, se concentra más en el campo del espíritu del artista; un término que comprende asociaciones de orden emocional-intelectual. Es la referencia a las elecciones del genio creador que, a través de su obra, busca producir emociones del espíritu, las cuales afectan y confrontan tanto razón como corazón.⁵³

En los términos que utiliza en la franja de *Caractère*, Le Corbusier hace referencia a personajes míticos de la historia y a sus continuas batallas en pos de conseguir un ideal. En la segunda casilla, ubicada sobre el eje central de la tabla, hace referencia a conceptos éticos, que aluden a lo que plantean con Ozenfant en los artículos « *L'Angle droit* » y « *Nature et création* » (1923), en el que buscan determinar la ética que ha de estar implícita en las respuestas del artista moderno a través de su obra, con relación a la búsqueda de la aceptación del público. El artista no debe comerciar “servilmente” con la naturaleza como un ser imitativo, que aspira a encontrar una obvia reacción positiva del público ante su obra, en tanto que logra emocionarlo en la medida en que, hace que sus emociones se vean reflejadas ante la “hermosa imagen”, de la imitación

53 El artículo escrito « *L'Angle droit* », publicado por Ozenfant y Jeanneret está compuesto por la identificación de 11 términos, dentro de los cuales está la definición del concepto de emoción. Este tema será analizado a profundidad en el capítulo 6 de esta tesis. Ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « *L'Angle droit* », Paris 1923, cit.

de un paisaje representado en una pintura.⁵⁴ Todo lo contrario; la ética está en el reconocimiento del *ángulo recto* como definición categórica de lo que el hombre es capaz de abstraer de la naturaleza, para transformarlo en sus propias creaciones, fuera de actitudes imitativas y serviles.

Las dos últimas casillas, ubicadas sobre el eje central de la tabla, una corresponde a la quinta fila, denominada por la letra E y el concepto de *Offre*; la última, corresponde a la sexta fila y está denominada por la letra F y el concepto de *Outil*. Estas dos casillas, intercambian su contenido de una tabla a la otra y así mismo, el texto que les corresponde. En esta tabla de texto, la casilla de la fila E, contienen un texto que dice: « *La main Ouverte* » y adicionalmente, presenta un dibujo de su reconocido icono;⁵⁵ éste es el único dibujo dentro de esta tabla de texto (fig. 53).

Bajo esta casilla E, a nivel de la letra F y el concepto de *Outil*, continúa las líneas de la tabla, insinuando que hay una sexta casilla; sin embargo, como la hoja se termina, no tiene el suficiente espacio en la parte inferior de la hoja para continuar la tabla. Por esta razón, traza una línea diagonal desde el pequeño trozo del recuadro, hacia el costado derecho de la tabla, direccionando la mirada hacia una anotación que dice: « *tracer l'angle droit* » (fig. 53). Sobre el lado derecho de esta anotación, en la esquina inferior derecha de la hoja, dibuja dentro de un pequeño recuadro, la imagen de la mano dibujando una cruz. Este es el mismo dibujo que realiza en el esquema anterior, el de la página 184 del carnet *Nivola I* (fig. 49), dentro del último recuadro de la tabla. Por lo tanto, sobre ésta tabla de texto define las dos últimas casillas: la de la fila 5, con la imagen de la « *La main Ouverte* » y adiciona la casilla de la fila 6, con la imagen definitiva de la mano trazando una cruz: el ángulo recto.

Si se retoma la anotación que hace en el esquema de la página 184 del carnet *Nivola I* (fig. 51), sobre el lado derecho de la última casilla de la tabla, con la mano dibujando la cruz, es posible identificar que está realizada con la misma tinta de las anotaciones de la página 185. Esto lleva a presuponer que después de su primera reunión con Tériade y una posible reflexión sobre las ideas discutidas, Le Corbusier adiciona estos avances y los plasma sobre éste mismo esquema.

Dos signos independientes cierran el recorrido de la tabla como iconos que recogen una experiencia de investigación: la mano abierta y la mano tra-

54 Sobre el tema ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et création », 1923, cit..

55 Sobre «La main Ouverte», ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

zando el signo del ángulo recto. Estas dos imágenes iconográficas son una síntesis gráfica de investigaciones previas, a lo largo de su carrera. Ahora son plasmadas en signos que pueden ser leídos como representación de conceptos universales y transmisibles, de una experiencia de vida e investigación. La mano abierta « *comme suite à des préoccupations et à des débats intérieures venus du sentiment angoissant des désharmonies qui séparent les hommes si souvent et en font des ennemis.* »⁵⁶ La mano trazando la cruz como “su respuesta”, como “su elección”.⁵⁷ Como dice en su libro *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), en el capítulo titulado « *Orthogonal, signe de l'esprit* » escribe:

Ese signo +: es decir, una recta que corta a otra recta formando cuatro ángulos rectos, ese signo que es el ademán mismo de la conciencia humana, ese signo que se traza instintivamente, gráfico símbolo del espíritu humano: ordenador.

Ese gráfico al que -¿por qué camino intuitivo?- se ha dado el sentido del más, de lo positivo, de la suma, de la adquisición. Signo constructor.⁵⁸

4.2.2.3 Las anotaciones

Al igual que en la página 184 del carnet *Nivola I*, Le Corbusier escribe otra serie de anotaciones alrededor de la tabla, con la misma tinta negra de estos dos últimos cambios en las dos últimas casillas. Por la fecha de las anotaciones y el color de la tinta es posible verificar que estas notas han sido escritas después de mostrar el primer esquema a Tériade,⁵⁹ puesto que entre las letras *E-Offre* y *F-Outil*, Le Corbusier escribe un comentario fechado con el 11 de agosto de 1948, bajo una palabra que dice: « *Coïncidence* » (fig. 53).⁶⁰ En él hace referencia a un comentario que recibe por parte de una mujer que se encuentra presente en un almuerzo ofrecido por Tériade en St. Jean Cap Ferrat.⁶¹ En este almuerzo, según las notas de Le Corbusier, la mujer presente es una « *chiromancienne*⁶² *de haute classe* », quien casualmente, mira su mano y la

56 Ver el capítulo de « *La main Ouverte* » en: *Ibid.*, pp. 154-155.

57 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 150.

58 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, cit..

59 Primera reunión es el 10 de agosto de 1948. Ver: Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

60 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

61 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

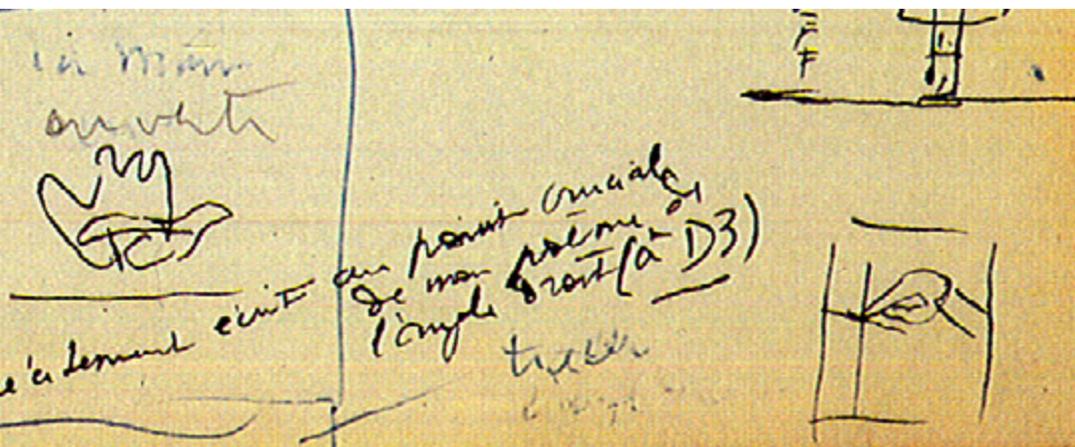
62 Quiromancia: Supuesta adivinación de lo concerniente a una persona por las rayas de **251**

E
offre

coïncidence!

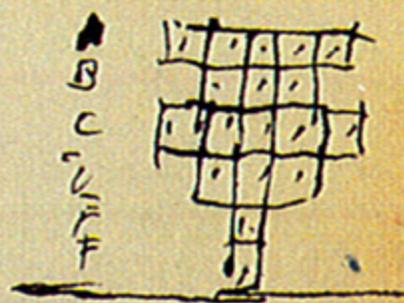
Le 11 août c'est Jean
Céleste Feirat de Jermol
chez Teriand. Présent,
"une ~~tr~~ chiom au lieu
de Frank clait, Mme...
voyant ma main, on
premier mot: Dreoline. Je
réponds: hier je l'avais me l'a demand écrit au point crucial
de mon système de
l'angle droit (à D3)
traces

F
outil



53.

d'a. Josses
retract
les premiers
essais de
retract
voir ci-
A + C



54.

53. 1948, Detalle anotaciones en la labla de textos,
Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

54. 1948, Detalle anotaciones en la labla de textos,
Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

primera palabra que le viene en mente es « *Droiture* », a lo cual Le Corbusier responde: « *hier je l'avais précisément écrit au point crucial de mon poème de l'angle droit (à D3)* ». ⁶³

Más allá de lo anecdótico, en esta anotación se consolidan dos temas esenciales: Le Corbusier reafirma el concepto de « *Droiture* », palabra que subraya como « *point crucial* » de su Poema y reafirma el nombre de la obra como *Poema del Angulo Recto*: « *mon poème de l'angle droit* ». ⁶⁴ Por lo tanto, a partir de los dos esquemas, el de la tabla de imágenes y la de texto, la reunión y aprobación de Tériade, se consolida: en primer lugar, el nombre de la obra, en segundo lugar, el contenido bajo la combinación de *Imagen* y *Texto*, a partir de una estructura gráfica denominada hasta este momento como: *table graphique des matières* y en tercer lugar, el concepto de *Droiture* como punto crucial dentro de la obra, con una ubicación específica y central dentro de la estructura. La precisión de estos parámetros desde un principio, permite enfocar la mirada de forma más puntual hacia algunas de las intenciones dentro del proceso de desarrollo de la obra, lo cual sirve como guía para continuar con la reconstrucción del proceso, bajo la misma claridad con la que Le Corbusier desarrolla estas primeras aproximaciones.

Otro punto importante dentro de este esquema se encuentra sobre el lado derecho de la tabla (fig. 54), a nivel de la fila de *D-caractère*. Le Corbusier dibuja a una escala menor, un pequeño esquema de la tabla, pero en este caso con las casilla vacías. Simplemente ubica un punto en el centro de cada una. Sobre el lado izquierdo de este pequeño esquema repite las mismas 6 letras de la tabla mayor, en el mismo orden, para nombrar cada una de las filas. Bajo esta tabla dibuja una línea horizontal con la que insinúa una posible línea de tierra; es una base sobre la cual se apoya el esquema. De esta forma, si se entiende la tabla como una construcción humana, como tal, necesita de una base de soporte; en este caso es la tierra, la horizontal, tal como hace referencia en el artículo de « *L'Angle droit* » (1923). ⁶⁵ Esta línea horizontal, demuestra que la lectura del esquema debe ser comprendida a modo de un posible alzado y no en planta. Adicionalmente, esta afirmación es verificable tanto por la posición de este pequeño esquema, así como por la disposición gráfica de los dibujos

de la tabla de imágenes en la página anterior (p.184); todos están ejecutados en alzado y no en planta. Es sobre éste pequeño esquema menor, donde confirma y anota dentro de una especie de círculo, que estos son los primeros ensayos de redacción del Poema, en estas palabras: « *(Ici dossiers) / rédaction / les premiers essayes de rédaction* ». ⁶⁶

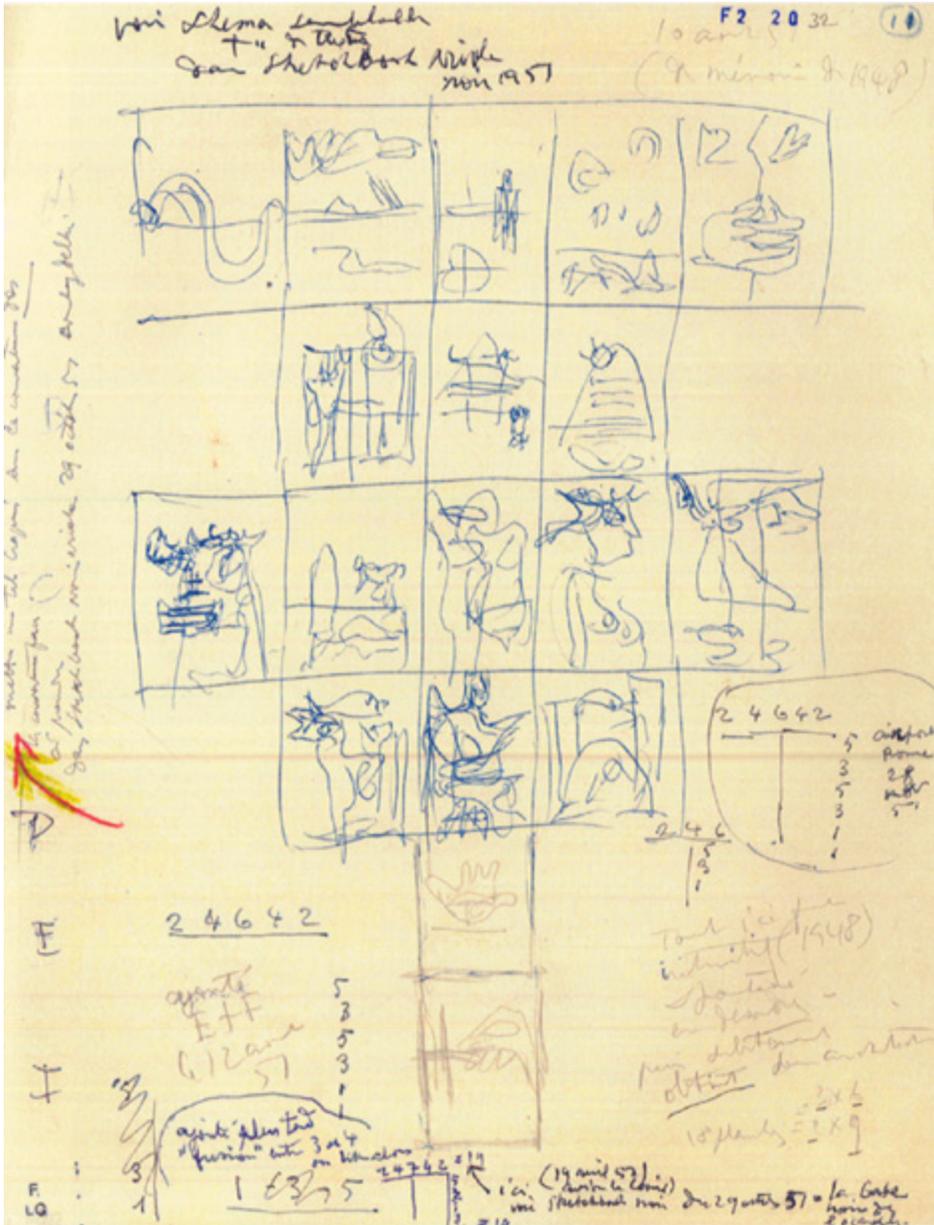
sus manos. Quiromántica: Persona que lo profesa.

63 « Coïncidence: Le 11 aout à St. Jean Cap Ferrat déjeuner Chez Teriade. Présente, "une chiromancienne de haute classe" Mme... voyant ma main, son premier mot: Droiture. Je répond: hier je l'avais précisément écrit au point crucial de mon poème de l'angle droit (à D3) ». Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

64 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

65 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « *L'Angle droit* », 1923, cit.

66 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



55.

55. 1951-52, Esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

4.2.3 1951-52, Tercer esquema (FLC F2-20 32, p. 11)

4.2.3.1 La estructura

Después de los dos primeros esquemas presentados, Le Corbusier realiza un nuevo dibujo de la *table graphique des matières* (FLC F2-20 32, p. 11) (fig.55), el 10 de abril de 1951. Es una nueva tabla de imágenes, en la que reafirma algunas de las correcciones realizadas en los dibujos anteriores, después de ser presentados a Tériade durante el verano de 1948.⁶⁷ En este esquema revela el proceso de consolidación de la imagen general unitaria de toda la tabla.

Las tablas de las páginas 184 y 185 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-184 y 185) presentan la primera idea del contenido; ésta tercera tabla (FLC F2-20 32, p. 11), precisa el avance en la estructura formal y la composición numérica de la tabla. Además del trabajo en la consolidación del contenido gráfico, el esquema reúne una serie de anotaciones y esquemas numéricos, los cuales guían el desarrollo de las ideas en torno a la estructura general de la tabla.

Estos avances y reflexiones sobre los esquemas preparatorios son desarrollados durante los continuos viajes que realiza durante este periodo de realización del Poema. En este esquema es posible identificar la secuencia temporal de las anotaciones y dibujos complementarios, ya que, en la medida en que agrega una anotación, registra el lugar y la fecha. Esta sucesión de fechas y anotaciones, plasmadas en distintas tintas, demuestran la continua reflexión sobre el proceso, comprenden un periodo que abarca desde 1948, año en que efectúa el primer esquema hasta 1952, un año antes de terminar el proceso de consolidación de la obra para ser enviada a imprenta.

En la tabla gráfica de este esquema es posible observar la contraposición de dos momentos; en el primero, Le Corbusier re-dibuja las 16 casillas superiores de la tabla gráfica con imágenes, de la misma forma en que lo hace en la de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-184); en el segundo, en el que adhiere con lápiz, las casillas 17 y 18 en la parte inferior central de la tabla. Aunque el marco de la casilla 17 ya está insinuado desde un principio, en esta segunda etapa, repasa el recuadro con un lápiz, y con este mismo dibuja la

67 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184)

imagen de la *mano abierta* en su interior. Con el mismo lápiz, resalta la casilla 18 en la parte inferior del esquema, bajo el recuadro de la mano abierta. En este dibuja la *mano trazando la cruz*, repitiendo la misma imagen plasmada en el la última casilla del esquema de la página 184 del carnet *Nivola I*.

Al reconocer los dos momentos identificados en la definición de la tabla es posible verificar la claridad con la cual Le Corbusier realiza la elección de las imágenes para cada recuadro y la organización correspondiente en la estructura desde un principio.

4.2.3.2 El contenido de la tabla

Primera fila

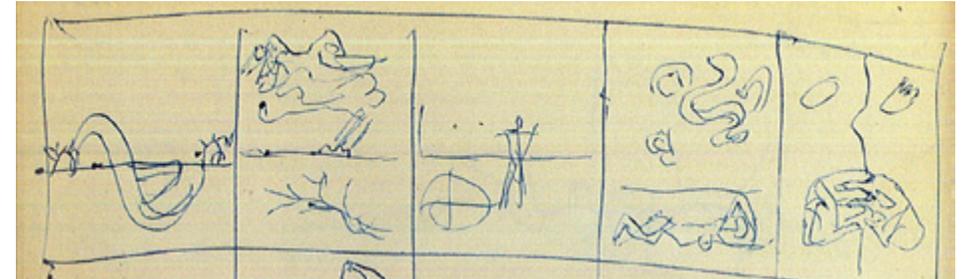
En este tercer esquema, Le Corbusier repite los cinco primeros dibujos de la primera tabla de la página 184 del carnet *Nivola I*. Los cambios que se ven están en la precisión de ciertos detalles en algunas de estas imágenes (figs. 56-57)

Primera fila – Primera imagen

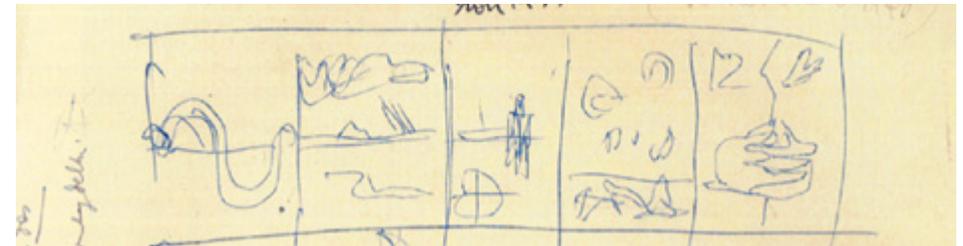
En el primer recuadro, realiza el mismo dibujo (figs. 56-57). En él reafirma la primera idea, sin embargo los dos soles nacientes sobre el horizonte, son menos precisos en términos del dibujo, que los del primer esquema.

Primera fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 56-57), repite el mismo esquema que en la anterior, con algunos cambios en los trazos. En este caso dibuja dos líneas de horizonte paralelas, en vez de una como en el primer dibujo de la tabla de la página 184 del carnet *Nivola I*. En la parte superior de la imagen, las diagonales que representan la lluvia torrencial cambian de dirección, opuesta al montículo que se repite en el centro de la imagen que en este caso es más evidente en términos de tamaño. En el área superior de la imagen, los trazos que representan las nubes se repiten y en la parte inferior de las líneas de horizonte hace referencia una vez más al recorrido de un río; en este caso lo define con dos líneas sinuosas paralelas y elimina las ramificaciones que presenta en la imagen de la tabla anterior.



56.



57.

56. 1948, Primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

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

Primera fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 56-57), ubicado en el eje central de la tabla, repite el mismo esquema que el de la página 184 del carnet *Nivola I*. Una línea de horizonte divide la imagen en dos partes iguales. Un hombre de pie sobre el costado derecho de la imagen, lo atraviesa una línea horizontal por el centro de su cuerpo, lo que conforma una cruz con relación a su postura perpendicular. Sobre la esquina inferior izquierda, reaparece la cruz inscrita en el centro del círculo.

Primera fila – Cuarta imagen

En el cuarto recuadro (figs. 56-57), la idea de las figuras se repite, aunque menos detalladas que la anterior. En el área superior de la línea de horizonte, las líneas serpenteantes desaparecen, sin embargo, mantiene la expresión de líneas curvas sin ningún orden. Bajo la línea de horizonte, unos trazos rápidos aluden a la figura de la mujer en posición horizontal de la primera imagen. En este esquema no se observa avance alguno sobre el primer esquema.

Primera fila – Quinta imagen

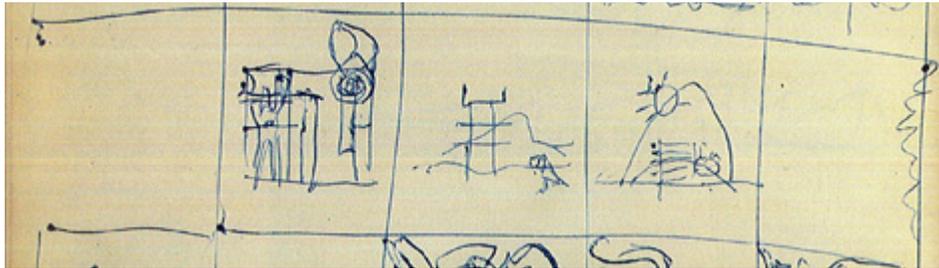
En el quinto recuadro (figs. 56-57), repite la imagen con los mismos elementos y la misma estructura. Solo se percibe un cambio: transforma los dos círculos superiores en figuras irregulares por medio de un trazo rápido. Una vez más, la del área izquierda presenta una ramificación doble como las puntas de unas tijeras o una “Y”. Las manos entrecruzadas sobre la línea vertical divisoria permanecen igual.

Segunda fila

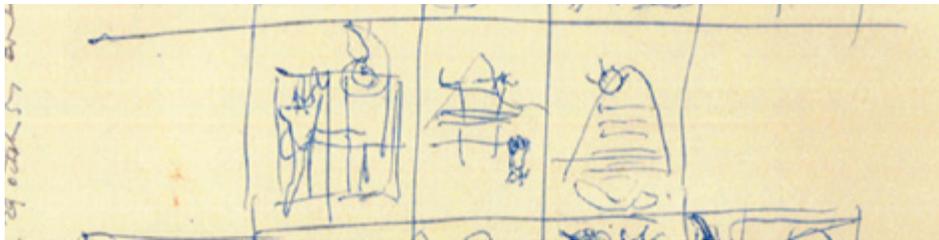
Las imágenes de esta segunda fila, son la reafirmación de las de la primera tabla, con algunas precisiones en los dibujos y en la idea (figs. 58-59).

Segunda fila – Primera imagen

En este primer recuadro (figs. 58-59), la imagen es menos precisa que en la primera tabla. La posición de la figura huma está menos detallada, sin embargo es posible reconocerla como un avance sobre la primera. En éste dibujo presenta dos cambios fundamentales: primero, el rectángulo mayor es sustituido por un cuadrado y en segundo lugar, dos líneas verticales subdividen el cuadrado en tres áreas disímiles. Una línea horizontal, ubicada a nivel del ombligo del hombre, se extiende a lo largo de todo el cuadrado subdividiéndolo en dos



58.



59.

58. 1948, Segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

59. 1951-52, Segunda fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

partes. Con esto define una retícula diferente a la planteada en el primer dibujo.

Segunda fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 58-59), repite el esquema con dos detalles que varían. Sobre el costado izquierdo superior de la edificación, dibuja lo que podría ser un sol con sus rayos; sobre el mismo costado, pero en la parte inferior del edificio, el pájaro ha girado hacia el frente. Ahora es posible reconocer las características de sus grandes ojos, lo cual lo acercan más a la figura del búho o lechuza que aparecerá en la imagen definitiva.

Segunda fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 58-59), repite la composición del primer esquema, sin embargo desaparece el arco bajo del recorrido del sol. Bajo la línea de horizonte, dibuja un objeto curvado, como una vasija que sostiene la construcción desde la tierra.

Tercera fila

En esta tercera fila reafirma las ideas de la primera tabla y precisa algunos detalles de algunas de las figuras que componen las imágenes (figs. 60-61).

Tercera fila – Primera imagen

En el primer recuadro (figs. 60-61), reafirma la figura de la primera tabla, aunque en este caso presenta trazos menos definidos y proporcionados. Enfatiza la línea de perfil y resalta la protuberancia del cuerno central de la frente y las dos líneas horizontales que definen la nariz. En la boca sobresalen sus labios de forma desproporcionada por su tamaño con relación al rostro y a la imagen anterior.

Tercera fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 60-61), reafirma los elementos que componen la imagen: en primer lugar, el objeto vertical –un posible menhir– sobre el área izquierda, sobresale por encima de los elementos sinuosos que componen el terreno, ubicados en primer plano de la imagen. En segundo lugar, sobre el costado derecho, reaparece la mujer en la misma posición.



60.



61.

60. 1948, Tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

61. 1951-52, Tercera fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

Tercera fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 60-61), ubicado sobre el eje central de la tabla, una nueva figura emerge de la compleja maraña de líneas y formas de la imagen de la primera tabla. Ahora es posible reconocer algunos aspectos del cuerpo de una mujer: sus brazos, la cabeza, sus senos y piernas, en fusión con un complejo elemento vertical, con una insinuada punta direccionada hacia abajo. Esta es una imagen que parece seguir, hasta ese momento, en proceso de ser precisada.

Tercera fila – Cuarta imagen

En el cuarto recuadro (figs. 60-61), repite el torso de la mujer, en la misma posición que en la primera tabla. Resalta la desnudez del busto de forma más detallada. En el rostro de perfil, presenta unos rasgos más afilados, principalmente en la forma de la nariz y la barbilla, a diferencia del primer esquema en el que los rasgos son más redondos. Conserva las características del ojo y enfatiza su tamaño y expresividad en forma de una gran nuez. El cuerno sobre su cabeza ahora es menos evidente y parece ser remplazado por una forma que alude más, a la referencia del pelo de la mujer, principalmente por los trazos de la parte superior.

Tercera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (figs. 60-61), repite los mismos elementos que constituyen la imagen, sin realizar ningún avance ni modificación. La única variación entre los dos dibujos es que el ala inferior de la criatura, en el primer dibujo está suspendida en el aire y hay una distancia considerable con relación a la línea de horizonte, mientras que en este esquema, la parte inferior del ala, toca la línea de horizonte.

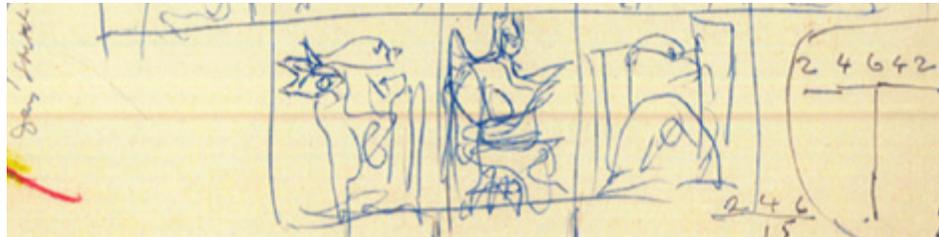
Cuarta fila

Cuarta fila – Primera imagen

En el primer recuadro (figs. 62-63), repite la figura y la posición del pez, la cabeza y la parte delantera del caballo. En esta imagen realiza especialmente el detalle de la pierna delantera izquierda del caballo y así mismo su posición de perfil.



62.



63.

62. 1948, Cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

63. 1951-52, Cuarta fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

Cuarta fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 62-63), redibuja el mismo esquema que en la primera tabla, sin embargo con una serie de trazos más confusos. En este dibujo gira el rostro que ahora mira hacia el espectador, enfatiza una protuberante nariz, los labios y con un pequeño círculo, hace referencia a un ojo. En el pecho y los hombros, busca repetir la idea de la imagen anterior, con dos puntas que sobresalen sobre los hombros de la mujer. En este caso, el hombro del lado izquierdo, es más grueso, más alto y resaltado con trazos diagonales. Bajo el pecho realiza una maraña de trazos curvos, entrelazados, los cuales no definen una imagen concisa.

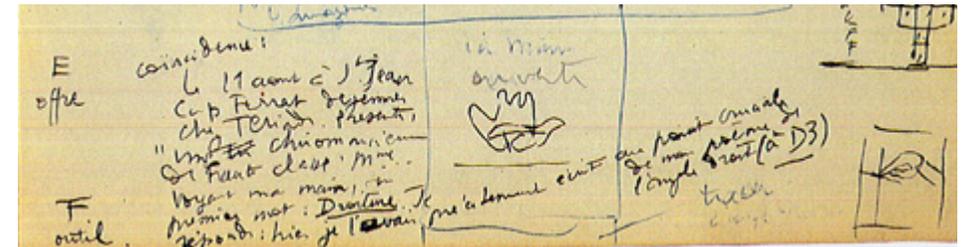
Cuarta fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 62-63), ubicado sobre el eje central de la tabla, ratifica la imagen de la primera y los elementos que la componen. En este caso presenta dos variaciones: en el centro del gran arco en primer plano, traza dos diagonales que conforman la parte superior de un triángulo, como si se tratase de una cubierta a dos aguas. En la punta superior del vértice dibuja un círculo. La segunda variación se encuentra en el segundo plano de la imagen: mantiene la torre o rectángulo vertical-lateral sobre el costado derecho de la imagen, pero la bóveda lateral posterior, la ubica en el centro y la enmarca con otro elemento rectangular o torre sobre el costado izquierdo, pero de menor altura que el opuesto.

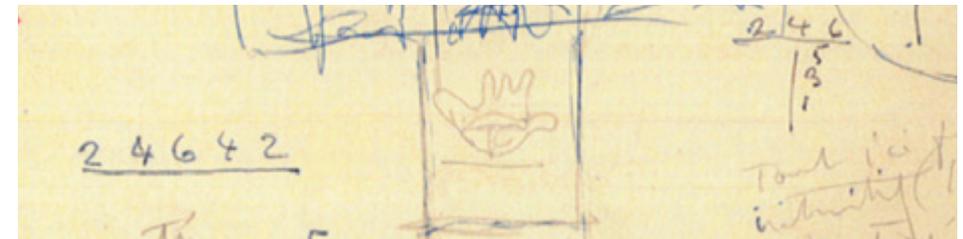
Quinta fila

Quinta fila – Primera imagen

En esta fila, presenta un único recuadro (fig. 65) ubicado sobre el eje central de la tabla. A diferencia de la primera tabla de imágenes de la página 184 del carnet *Nivola I*, ubica en este recuadro la imagen de la *mano abierta* que presenta en la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 64), repite exactamente la misma figura, pero a una escala más grande con relación al espacio del recuadro y suprime la anotación que decía « *la main ouverte* ».⁶⁸



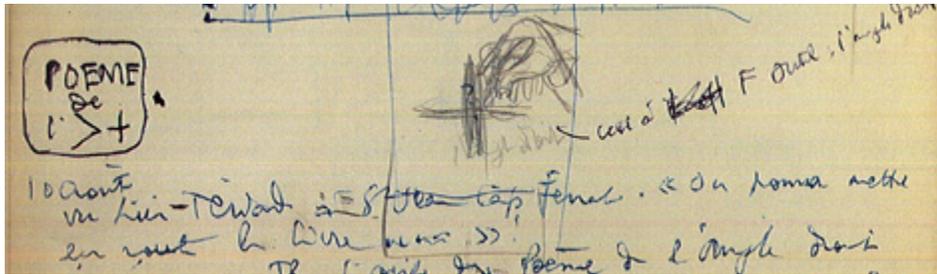
64.



65.

64. 1948, Quinta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

65. 1951-52, Quinta fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)



66.



67.

Sexta fila

Sexta fila – Primera imagen

La sexta fila también está compuesta por un solo recuadro ubicado sobre el eje central de la tabla (fig. 67). En él repite el mismo dibujo de la última casilla de la tabla de imágenes de página 184 del carnet *Nivola I*: la mano trazando una cruz (fig. 66). En este caso, en vez de centrar la cruz dentro del recuadro, la traslada hacia el costado izquierdo y sobre el costado derecho dibuja la mano para equilibrar la imagen. En el centro del recuadro ubica el utensilio de dibujo: el carbón. En este caso no escribe ninguna anotación.

4.2.3.3 Las anotaciones

El análisis de los dos primeros esquemas de las páginas 184 y 185 del carnet *Nivola I* se han centrado en la identificación de la definición del contenido gráfico y conceptual de la tabla. En este tercer esquema (FLC F2-20-32, p.11), el principal enfoque está determinado por la variedad de anotaciones y combinación de relaciones numéricas alrededor de la tabla principal, porque en términos gráficos, la tabla es en cierta forma la repetición de la primera de la página 184 del carnet *Nivola I*, con los ajustes mencionados anteriormente.

Como se ha enunciado en la introducción a este esquema, en la hoja aparecen una sucesión de fechas alrededor del dibujo que datan desde 1948, hasta 1952. Sin embargo, el dibujo de la tabla es ejecutado realmente entre 1951 y 1952, ya que el año 1948 es una referencia a las decisiones tomadas en el primer esquema que realiza para Tériade.⁶⁹ En este tercer esquema (FLC F2-20-32, p.11), hay dos lugares en los que escribe el año 1948: uno, en la parte superior izquierda de la hoja, debajo de una fecha que dice «10 avril 51 » y debajo, entre paréntesis, anota « a mémoire de 1948 ».⁷⁰ En segundo lugar, sobre el costado inferior derecho de la tabla y sobre otras anotaciones vuelve a escribir el año 1948, como referencia que todo ya ha sido desarrollado desde ese entonces.⁷¹ Las demás fechas del esquema parten desde el 10 de abril de

69 Ver las anotaciones sobre la reunión de Le Corbusier y Tériade, en torno a las primeras ideas de la estructura del libro y las imágenes que lo compondrán en: Carnet *Nivola I*, pp. 184 y 185, 1948 (FLC W1-8 184-185).

70 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

71 « Tout ici fet (1948) Ajouture en désordre puis.. obtint dans architecture » Y debajo escribe : « 18 planches = 3x6 » y debajo « 2x9 ». Ver : Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

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

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

1951 (fig. 68).

En la hoja es posible identificar tres tipos de anotaciones alrededor de la tabla, esenciales para comprender el desarrollo del avance. En primer lugar, aparecen una serie de combinaciones numéricas sobre ejes verticales y horizontales (fig. 69). En los tres primeros ensayos de estas combinaciones se repite una característica: los números ubicados sobre el eje horizontal, son pares y los que van sobre el eje vertical, impares. Estas combinaciones numéricas están relacionadas con la estructura formal de la tabla: enumeran la cantidad de casillas por fila y columna, y su distribución simétrica a partir del eje central. La columna central es la espina dorsal del esquema y contiene el mayor número de recuadros.

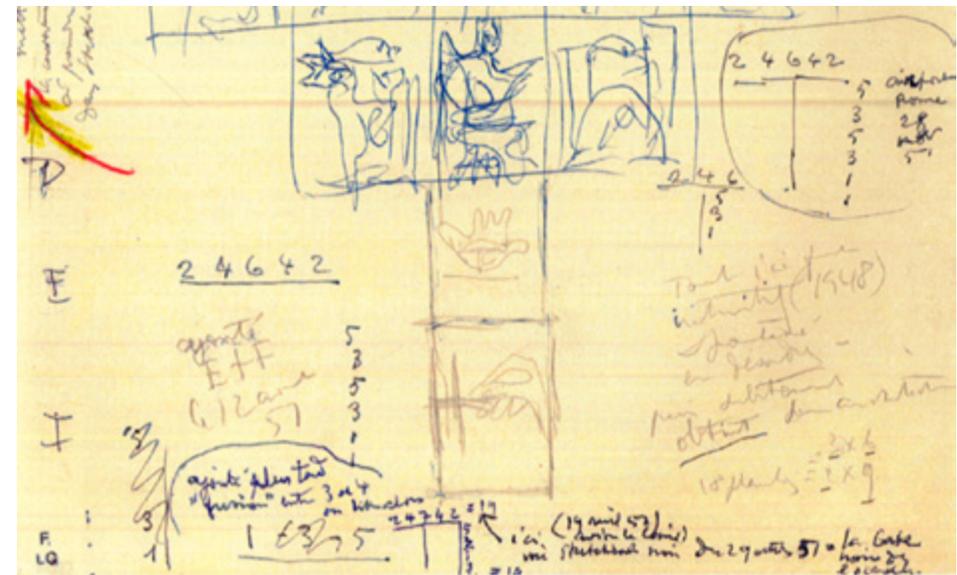
La primera tabla numérica es del 21 de abril de 1951.⁷² En ella presenta una combinación de números pares sobre la línea horizontal en el siguiente orden: 2 – 4 – 6 – 4 – 2; y, una combinación de números impares sobre el eje vertical: 5 – 3 – 5 – 3 – 1 – 1. Este orden corresponde a la misma distribución de recuadros de la tabla gráfica de imágenes. Debajo de esta relación numérica, Le Corbusier escribe: « *ajouté E + F* », ⁷³ y más abajo, la fecha mencionada. En esta anotación define las dos últimas casillas de la tabla y las nombra, cada una con las siguientes letras: E para la penúltima y F para la última. Estas dos estarán ubicadas en la parte inferior de la tabla, sobre el eje central.⁷⁴

Más adelante realiza otras dos combinaciones numéricas y las ubica sobre el costado derecho de la tabla, a nivel de la cuarta fila. Una de ellas repite la misma combinación anterior, pero sobre un esquema organizado en forma de T, con una anotación que dice: « *airforce Rome 28 nov 51* ». ⁷⁵ Este esquema es señalado con un círculo, con la intención de resaltarlo como el definitivo. En otra combinación numérica más pequeña, sobre el lado inferior izquierdo de la anterior, escribe 2 – 4 – 6 sobre el eje horizontal, y 5 – 3 – 1 sobre el vertical, pero esta combinación no resuelve el esquema simétrico de la estructura de la tabla gráfica.

Debajo de estas dos últimas combinaciones numéricas, escribe la refe-



68.



69.

72 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

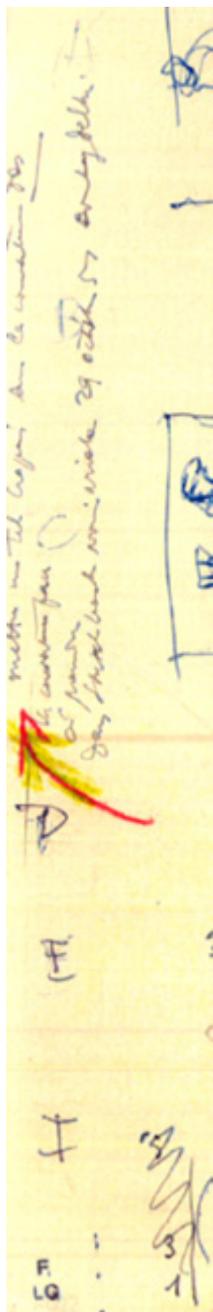
73 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

74 Las letras D, E, F, están marcadas en el costado izquierdo de la hoja, ubicadas cada una frente a la fila de la tabla que le corresponde. Ver: Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

75 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

68. 1951-52, Anotaciones, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

69. 1951-52, Anotaciones, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)



rencia de la realización de las primeras decisiones, tomadas en 1948.⁷⁶ Y a continuación expresa, como resultado de esta combinación numérica: « 18 Planches ».⁷⁷ Frente a esta nota presenta dos opciones que verifican este resultado: « 3 x 6 » o « 2 x 9 »,⁷⁸ lo que da un total de 18 planchas. Esto equivale al número de imágenes o de recuadros de la tabla.

En la parte inferior de la hoja aparece un dato definitivo sobre la combinación numérica anterior. Fija otra tabla numérica en la que escribe un número impar en el centro del eje horizontal, en el siguiente orden: 2 - 4 - 7 - 4 - 2.⁷⁹ Sobre el eje vertical, adiciona un número más: el 1 en el centro del listado. Con este número adhiere una fila más, con una sola casilla en todo el centro de la estructura. El orden queda definido bajo esta combinación numérica: 5 - 3 - 5 - 1 - 3 - 1 - 1.⁸⁰ Sobre el lado derecho de la fila de números del eje horizontal, escribe: « = 19 »⁸¹ y lo vuelve a anotar en la parte inferior del eje vertical. Esto indica que ahora son 19 planchas en total, a diferencia de las 18 definidas en 1951.

Sobre el lado izquierdo de esta tabla numérica, hace una anotación en la que afirma que ha agregado « Fusion » entre la fila 3 y 4.⁸² Esta es la razón por la cual aparece un número más en la combinación numérica. La pregunta que surge con relación a esta casilla adicional es: ¿por qué introducir una casilla en todo el centro de la tabla y no al final? y ¿en qué momento realmente toma esta decisión?

Esta decisión está relacionada con alguno de los esquemas en uno de sus carnets. Sobre el lado derecho de la tabla numérica, señala desde el número 19 con una flecha, otra anotación; escribe con otra tinta una fecha entre paréntesis: 19 de abril de 1952,⁸³ y bajo esta fecha: « fusion la licorne ». Más abajo incorpora: « ici voir sketchbook noir du 29 octobre 51 »,⁸⁴ entre otras anotaciones, que por la dificultad de comprensión de la letra le ha sido imposible definir.

76 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

77 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

78 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

79 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

80 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

81 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

82 Ver: Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

83 Esta tabla con la anotación contigua están realizadas con tinta azul, diferente a todos los que se han nombrado hasta el momento.

84 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

La anterior no es la única referencia a ese *Sketchbook*. En la parte superior de la hoja, sobre la tabla gráfica, aparece otra referencia en la que dice « *voir schéma semblable (...) dans sketchbook Nivola / voir 1951* ». ⁸⁵ Igualmente, aparece otra anotación relacionada con este carnet, sobre la parte lateral izquierda de la hoja (fig. 70), con una flecha de color rojo que señala desde la cuarta casilla de la tabla gráfica hacia las notas. Estas notas son bastante difíciles de descifrar por la letra, mas hay apartados que se pueden identificar en los que hace referencia al hecho de poner un bosquejo más sobre la fila de *caractère*: « *mette un tel croquis sur le caractère (...) dans sketchbook voir nivola 29 octobre 51 bombay delhi.* » ⁸⁶

Más adelante anota otras palabras difíciles de comprender; sin embargo, al final de las anotaciones escribe: « *dans sketchbook voir nivola 29 octobre 51 Bombay Delhi* ». ⁸⁷ En este punto las piezas empiezan a encajar. Por un lado, todas las referencias de los avances se basan en el carnet *Nivola* de 1951. Por otro lado, reafirma la aparición de esta casilla central llamada *Fusion*, la cual, por la información que brinda, es una referencia que desarrolla en alguno de los esquemas en este carnet *Nivola* del 51. Por último, esta anotación lleva a tejer la relación con uno de los periodos más significativos en la obra de Le Corbusier en términos simbólicos: el inicio de su trabajo en los proyectos de la India. ⁸⁸ Esta experiencia guiará una parte significativa en la definición simbólica e iconográfica del Poema.

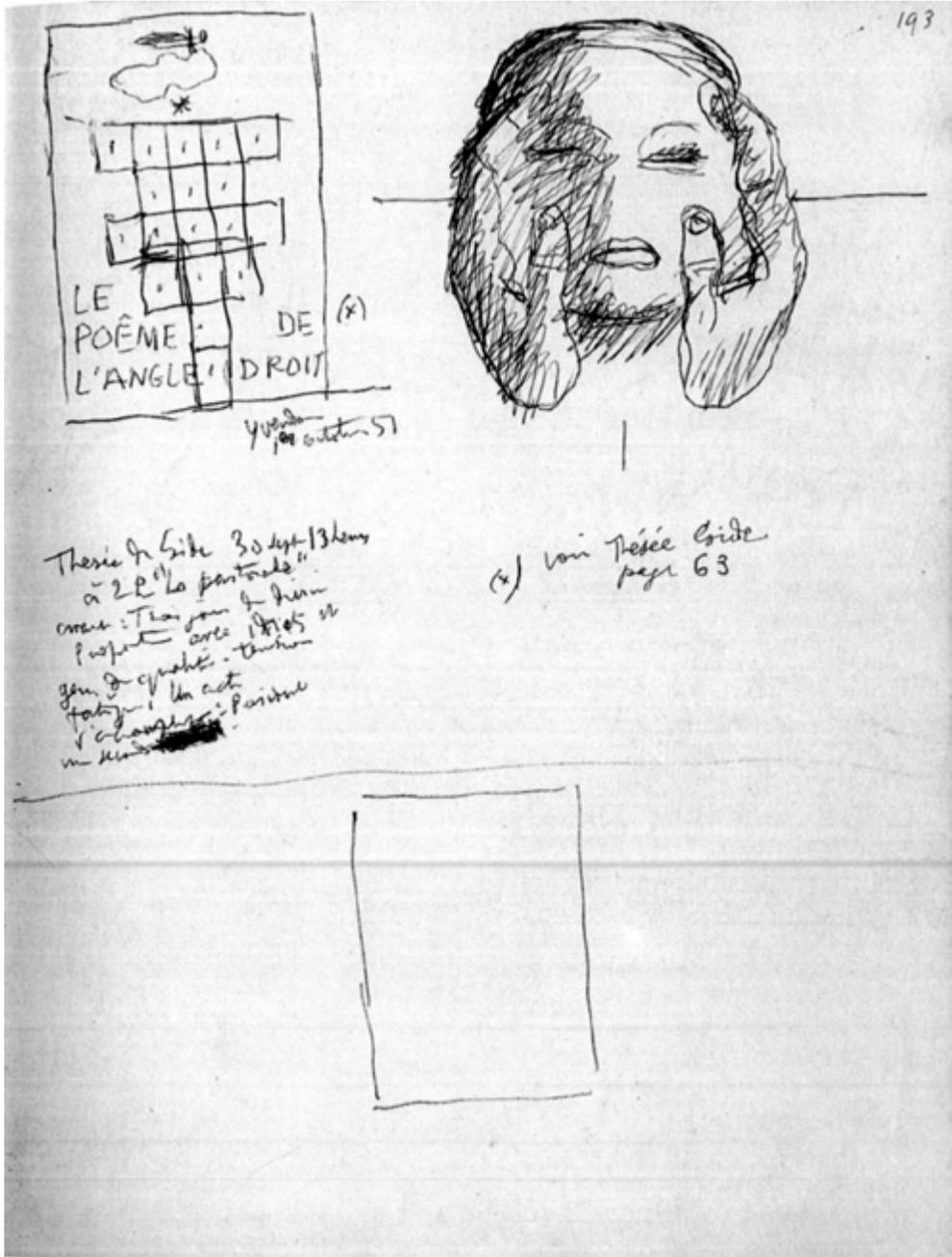
De esta forma las anotaciones de este esquema preparatorio conducen hacia la revisión del carnet *Nivola* de 1951. Esto permite tejer los avances que realiza con relación a esa última casilla que adiciona, llamada *Fusion*.

85 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

86 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

87 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20-32, p.11)

88 Ver: *Livre Noir* FLC; y LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp.



4.2.4 1951, Cuarto esquema – Carnet *Nivola I* (FLC W1-8 193)

4.2.4.1 La estructura y el contenido de la tabla

En la página 193 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 193) (fig. 71), sobre el lado izquierdo del dibujo de una cara con sus ojos cerrados, posada entre dos manos y ubicada frente a una línea de horizonte insinuada, inscribe la tabla gráfica del Poema dentro de un marco rectangular. Sobre el área superior de la tabla, dibuja sobre una nube, una espada recta en posición horizontal, con el mango sobre el lado derecho y la hoja hacia el izquierdo. Bajo la nube dibuja una estrella en forma de asterisco. En la parte inferior del rectángulo que enmarca el esquema, escribe en letras mayúsculas *LE POÈME DE L'ANGLE DROIT* sobre los dos costados de la tabla. El texto lo organiza en dos columnas. Con él reafirma una vez más, el título de la obra, definido desde el primer esquema presentado a Tériade en 1948.⁸⁹

En este esquema es posible reconocer que las reglas del contenido han cambiado. La estructura de la tabla permanece, reafirma el nombre de la obra, sin embargo, el esquema ahora está subordinado bajo la conjunción de tres imágenes simbólicas que asumen protagonismo sobre la tabla: la espada la nube y la estrella. La tabla continúa con la estructura de los 18 recuadros de los tres esquemas anteriores; sin embargo, los dibujos referenciales, desaparecen. El contenido es remplazado por un punto en el centro de cada recuadro.

4.2.4.2 Las anotaciones

Bajo el rectángulo que enmarca la tabla, escribe la fecha del esquema: 1ero de octubre de 1951.⁹⁰ Según esta fecha, este dibujo lo realiza mientras participa en la Triennale di Milano en la que se trata el tema sobre la Divina Proporción.⁹¹ Esto se evidencia por dos hechos: el primero, porque según el

89 Carnet *Nivola I*, pp. 184 y 185, 1948 (FLC W1-8 184 185)

90 Carnet *Nivola I*, p. 193, 1951 (FLC W1-8 193)

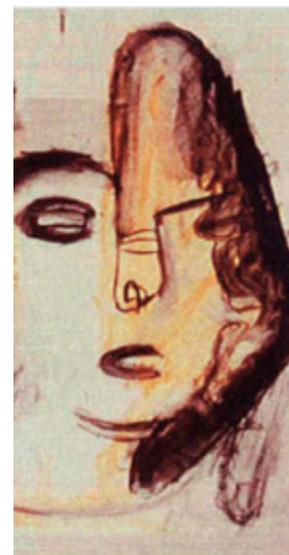
91 Ver: 1951, IX Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna: "Il principale fattore di novità della IX Triennale è la



72.



73.



74.



75.

72. FLC 3650 c.

73. *Vierge entre deux mains* (FLC 3650 a)

74. FLC 3650 b.

75. 1951, Detalle Carnet *Nivola I*, p. 193 (FLC W1-8 193)



Grec.

76.



77.

carnet 1951 *Milan Triennale E22*, el evento inicia el 27 de septiembre de 1951 y termina el 24 de junio de 1952.⁹² El Segundo, porque bajo el dibujo del esquema, escribe una especie de itinerario y algunas notas sobre los asistentes en las que dice:

Thèse de Guide 30 sept 13 heures
à 2h « La Pastorale »
avant : Trois poudre de divine
Proportion avec idiots et
gens de qualité, tension, fatigue – un acte
(s’accomplit) : (Président)
une seconde ()⁹³

En este texto hace referencia a *Guide*⁹⁴ con fecha del 30 de septiembre a las 13 horas. Esto puede indicar que es algo que está leyendo sobre este autor, o es una referencia que tiene algún significado para él, sin embargo la información no es clara. Sobre el lado derecho del rectángulo que enmarca la tabla, marca un asterisco entre paréntesis con el cual hace referencia a otra nota que escribe bajo la cara dibujada sobre el lado izquierdo de la página; en ella escribe « (*) voir *Thésée Gide* »⁹⁵ y bajo ella: « page 63 ».⁹⁶ En el esquema no aclara a

confluenza delle arti decorative verso il design che rappresenta il mondo della produzione industriale e l’apertura alle esperienze internazionali, vengono invece abbandonati i temi di interesse esclusivamente sociale.”

“L’esposizione, allestita nel Palazzo dell’Arte, nel Parco Sempione e nel quartiere del QT8, comprendeva mostre dedicate a svariati temi, dalla scenografia cinematografica e teatrale all’Architettura, misura dell’uomo di Ernesto Nathan Rogers, Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, alla mostra “la forma dell’utile” di Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Max Huber.”

“Dal punto di vista artistico sono presenti diversi interventi, tra cui spicca quello di Lucio Fontana, con La scultura luminosa, un tubo al neon che disegna un concetto spaziale sospeso sullo Scalone d’onore.”

Durante questa edizione si svolse il convegno De Divina Proporzione, legato alla mostra Studi sulle proporzioni, con la partecipazione di architetti e artisti di livello internazionale, tra cui Le Corbusier.” Texto de presentación tomado de la página oficial de la Triennale di Milano, ver el archivo histórico en: <http://www.triennale.org>

92 Ver: LE CORBUSIER, « Carnet E22 Milan Triennale 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981, fig. 18.

93 *Carnet Nivola I*, p. 193, 1951 (FLC W1-8 193, 1951)

94 Al escribir Gide, lo más seguro es que se refiere a André Paul Guillaume Gide (1869-1951) un reconocido escritor y poeta francés contemporáneo de Le Corbusier.

95 *Carnet Nivola I*, p. 193, 1951 (FLC W1-8 193, 1951). Ver también: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, op. cit., p. 135.

96 *Carnet Nivola I*, p. 193, 1951 (FLC W1-8 193, 1951).

76. 1925, *L’Art Decoratif d’Aujourd’hui*, p. 123

qué documento se refiere el número de esta página.⁹⁷

4.2.4.3 La espada, la nube y la estrella

El tema principal de este esquema es la aparición de las tres figuras que generan una serie de interrogantes: ¿por qué dibuja estos tres objetos sobre ésta tabla? ¿En qué momento decide cambiar un contenido gráfico dentro de la tabla, por un contenido simbólico fuera de ella? O mejor aún ¿sobre ella?

Las tres figuras, cada una por sí sola, contienen en sí mismas un alto contenido simbólico, y no es la primera vez que aparecen en sus dibujos; por esta razón es fundamental identificar la procedencia dentro de su obra, con el fin de identificar la posible intención a la hora de ubicarlas sobre la parte superior de la tabla.

En la página 123 de su libro *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), en el capítulo titulado « *Le respect des œuvres d'art* », publica dos grabados griegos (figs. 76-77). El primero, ubicado sobre el costado izquierdo, es una pieza ovalada que contiene dos figuras: una media luna en la parte superior, sobre un fondo en penumbra y una estrella de ocho puntas en la parte inferior. El otro grabado, está ubicado sobre el lado derecho de la página. Este es un óvalo que dobla el tamaño del anterior. También contiene una estrella de ocho puntas y debajo, una espada de hoja recta en posición horizontal. Tanto la estrella como la espada, están ubicadas en el eje central del óvalo.⁹⁸ Sobre el lado izquierdo de la estrella y la espada, seis esferas están organizadas por pares de forma vertical y sobre el lado opuesto, aparece una vez más, una media luna.

En la misma página del libro inicia hablando de otros dos grabados que presenta en la parte superior de la página, con los cuales se refiere al plano de elevación de las figuras o imágenes con la idea de tipo. En este punto afirma que el grabador griego logra convertir una espiga, en una efigie, unas águilas en « *un poème plein d'altière noblesse* ». ⁹⁹ En sus palabras, hace referencia a varios temas que empiezan a resonar con relación al Poema.

En poursuivant dans le même plan d'exhaussement vers le type, le graveur

97 Al revisar la p. 63 del carnet, no aparece nada sobre Gide. Puede ser una referencia a un texto externo.

98 LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, op. cit., p. 123.

99 Ibidem.

grec a fait d'un épi une effigie, des aigles un poème plein d'altière noblesse. Le folklore par qui le particulier se résorbe dans le général est ici débordé, et c'est déjà une passion individuelle qui s'exprime, commotion et émoi d'où jaillit la perception d'un rapport.¹⁰⁰

Continúa con el texto y hace referencia a los grabados de la parte inferior de la página en los que plantea la relación entre la luna creciente, la cruz y la espada, como una invención total de una relación establecida entre los sentimientos humanos.

Puis voici le lyrisme sous la forme la plus absolue, extrait quintessencié du phénomène naturel, force des pures significations; invention totale d'un rapport établi entre des sentiments humains : le croissant de lune, l'étoile, le glaive.¹⁰¹

La importancia de identificar la relación de estas figuras como representación de los sentimientos humanos se establece en un proceso en el que el ser humano pasa de la observación de la naturaleza, a generar relaciones y luego, traducirlas a un *símbolo* explícito. Al ingresar en el campo del arte, este lenguaje entra dentro de significados herméticos que buscan hacer explícito un significado intrínseco solo para unos pocos.

Le besoin d'art qui se manifeste à la naissance des agissements humains fait parcourir à l'âme ce chemin qui va de la candide observation du spectacle naturel à la synthèse lyrique du symbole –d'un symbole toutefois explicite. Un pas plus loin et l'on est dans l'hermétisme et l'art nous échappe ; un pas de pas assez, et l'on n'est point encore dans l'art, le phénomène d'intervention humaine ne s'étant pas réalisé.

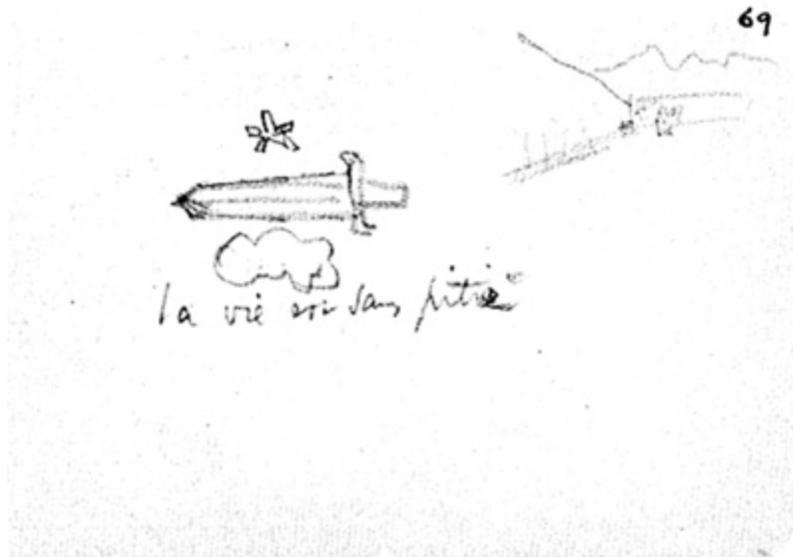
Les peuples, les hommes donnent leur maximum –ce qu'ils peuvent : observation aride des faits naturels qui leur sont sensibles, création proportionnée aux ressources de leurs techniques et de leur esprit. Suivant les latitudes, suivant la jeunesse ou la fatigue, suivant que ces arts soient de la campagne ou de la ville, la hauteur de leur expression oscille entre l'imitation directe et la figuration la plus recréée.¹⁰²

En este ejemplo gráfico, Le Corbusier encuentra un valor simbólico en la combinación de estas imágenes, un principio que merece recrearlas más adelante en otro tipo de relación simbólica en la construcción del Poema. En su propuesta reemplaza la luna por la nube, lo cual genera otro tipo de significado,

100 Ibidem.

101 Ibidem.

102 Ibid., p. 124.



78.



79.

pero con un mismo sentido de hermético, con el cual busca elevar su significado al ser parte del inicio una obra de arte; en este caso un libro de arte.

El 27 de octubre de 1951, en un viaje entre París y Bombay, Le Corbusier realiza un dibujo de las tres figuras que aparecen en la parte superior de la tabla, en el *Carnet Indes E 23*: la espada, la nube y la estrella (fig. 79). Ellas están organizadas en el mismo orden que las de esta tabla: la espada está ubicada en la parte superior, la nube en el centro y la estrella en la parte inferior. Sobre el lado derecho del dibujo, escribe una frase que empieza a dar una pista sobre su posible significado: « *La vie est sans pitié* ». ¹⁰³ Por la fecha de este dibujo, puede ser comprendido como parte de los dibujos preparatorios para el Poema, así como los otros que se encuentran en los carnets, especialmente los relacionados con sus viajes a la India. Esta no es la primera vez que aparecen estos tres elementos en un carnet. En 1936, en la página 69 de su *Carnet C12* aparecen también, en el centro de la página con la misma frase bajo los tres elementos (fig. 78). La pregunta que surge es: ¿a qué se refiere con esta frase en la que afirma que *la vida es sin piedad* o *la vida no tiene piedad*? ¿Podría ser este el símbolo de una la lucha continua en una vida llena de derrotas y aciertos ya que las figuras aparecen una y otra vez, en cada periodo de su vida?

Esta imagen aparece también a color, en la portada del número especial monográfico, de la revista *Aujourd'hui, Art et Architecture No. 51* (fig. 80), dedicado a Le Corbusier y publicado en noviembre de 1965, el mismo año de su muerte. ¹⁰⁴ En ella mantiene el mismo orden de los elementos, sin embargo en este caso, el color de la espada es rojo y en el Poema es amarilla, la nube la mantiene azul y la estrella, amarilla. En la parte inferior del dibujo, vuelve a escribir a mano, la misma frase que en el *Carnet Indes E 23* de 1951: « *La vie est sans pitié* ». ¹⁰⁵ Esta imagen está inscrita en un recuadro negro que él mismo dibuja; sin embargo, debajo del recuadro aparece una anotación crucial que dice: « *mon blason vers 1920* ». ¹⁰⁶

Esta frase indica dos cosas: la primera, que Le Corbusier se identifica con el sentido simbólico de estas tres imágenes desde los inicios de su vida en París y las define como su blasón, su escudo de armas. En segundo lugar, por la fecha a la que se refiere, “hacia 1920”, puede ser que encuentra esta imagen en

¹⁰³ Ver: LE CORBUSIER, « Carnet E2 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 610

¹⁰⁴ *Aujourd'hui, Art et Architecture*, No. 51, Numéro Spécial Le Corbusier, Boulogne, Novembre 1965.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

78. 1936, *Carnet C 12* (fig. 760)

algún lugar o que construye una relación a partir de las figuras de los grabados que presenta en *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925) (figs. 76-77).

Estos dos factores consolidan un sentido profundo en el posible significado implícito en estas tres figuras juntas. La primera, es que al definir estos tres elementos como su *blasón* o su escudo, la frase sobre « *La vie est sans pitié* », empieza a tomar sentido. Si la vida no tienen piedad, Le Corbusier encuentra, desde sus primeros años, la necesidad de buscar aquella herramienta con la cual protegerse, no en forma pasiva, sino en la acción, en la lucha por sus ideas. Pero, ¿cuál es la real función de protección que cumple este “escudo”? La realidad es que no es un escudo de términos de objeto, puesto que no se dedica a diseñar este elemento. El lenguaje que utiliza es simbólico, lo que alude a un significado profundo, como el explícito en las imágenes de los grabados griegos. ¿Con qué se defiende? ¿Cuáles son las herramientas? Una espada, una nube y una estrella; y en el caso del Poema, las ubica sobre la tabla del iconostasio, el elemento que sintetiza la idea de la obra.

¿Son estos tres elementos, los que indican el valor y significado profundo, que proviene del mundo superior de las ideas, no solo explícito por el pragmatismo del mundo de la ciencia, sino también del lirismo de lo simbólico, como lo explica en las palabras de *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925)?

Una relación que puede ayudar a dar respuesta a esta pregunta es la que plantea Mogens Krusturp, en el texto de análisis sobre la realización del *livre d'artiste* de la *Iliada*,¹⁰⁷ en el que Le Corbusier trabaja durante los últimos años de su vida, pero que no llega a terminar debido a su muerte. Él encuentra una relación entre el texto “*la vida no tiene piedad*”, que acompaña los dibujos de la *espada*, la *nube* y la *estrella*, con unas palabras del Evangelio Segundo de Mateo, (10, 34) en el que dice: “*Non pensate che sia venuto a portare pace sopra la terra: non sono venuto a portare la pace ma la spada*”.¹⁰⁸

A partir de esta relación planteada por Krusturp y al analizar la obra en general de Le Corbusier y el rol activo que él asume ante la sociedad y la cul-

107 Sobre este tema Krusturp dice: “La spada, simbolo utilizzato frequentemente da Le Corbusier, ha un significato autobiografico. Si vedano, ad esempio, il numero monografico di “Aujourd’Hui” del novembre 1965, la cui copertina reca il motto: *La vie est sans pitié* (43); *Carnets* 2, 610 (44); *Le Poème de l’Angle Droit* (45), dove una spada si trova al di sopra dell’albero simbolico che indica la suddivisione del volume. Si veda anche il Vangelo secondo Matteo, 10, 34 (46).

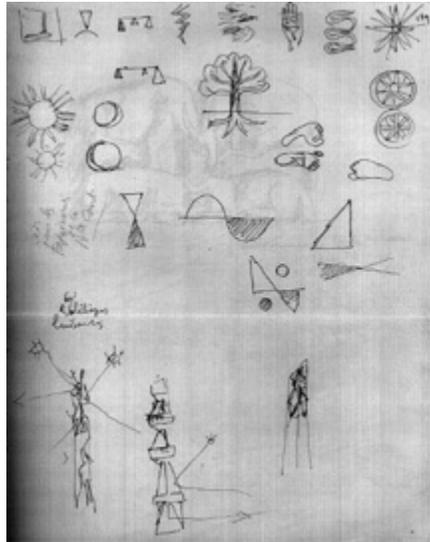
La convinzione che aveva Le Corbusier della propria missione storica era viva quando la suscettibilità di Achille, capo supremo degli Arcei, rispetto agli oltraggi subiti dal suo “XXXX”. Ver: KRUSTURP, Mogens, *L'Iliada: Le Corbusier*, Abitare Segesta, Milano 2000, pp. 94-95.

108 Ibidem.

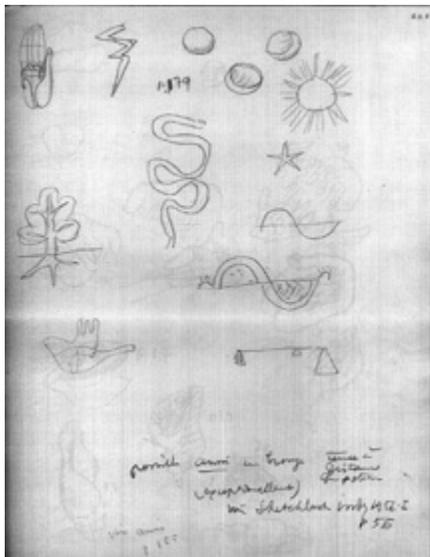




81.



82.



83.



84.

81. En el *Carnet Nivola I*, es posible identificar una serie de dibujos en los que estudia varios símbolos que luego serán parte del Poema. En varios de ellos se algunos de los tres elementos por separado. (FLC W1-8-7)

82. *Carnet Nivola I* (FLC W1-8-179)

83. *Carnet Nivola I* (FLC W1-8-223)

84. *Carnet Nivola I* (FLC W1-8-221)

tura, es posible afirmar que él, desde sus primeros textos está convencido que él ha venido a traer la “espada”. En su libro *Aircraft*, publicado en 1935, escribe unas palabras durante su travesía sobre el Atlas y el desierto en 1933, que resuenan con este tema:

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

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

Pero no debería mal interpretarse el valor del esfuerzo individual que se debe apreciar como merece.

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

El rebaño necesita un pastor.¹⁰⁹

De todo esto es posible inferir, si se retoman las palabras de presentación del Poema en el vol. 5 de la *Œuvre complète* en las que afirma que su Poema aclara la realidad fundamental de su labor¹¹⁰ y se unen junto con las ideas previamente presentadas, que cuando Le Corbusier ubica estas tres imágenes sobre la tabla, manifiesta que el Poema es “ese escudo”, esa “espada” o esa herramienta que proviene del mundo de las ideas superiores, el cual ha sido construido, para dejarlo como un manifiesto y como una síntesis de un pensamiento que puede ser transmisible y aplicable a las obras creadas por el hombre: una guía. No en vano, escribe en el texto de presentación de vol. 5 de la *Œuvre complète*, las siguientes palabras con las que también se da inicio a este trabajo de tesis:

Le poème (..) éclaire la réalité fondamentale du labeur de L-C: discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair.¹¹¹

109 LE CORBUSIER, *Aircraft*, The Studio, London 1935. Versión en castellano: Traducido por C. Del Olmo y C. Rendueles, Abad Editores, Madrid 2003, pp. 122-123.

110 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 241.

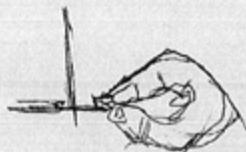
111 *Ibidem*.

Arion Bombay Delhi
 29 octob 1977
 Abhinav 11000 fees

197



la croisée des chemins (critique Thèse
 p. 67)



4.2.5 1951, Quinto esquema – Carnet *Nivola I* (FLC W1-8 197)

4.2.5.1 La estructura y el contenido de la tabla

El 29 de Octubre de 1951, durante el vuelo de Bombay a Delhi, Le Corbusier prepara otro esquema preparatorio para el Poema, en la página 197 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 197) (fig. 85). En él continua con el desarrollo de la nueva tabla sin imágenes, al igual que la de la página 193 (FLC W1-8 193) (fig.71). En este esquema presenta otro tipo de lenguaje gráfico: colores y signos sucesivos definen las casillas y las filas, y sustituyen las imágenes iconográficas y los textos de las tres primeras tablas.

Esta tabla está inscrita dentro de un rectángulo dividido en dos áreas. Sobre el lado izquierdo un rectángulo angosto fija un área vertical dentro de la cual escribe los 6 conceptos, nombrados anteriormente en la tabla de texto de 1948 de la página 185 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-185): *Milieu, Esprit, Chair, Caractère, Offre, Outil*. Cada uno está escrito frente a cada una de las 6 filas de la tabla. Sobre el rectángulo contiguo se encuentra el esquema de la tabla gráfica, ubicada de tal manera que cada fila queda localizada frente a una de las 6 categorías. En esta tabla, Le Corbusier asigna un color a cada una de las filas, así como un signo repetitivo en cada una de las casillas de la fila. Con ello consolida una relación entre concepto – color – signo, bajo una estructura de 6 palabras, 6 colores y 6 signos, organizada de esta forma:

- a. La primera fila, está nombrada por el concepto **Milieu**. A esta le asigna el color **verde** y el siguiente signo: ∞.
- b. La segunda fila, está nombrada por el concepto **Esprit**. A esta le asigna el color **azul** y el siguiente signo: / .
- c. La tercera fila, está nombrada por el concepto **Chair**. Color **marrón** y el signo: o .
- d. La cuarta fila, la nombra con el concepto **Caractère**. Le asigna el color **blanco** y el signo: + .
- e. La quinta fila, la nombra con el concepto **Offre**. Le asigna el color **amarillo** y el signo de una mano abierta.
- f. La sexta y última fila, la nombrada con el concepto **Outil**. Le asigna el color **violeta** y el signo: ⊥ (del ángulo recto –una línea vertical sobre una horizontal-).

Esta organización conlleva a que cada fila con su número de casillas correspondiente, esté determinada como perteneciente a un conjunto mayor: una categoría, un color y un signo que las nombra y las relaciona entre sí. La asignación de un color a cada categoría, es un tipo de relación a develar más adelante.

Otro detalle importante dentro de este esquema es el dibujo de una franja rectangular bajo la tabla gráfica en color, como si se tratase de una base que sostiene la estructura con un plano de apoyo. Esta referencia ya se ha nombrado anteriormente en el análisis del esquema de texto de 1948, en el que se muestra que en la página 185 del carnet *Nivola I*, dibuja una línea de tierra bajo un pequeño esquema de la tabla, al lado de derecho de la tabla de texto. Esto reafirma la idea que la lectura de la tabla es en alzado.

Mogens Krusturp, en su libro *Porte Email*,¹¹² plantea una relación gráfica a partir de cuatro imágenes en las que relaciona la tabla gráfica de imágenes del Poema con dos imágenes de Carl G. Jung; una es el “*Arbor philosophica*” (fig. 86)¹¹³ y la otra, el árbol de los filósofos, rodeado de símbolos del “*opus*” (fig.87).¹¹⁴ Así mismo, al lado de estas dos imágenes de Jung, Krusturp ubica también el esquema del “árbol de la propiedad edificada” (fig. 88), que Le Corbusier realiza para su libro de *La Maison des hommes* (1942).¹¹⁵

Le Corbusier presenta esta imagen del árbol con las siguientes palabras: « *sous la forme synthétique et vivant d'un arbre, l'unité substantielle en quoi se fonde, en réalité, les différentes vues qu'il vient de prendre successivement sur le domaine bâti de la France* ». ¹¹⁶ Dentro de su estructura, el tronco lo define como el Estado Francés (*Etat Français*).¹¹⁷ Bajo la línea de tierra, « *l'arbre plonge ses trois racines dans le sol de l'homme universel, à travers une couche*

112 KRUSTURP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.

113 Ver: Ibid., p.125

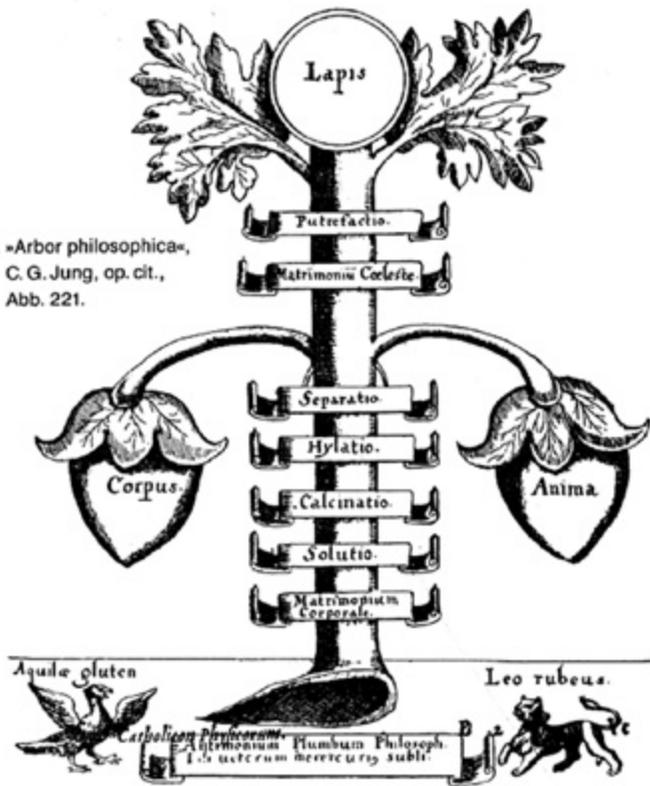
114 Ver: Ibidem.

115 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op.cit., p. 174.

116 Ibidem.

117 « Dans ce tronc, en qui siègent l'information, la prévoyance et le commandement, s'élaborent et se précisent deux formes de pensée : une doctrine générale du domaine bâti, figurée par la branche centrale de l'arbre, et une politique nationale du domaine bâti, dont les quatre aspects principaux sont représentés par deux couples de branches latérales ». Ibid., p. 176.

Fig. 182. »Arbor philosophica«,
C. G. Jung, op. cit.,
Abb. 221.

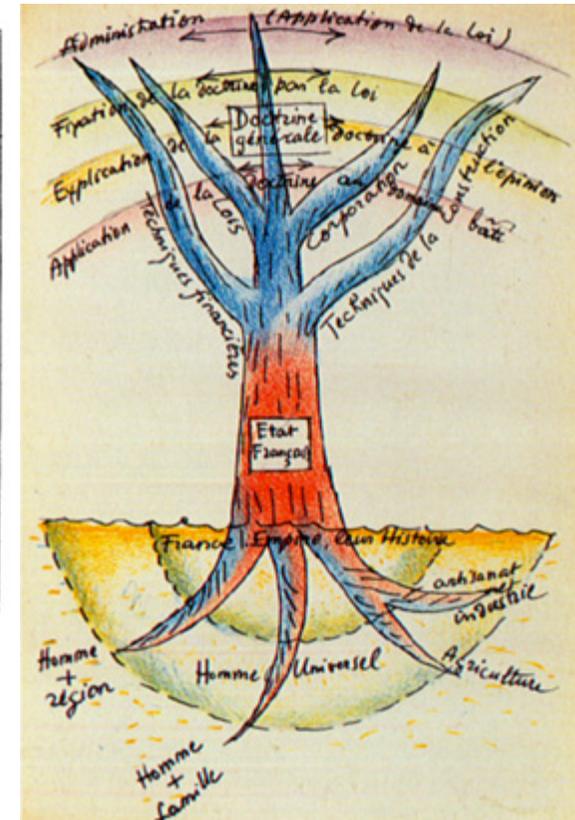


86.



Fig. 183. Filosoffernes træ omgivet af symboler på »opus«
C. G. Jung, op. cit., Abb. 188.
L'arbre des philosophes, entouré de symboles de
l'»opus«.
The tree of the philosophers, surrounded by sym-
bols of the »opus«.

87.



88.

86. *Arbor philosophica*, C.G. Jung.

87. L'arbre des philosophes, entouré de symboles de l'opus.

profonde de terre végétale et d'humus, qui représente la patrie, son histoire et son empire. »¹¹⁸ En la parte superior del tronco dibuja cinco ramificaciones: cuatro laterales, distribuidas dos a cada lado, las cuales representan las ramas políticas: « *nourries de la même sève que la branche doctrinale* ». Éstas y la rama central, a su vez, « *éclairés, à quatre étages différents, par des rayons directement émanés de cette doctrine.* »¹¹⁹

Les quatre étages, dessinés par des cercles concentriques, représentent les étapes nécessaires du passage dans les faits des institutions, des méthodes et des règles, qui seront les fruits des quatre branches politiques.¹²⁰

Krustrup encuentra una relación estructural y simbólica en la contraposición de estas cuatro imágenes. Éstas convergen tanto en la construcción de una imagen “filosófica” a partir de la estructura vertical de un árbol y la relación que se construye entre las ramificaciones y el tronco, como pilar central en el que convergen y se sostienen. Pero en este caso, Krustrup enfoca su análisis en la identificación de los elementos y símbolos dentro de la investigación que le atañe, que es la pintura de la Porte Email, para el Palacio de la Asamblea en Chandigarh de 1961.¹²¹ Él encuentra que gran parte de su fundamento simbólico proveniente del Poema.¹²²

Esta misma construcción, con relación a la estructuración gráfica y simbólica del Poema, encuentra un sentido referencial, en términos doctrinales, a partir de la elección estructural de la imagen de un árbol; éste lo comprende como un sistema *Unitario* en *La maison des hommes* (1942)¹²³ y físicos, a partir del objeto que elige como referente, sin que esto implique que la *Table graphique de matières* sea un “árbol”.

Con relación a este tema, más allá de las posibles relaciones interpretativas, lo importante es la identificación y reafirmación de esa línea horizontal sobre la cual se posa, la verticalidad de la estructura de la tabla y la lectura que está posición ofrece al objeto mismo. La tabla es una creación y una construcción humana, que se alza verticalmente sobre la horizontalidad de la línea de tierra.

Otro elemento que reafirma esta aseercción es, que tanto en la esquina superior derecha del recuadro que enmarca la tabla, como en la inferior derecha, repite la imagen de la mano dibujando el ángulo recto: una línea vertical sobre una base horizontal. Esto se traduce en el planteamiento de la tabla gráfica como una estructura vertical, la cual se posa sobre una base de apoyo horizontal.

Hasta este punto del avance en los esquemas preparatorios, ha planteado tres lenguajes distintos: los dibujos, los textos y ahora los signos dentro de una misma estructura. En las primeras tablas (FLC W1-8 184-185 y FLC F2-20 32, p. 11) se vislumbraba la claridad de la construcción de un discurso a partir de imágenes que pueden ser referenciadas y las cuales permiten hilar algunos puentes con su obra plástica, arquitectónica e icnográfica. En el caso de los dos últimos esquemas vistos hasta ahora (FLC W1-8 193 y FLC W1-8 197), y en particular éste último, en el que los detalles están más definidos, es posible identificar cómo dentro del proceso de construcción de la tabla, en vez de clarificar el camino, se comienza a cerrar en un sentido hermético y no en un sentido concluyente. Éste último esquema clarifica la estructura de la tabla en términos constructivos y la ordenación de las partes que la conforman, a partir de la jerarquización y agrupamiento de los elementos que hasta ahora la constituyen; sin embargo, aunque los elementos que elige son reconocibles y de comprensión universal como *letras, números, colores, palabras y signos*, la conjugación gráfica en que los presenta, consolida una relación abstracta y hermética, en la que hay que ahondar en la intencionalidad de la disposición de los elementos para intentar comprender, como si se tratase de un jeroglífico, compuesto por signos abstractos y no por figuras.

118 Ibid., p. 174.

119 Ibid., p. 176.

120 Ibídem.

121 Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.

122 Ver la relación que teje entre el estudio y análisis de las pinturas para la puerta de ingreso del Palacio de la Asamblea de Chandigarh y *Le Poème de l'angle droit* (1955) en: Ibídem..

123 Ver: LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., pp. 174-176

2 4 7 4 2 = 19 F2 20 33 (12)

| | | c | 4 | y | |
|---|-----------|---------|---------|---------|-----------|
| A | milieu | A1 ∞ | A2 ∞ | A3 ∞ | 5 |
| B | esprit | | | | 3 |
| C | chair | O | O | O | 5 |
| D | Fusion | | X | | 1 |
| E | Caractère | X | + | + | 3 |
| F | œuvre | POÈME | ✎ | DE | 1 |
| G | outil | L'ANGLE | + | DROIT | 1 |
| | | | | | 19 |
| | | | | | 22 Dec 57 |

Les hommes peuvent être
en fait, les
les bêtes, les animaux et les plantes
peuvent être
Et si on est tenu de le dire
pari est noté



Les choses vivantes
sont les choses

24942
L'écriture
fait à l'usage
de Rome
28 nov 57

JF
LC

4.2.6 1951, Sexto esquema (FLC F2-20 33, p. 12)

4.2.6.1 La estructura de la tabla

El sexto esquema (FLC F2-20 33, p. 12) (fig. 89), fechado el 22 de diciembre de 1951,¹²⁴ es una clara continuación del planteamiento del anterior (FLC W1-8 197) (fig. 85). La disposición de los elementos dentro de la tabla, con relación a los colores, los signos y las palabras, se repiten con la misma organización. Igualmente reproduce, la disposición de la tabla dentro del rectángulo mayor que la enmarca y a su izquierda, un rectángulo menor que contiene la lista de conceptos que nombran cada una de sus filas. Sin embargo, esta tabla presenta un avance primordial dentro de su composición. En todo el centro de la estructura aparece un nuevo elemento: es un recuadro más, señalado con color rojo y una X en el centro de la casilla, como signo representativo. En el listado de conceptos, ubicados sobre el costado izquierdo de la tabla, escribe la palabra *Fusion*, para nombrar esta nueva fila, como concepto representativo de esta nueva casilla.

En el esquema se encuentran otros dos elementos significativos que están directamente relacionados con esta nueva casilla. El primero, es un texto escrito a mano sobre el costado derecho del recuadro y el segundo, el dibujo de unas figuras sobre el área inferior izquierda de la hoja. Una línea con una flecha indica la relación del dibujo de las creaturas y el nuevo recuadro de la tabla.

Con esta séptima fila, situada en el medio de la tabla, completa el esquema definitivo. Según la numeración, son 19 recuadros organizados bajo una relación numérica horizontal, distribuida simétricamente a partir del eje central de la tabla, el cual es nombrado con el número 7. Este corresponde a la cantidad de recuadros que conforman el eje central vertical. A partir de este eje, se disponen dos números más a cada lado (2 - 4 y 4 - 2), los cuales conciernen al número de casillas de la columna a la que pertenecen, sobre el eje vertical. La relación numérica está consolidada de la siguiente manera:

$$2 \quad 4 \quad 7 \quad 4 \quad 2 \quad = 19$$

¹²⁴ Aunque en este esquema aparecen dos fechas, ubicadas en dos lugares diferentes de la hoja, la primera fecha en la que se asume que sea realiza este esquema se encuentra escrita sobre el costado derecho de la línea inferior que enmarca el esquema de la tabla gráfica. Ver: Esquema preparatorio 1951, (FLC F2-20 33, p.12)

El resultado de la suma de esta organización numérica es un total de 19 recuadros. Este número también es verificable en la relación numérica que presenta sobre el eje vertical derecho de la imagen. Esta relación la consolida el número de recuadros que contiene cada fila de la tabla sobre el eje horizontal. En ella, el número 1 que resalta en color rojo, corresponde a la nueva casilla de *Fusion*. La relación queda consolidada de la siguiente forma:

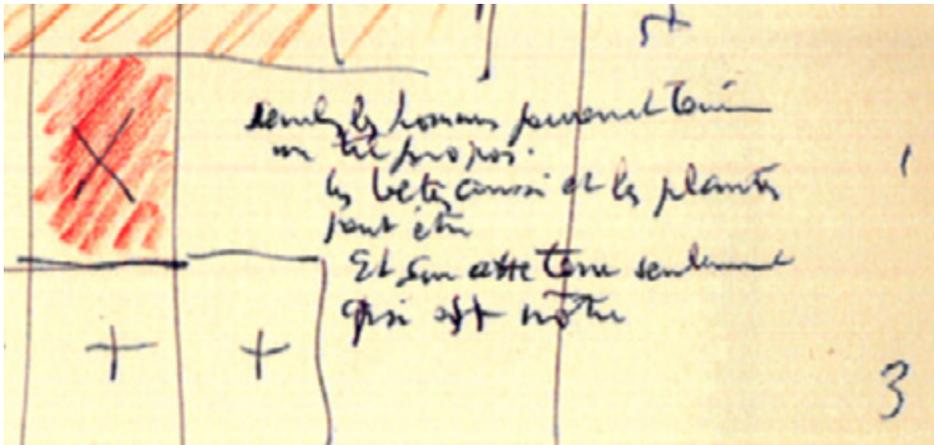
5
3
5
1
3
1
1
19

A partir de estas dos relaciones numéricas es posible identificar tres decisiones compositivas: la primera, que la suma total de los recuadros es 19. En segundo lugar, que la relación numérica vertical está compuesta por números impares, lo que permite que la organización de la tabla este consolidada por una estructura simétrica, sustentada sobre un eje central. En tercer lugar, que la relación numérica sobre el eje horizontal, está planteada a partir de una sucesión de números pares menos la columna del centro que está definida por uno impar: el 7.¹²⁵

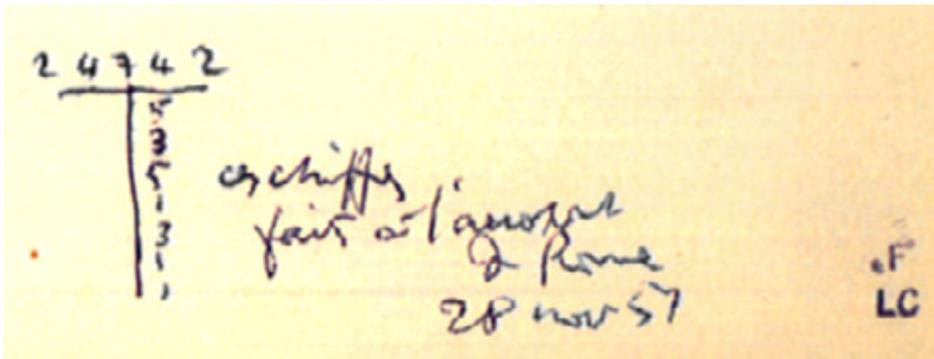
4.2.6.2 El contenido de la tabla

La tabla que presenta en este sexto esquema, define gran parte de los elementos que componen la estructura de la obra. En ella define las 19 casillas que componen las tablas del inicio y el final de la obra definitiva. Igualmente define los 7 conceptos y letras que nombran las partes del libro. En esta tabla, no hace referencia ni a las imágenes que componen el iconostasio, ni a los textos

¹²⁵ Richard Moore presenta una interpretación esotérica y alquímica sobre el significado del número siete en el Poema en la que dice: "Its significance as an esoterically explicit alchemical formation composed of the magical number seven, or the septenary, is initially suggested by a quotation from Jung regarding this very sequence: "Together the letters ABCDEFG clearly signify the hidden magical septenary." Ver: MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-1965 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980, p. 113. Sobre este tema ver también: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977, pp. 8-9.



90.



91.

correspondientes a cada recuadro, sino que define el signo representativo de cada una de las 7 filas de la tabla.

En esta tabla, además, en algunos de los recuadros escribe a lápiz, de forma muy suave sobre cada signo, la combinación de la letra y el número que le corresponde, según la ubicación de la casilla, tanto a nivel horizontal como vertical dentro del esquema gráfico.

La tabla la componen los siguientes elementos, organizados de esta forma:

| | | | | | |
|---|-----------|----|-----|----|------------------------|
| | | A1 | A2 | A3 | |
| A | Milieu | ∞ | ∞ | ∞ | ∞ ∞ |
| | | B2 | | | |
| B | Esprit | / | / | / | |
| | | C1 | C2 | | |
| C | Chair | O | O | O | O O |
| D | Fusion | | X | | -----Texto ver punto:7 |
| E | Caractère | + | + | + | |
| F | Offre | | V | | |
| G | Outil | | _I_ | | |

4.2.6.3 Las anotaciones

Le Corbusier escribe fechas al lado de cada una de las acciones o decisiones que toma mientras se encuentra trabajando en este sexto esquema. Bajo el número 19, de la suma de la relación numérica en sentido vertical, escribe una fecha que data del 22 de diciembre de 1951.¹²⁶ Esto puede indicar dos cosas: la primera, que en cada decisión proyectual escribe la fecha en que la realiza y

90. 1951, Detalle anotaciones. Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

91. 1951, Detalle anotaciones. Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

segundo, que esta es la fecha en la que toma la decisión final de consolidar la tabla con 19 recuadros en total.

Debajo de la tabla general, sobre el área inferior derecha de la hoja, plasma una vez más, una de las pequeñas tablas esquemáticas, como las vistas anteriormente en el esquema (FLC F2-20 32);¹²⁷ en ella también escribe otra fecha: 28 de noviembre de 1951 (fig. 91).¹²⁸ Estas fechas permiten verificar que Le Corbusier reafirma los avances y que regresa, una y otra vez a los esquemas preparatorios que ya ha realizado y en ellos adhiere nuevas decisiones. Esta es la razón por la cual, en algunos aparecen una sucesión de fechas que pueden ir desde 1948 hasta 1952.¹²⁹

Así como se ha podido observar desde los dos primeros esquemas de 1948, en el carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184-185),¹³⁰ hasta este sexto, Le Corbusier desarrolla tres tipos de tablas: una tabla de imágenes, una de textos y una de signos en combinación con colores. Al continuar con este orden y esta lógica, resulta coherente suponer que en la decisión de adicionar una casilla más, deba también definir una imagen y un texto que la acompañe, así como lo ha hecho con las anteriores.

En el caso de este sexto esquema, define la X y el color rojo para la nueva casilla y realiza un dibujo que la representa en la tabla de imágenes (fig. 90). Además escribe, sobre el costado derecho de la nueva casilla, un texto que acompaña el recuadro en el que dice:

Seul des hommes peuvent tenir
un tel propos

127 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

128 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 33, p.12).

129 En el tercer esquema preparatorio (FLC F2-20 32), en la parte inferior de la tabla, Le Corbusier realiza un esquema de la relación numérica definida en este sexto esquema preparatorio de 1951 (FLC F2-20 33). Al adherirla en el tercer esquema preparatorio (FLC F2-20 32), escribe la fecha en la que realiza esta acción: el 19 de abril de 1952. Así mismo escribe una nota al lado, en la que hace referencia al sketchbook y la fecha el 29 de octubre de 1951. Otra relación se encuentra en la parte superior de la tabla principal de este tercer esquema preparatorio, en la que escribe otra nota de referencia sobre la tabla en la que dice que se ha de ver el esquema "parecido" en el *sketchbook Nivola* de 1951. Estas anotaciones indican que se presenta un continuo diálogo entre los primeros esquemas y los avances de los nuevos.

Así mismo en este tercer esquema preparatorio, también anota, al lado de la pequeña tabla numérica del 52, que ha adherido la casilla de *Fusion* entre la fila 3 y 4 de la tabla principal. Ver: Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11) y Esquema preparatorio 1951, (FLC F2-20 33, p.12).

130 Carnet *Nivola I*, pp. 184-185, 1948, (FLC W1-8 184-185)

les bêtes aussi et les plantes
peut-être
Et sur cette terre seulement
qui est nôtre.¹³¹

Este texto, parece ser, hasta el momento, el que representará esta nueva casilla en la tabla de textos; sin embargo, en la obra definitiva, éste será utilizado como introducción a la obra total y para el capítulo de *Fusion*, utiliza uno distinto.

4.2.6.4 La imagen de *Fusion*

En la esquina inferior izquierda de la hoja Le Corbusier dibuja una imagen (fig. 92) en la que es posible reconocer la misma criatura que ya había aparecido en el quinto recuadro de la tercera fila de las tablas de imágenes anteriores: en el primer esquema de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184), como en el tercer esquema (FLC F2-20 32, p. 11). En esta nueva imagen la criatura, con cuerpo femenino y cabeza de cabra, aparece en una nueva posición: su cuerpo está ubicado verticalmente, con la cabeza y el cuerno hacia abajo, y sus caderas hacia arriba. Una línea de horizonte atraviesa perpendicularmente por su cuello, ubicando su cabeza bajo la línea de tierra como si se introdujese en ella. La punta de su cuerno, hace contacto y se introduce también, en el centro de una pareja acostada, en posición horizontal, con sus cuerpos perpendiculares al de la criatura.

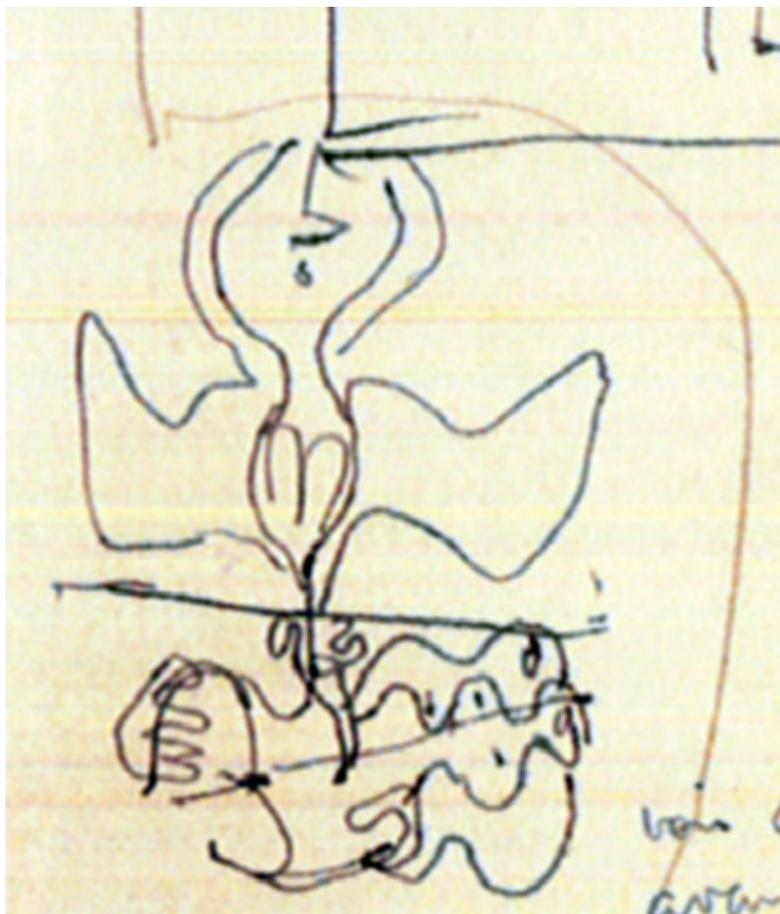
Los elementos que componen esta imagen provienen de temas recurrentes de su obra pictórica; principalmente de sus pinturas de los años treinta y de su obra tardía como se verá en el análisis de la genealogía de esta imagen en el siguiente capítulo. El tema de la criatura de cuerpo femenino con cabeza de cabra, será reconocido como « *la licorne* » y el de la pareja como « *Couchée* ». ¹³² En este caso combina los dos temas en una sola imagen.

Mogens Krustrup, en su libro *Porte Email* (1991)¹³³ realiza un análisis sobre la relación entre la pintura de la puerta del Palacio de la Asamblea y las imágenes de *Le Poème de l'angle droit*. En uno de sus análisis escribe una comentario sobre esta cuarta casilla de *Fusion* en el iconostasio, en donde dice:

131 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 33, p.12)

132 Sobre estos dos temas en la obra pictórica de Le Corbusier ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, Skira, Milan 2005.

133 KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.



92.

Not until December 28, 1951 (Sketchbook II, 572), is the important seventh level, Fusion, added. Fusion is the moment in the alchemical process when the two principles merge and the philosopher's stone (*lapis philosophorum*) is created. In older alchemical works, the process is illustrated as a *hieros gamos* (conjunctio sive coitus) between the Sun King and the Moon Queen (see C.G. Jung, *Psychologie und ALe Corbusierhemie*, fig. 167).¹³⁴

Gran parte de sus interpretaciones sobre el Poema, especialmente las que hacen alusión al tema alquímico, están basadas en el artículo de Richard Moore titulado *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965*, publicado en el número especial sobre Le Corbusier de la revista *Opositions* de 1980.¹³⁵ En este texto, Moore como precursor, realiza una lectura más interpretativa del Poema desde el punto de vista del simbolismo propio de la alquimia y la cosmología. En el artículo argumenta que una gran parte de los temas míticos y alquímicos que él encuentra en el Poema, provienen principalmente del posible interés de Le Corbusier por los textos Carl Gustave Jung (1875-1961), los cuales toman especial fuerza en los años treinta y cuarenta. El más representativo es *Psychologie und Alchemie* publicado originalmente en 1944 y en francés en 1952.¹³⁶ Este es el mismo libro al que hace referencia Krustup en el apartado anterior.

Aunque el enfoque de esta investigación no es ahondar en la interpretación Alquímica y simbólica de Moore, esta casilla está nombrada con el término de *Fusion*, el cual inevitablemente liga su primer significado al tema de la alquimia. Lo primordial de esta casilla que atañe también al comentario de Krustup, está en la importancia que Le Corbusier le da al afirmar que la "importante séptima casilla" ha sido adherida, no al final, sino en todo el centro de la estructura de la tabla. Esta acción divide el esquema exactamente por la mitad, estableciendo en la parte superior, los conceptos de *Milieu*, *Esprit* y *Chair* y en la parte inferior, *Caractère*, *Offre* y *Outil*. Estos dos grupos quedan ahora ligados por la casilla central, titulada *Fusion*. La pregunta primordial que surge en este caso sería: ¿por qué dividir la tabla en dos partes iguales, y por qué separa estos dos grupos en ese lugar?

En términos alquímicos, Krustup define el concepto de *Fusion* como "the moment in the alchemical process when the two principles merge and the philosopher's stone (*lapis philosophorum*) is created", entendiendo la piedra

134 Ibídem.

135 MOORE, Richard A., "Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965", 1980, op. cit., pp. 109-139.

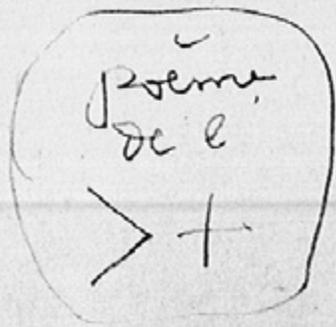
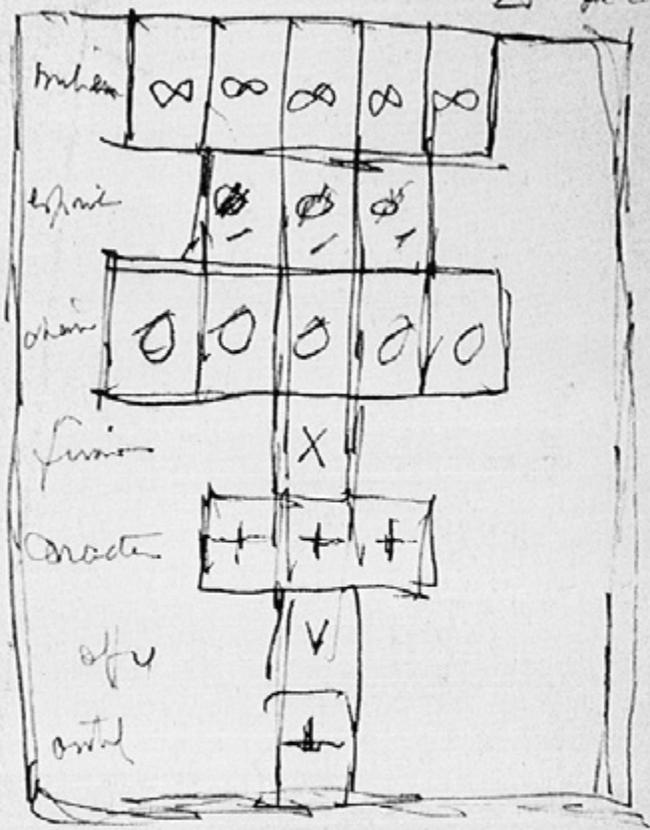
136 JUNG, Carl Gustave, *Psychologie un alchemie*, Rascher, Zürich 1944.

filosofal como una sustancia, que según la alquimia tendría propiedades extraordinarias, como la capacidad de transmutar los metales vulgares en oro.¹³⁷ Esto indica que si para crear esta sustancia única se necesitan fusionar dos principios, en el caso del Poema, Le Corbusier, consciente del significado del término, ubica esta casilla en el centro de la tabla. Esta ubicación, junto con el concepto que la nombra y el color *rojo* que le asigna,¹³⁸ demuestra que este séptimo recuadro tiene un propósito claro al dividir la tabla en dos partes iguales y definir un centro. La siguiente pregunta que surge sería: ¿A qué equivale el “oro” en términos de su obra y de su discurso? La respuesta sería: la *obra*, como representación de la *unidad*.

137 Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit..

138 Krustup continua su texto con este comentario, haciendo alusión a la casilla, al color elegido, y así mismo pasa a la imagen en el que dice: “In the Iconsotasis (Le Poème, p.8), the Fusion field is ruby red, the color of the philosopher’s stone. The square on p.111 which designates the Fusion segment is also ruby red, as is the rectangle which frames the copulation figures on the color lithograph. It would be natural to believe that the idea of adding this important detail to the poem is linked with Le Corbusier’s experiences in the beginning of March, when Chandigarh’s town plan was formulated in the course of a few days and was celebrated with the two drawing on pp.137 and 139 in Album Nivola I (and that the child is associated with the philosopher’s stone, which is also called the son, Filius). The flying Capricorn seems to illustrated the words “the terrifying act of communion” and might also incorporate the image of a shooting star which portents “the birth of a capita”. Ibid., p.42

cap month
28 Dec 57



25

4.2.7 1951, Séptimo esquema - Carnet E22 Milan Triennale 51

En 1951, en el *Carnet E22*, titulado *Milan Triennale 51*,¹³⁹ Le Corbusier realiza en la página 35, otro esquema de la *tabla de signos* (fig. 93) como sucesión y confirmación de la anterior. El esquema es elaborado en Cap-Martín, el 28 de diciembre de 1951, unos días después del sexto esquema (FLC F2-20-33, p. 12). En él reafirma la disposición de los signos y la distribución gráfica de la tabla, con la séptima casilla ubicada en el punto central. Con este esquema consolida los siete conceptos que nombran e identifican cada línea de la tabla, al igual que la disposición de los signos en cada una de las filas. Por último, reafirma la disposición de los 19 recuadros que conforman la tabla. Este esquema no incluye ninguna información adicional específica, sin embargo, es importante como parte del proceso por dos motivos: en primer lugar, es un esquema que confirma y reafirma las decisiones tomadas en los anteriores. Y en segundo lugar, es un esquema dibujado en los últimos meses de 1951, periodo en el cual trabaja con especial énfasis en el desarrollo de esta obra, paralelamente a importantes proyectos arquitectónicos y viajes, como Ronchamp, los proyectos en la India y el Plan de Bogotá, entre otros.¹⁴⁰

Incluir este esquema en el carnet de la Triennale de Milán confirma dos hechos: Le Corbusier trabaja en este proyecto paralelamente a las discusiones importantes que se vuelven a dar en el mundo del arte y la arquitectura sobre la Divina Proporción y el hombre como la medida de las cosas, ahora visto desde la perspectiva de un mundo en recuperación de la segunda Guerra Mundial.¹⁴¹

139 LE CORBUSIER, « Carnet E22 Milan Triennale 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumes 2 1950-1954*, 1981, op. cit., p. 35.

140 En este periodo se encuentra trabajando en proyectos como *L'Unité d'habitation* de Marsella, *Ronchamp*, los proyectos de la India, Plan para Bogotá, Casas *Jaoul*, entre otros más. Ver: *Livre noir* .(FLC)

141 « En septembre 1951 s'ouvrait, à l'occasion de la Triennale de Milan, «le Congrès de la Divine Proportion»; ce Congrès réunissant des savants, des mathématiciens, des esthéticiens, des artistes et des architectes; il constituait une assise solennelle des problèmes de proportion et de mathématique posés dans les arts au cours de l'histoire. Une impressionnante exposition de manuscrits, et de premières éditions des grands Maîtres de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, organisée par Mme Marzoli, rassemblait Vitruve, Villars de Honnecourt, Dürer, Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, d'Alberti, etc... Enjambant quatre siècles, l'exposition faisait un sort au Modulor. Et le Congrès se séparait après avoir institué un Comité Provisoire International d'Etudes de la Proportion dans l'Art et dans la Vie Moderne, dont Le Corbusier était nommé président.

Récemment, au cours d'une réunion à Milan, on proposait de transformer le titre de ce co-

Después de la guerra se replantean importantes aspectos en las artes y la arquitectura y el volver a pensar en el hombre se convierte en un punto esencial para recobrar el sentido de la vida misma. No en vano, Le Corbusier trabaja en el desarrollo y publicación de los dos libros del *Modulor*, paralelamente al *Poema*,¹⁴² así como en la revista de *Formes et vie* (1951-52),¹⁴³ que crea junto con Fernand Léger, donde el título mismo ya indica que las discusiones son otras: la razón ya no está por encima de todo, sino al servicio las formas, la vida y la relación entre estos dos aspectos. Vale anotar que el primer tomo de la revista *Formes et vie* (1951) inicia con un comentario sobre la importancia de la Triennale.¹⁴⁴

El segundo punto es que los dibujos en este carnet y las fechas en que los realiza reafirma las palabras de Le Corbusier en el texto de presentación del *Poema*, en el vol. 5 de la *Œuvre complète 1946-52*, en las que dice que: « *Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1952 dans des moments de détente exceptionnels: en avion ou dans des chambres d'hôtel.* »¹⁴⁵

Por lo tanto, poco a poco se comienza a tejer la relación entre el *Poema*, sus viajes y sus proyectos.

mité provisoire en un titre définitif dénommé «SYMÉTRIE», et sous ce vocable le second Congrès se tiendra probablement sur ce thème: Installation de l'Harmonie dans la Civilisation Machiniste». LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 178. Sobre el tema ver también: GYKA, Mathyla, «La composition dans les arts visuels», dans *Formes et vie*, vol 2, Paris 1952, pp. 21-22.

142 Ver: LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, 1955, cit..

143 LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, 1951-1952, cit.

144 Ver: H.O. « Congrès International sur la Divine Proportion » dans *Formes et Vie : Revue trimestrielle de synthèse des arts*, No. 1, Editions Falaize, Paris 1951.

145 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

Écrit le 20/12
1/1/52

l'angle droit
 Avec un charbon la main
 on trace l'angle droit
 le signe
 Il est la réponse, le guide
 le fait
 ma réponse
 mon champ.
 & de plus en plus



la Courne
la coupe

il est simple et pauvre
 mais saisissable
 la science en discute
 mais le fait est en fait une ligne.
 il est la réponse, le guide
 le fait
 ma réponse
 mon champ

8
18

4.2.8 1952, Octavo esquema (FLC F2-20 12)

4.2.8.1 La estructura y el contenido de la tabla

En el octavo esquema (fig. 94), producido en Etoile de Mer y fechado el 1 de enero de 1952,¹⁴⁶ Le Corbusier dibuja en el centro de la página, la tabla de signos definida previamente desde el sexto esquema (FLC F2-20-33, p.12). Esta tabla contiene los 19 recuadros y los 7 conceptos. Alrededor de la tabla aparecen una serie de elementos: dos textos, uno en la parte superior de la tabla y otro en la parte inferior. Sobre el costado derecho de la tabla, a nivel de la categoría de *Fusion*, un pequeño recuadro que contiene un dibujo. Este dibujo es la misma imagen que elige para representar este recuadro desde el sexto esquema. El dibujo está compuesto por « *la licorne* » en posición vertical con su cabeza hacia abajo y su cuerpo hacia arriba; en la parte inferior, bajo una línea horizontal divisoria, dibuja la imagen de « *Couchée* ».¹⁴⁷

El punto esencial de este dibujo de *Fusion*, es la reafirmación de los elementos que componen la imagen. Sobre el lado derecho del recuadro escribe que, la criatura de la parte superior es « *la licorne* », y la de la parte inferior: « *couchée* ». Cada una la señala con una línea que sale desde la figura (fig.95).¹⁴⁸

En la tabla de signos que dibuja sobre el lado derecho de la imagen, aunque pareciera una repetición de los dos esquemas anteriores, el sexto (fig. 89) y el séptimo (fig. 93),¹⁴⁹ adiciona un detalle fundamental. Cada recuadro, mantiene los mismos signos representativos según su posición en la tabla; sin embargo, en la casilla central de la primera fila, dibuja uno más, sobre el ya definido. Este nuevo detalle es el mismo signo de la última casilla de la tabla, una línea vertical sobre una horizontal, y lo resalta intensamente para hacerlo más evidente.

146 En la esquina superior derecha de la hoja Le Corbusier escribe: “Etoile de mer 1/1/52”. Ver: Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).

147 Ver la explicación del término de la licorne y couchée en análisis del Sexto Esquema – Tabla gráfica (FLC F2-20-33, p.12). Es importante recordar que estos dos términos provienen de algunos de los temas que Le Corbusier estudia en su obra pictórica. Sobre el tema ver también: JARNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, cit. ; y KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.

148 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).

149 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20-33, p.12) y el esquema preparatorio del carnet *E22 Milan Triennale 1951*, fig. 35. Ver: LE CORBUSIER, « Carnet E22 Milan Triennale 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 35.

Este signo lo define desde 1951, en el quinto esquema (FLC W1-8 197)¹⁵⁰ como representación del *ángulo recto* para la séptima fila en la casilla de *Outil*. Esto indica que, tanto en la primera casilla, como en la última del eje central de la tabla, precisa una referencia directa con relación al significado del *ángulo recto* de los dos (A3 y G3).

Bajo estas directrices del signo, reafirma la intencionalidad planteada desde la tabla gráfica de imágenes de 1948-51 (FLC F2-20 32, p.11),¹⁵¹ en tanto que en el dibujo para el primer recuadro del eje central de la tabla, ubicado en la primera fila que pertenece a *Milieu*, traza una cruz en medio de un círculo. Esta cruz, a la que llama « *la tour des quatre horizons* », ¹⁵² consolida cuatro ángulos rectos a partir de dos trazos.¹⁵³

La intención de elegir la imagen de una mano dibujando la *cruz* en la categoría de *Outil*, establece una repetición del *signo* sobre dos casillas de la tabla: una al inicio y otra al final. Al revisar los dos textos que escribe en la parte superior e inferior de la tabla, se esclarecen dos formas de entender el ángulo recto.

4.2.8.2 Las anotaciones

En el primer texto, ubicado en la parte superior de la página y bajo una frase que dice « *l'angle droit* » enmarcada dentro de un círculo, escribe:

Avec un charbon la main
a tracé l'angle droit
le signe
Il est la réponse et le guide
le fait
ma réponse
mon choix.
(a) du fond XXXXXXXXXXXXX¹⁵⁴

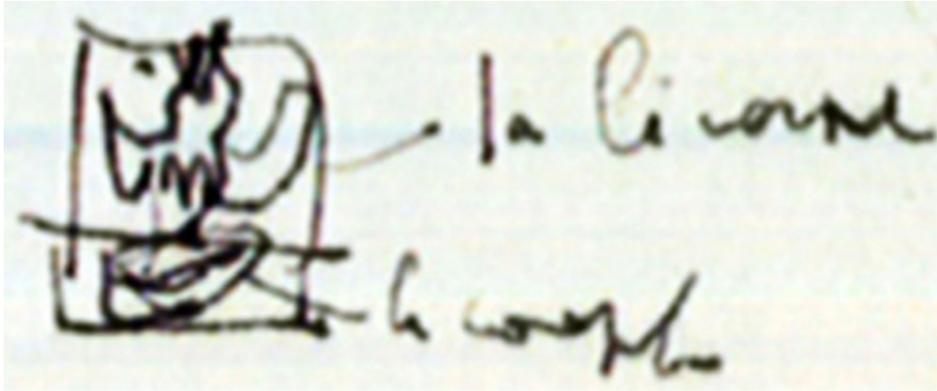
150 Carnet *Nivola I*, p. 197, 1951 (FLC W1-8 197)

151 Esquema preparatorio 1948-51 (FLC F2-20-32, p.11)

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

153 En el texto preparatorio en la tabla de texto de 1948, Le Corbusier precisa la idea de los 4 ángulos rectos: « l'intégrale / de la nature / est l'horizontal = le repos / voir la mort / voir la gestation / l'homme debout se dresse / créa l'angle droit / il y a 4 angles droits. » Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185).

154 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).



95.

Debajo de la tabla, sobre la parte inferior de la página, continua con el texto en el que escribe:

il est (p) simple et xxxx
 mais saisissable
 la science en discutera
 mais le sentiment en fait un signe
 il est la réponse et le guide
 le fait
 ma réponse
 mon choix.¹⁵⁵

Si bien este no es un texto definitivo, ya que estos esquemas aún se encuentran en proceso de preparación, sí es posible identificar una intencionalidad basada en una decisión propia. Es el *signo* como consolidación de la síntesis de su investigación paciente; el trazo del *ángulo recto* como su respuesta, la guía, el hecho, su elección.

En los textos Le Corbusier realiza algunas correcciones en las que adiciona algunas palabras y elimina otras. En el texto superior, en la frase que dice: « *a tracé l'angle droit* », elimina « *a tracé* » y enmarca con un círculo « *l'angle droit* » y adhiere « *pour tracé* ». ¹⁵⁶ En el texto inferior, cambia la palabra « *sentiment* » por « *conscience* ». ¹⁵⁷ Si se comparan estas primeras palabras con las del texto definitivo para la categoría de *Outil*, los cambios son menores; ¹⁵⁸ éstos provienen más de un acto de perfeccionar el lenguaje a la hora de expresar la idea en términos poéticos.

Este octavo esquema se centra principalmente en la definición del texto. En él menciona directamente el término del *ángulo recto*; define el *signo* y su significado como instrumento (*Outil*) fundamental de su trabajo. En estas palabras, se expresa en primera persona; él es quien toma la iniciativa, decide y define el *ángulo recto* como su elección, como “respuesta” y “guía”. Afirma que la historia, la “conciencia” o el “sentimiento” han hecho de este *signo*, el fundamento de la obra en la cual él cree. La historia, el universo y el equilibrio, han probado la relación de este *signo* con la identificación de algunas constantes universales. ¹⁵⁹ En él se sintetiza la abstracción de un acto iniciático, la concien-

155 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).

156 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-12)

157 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-12)

158 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 150.

159 Adoolf Loos encuentra una connotación erótica en el ángulo recto; Piet Mondrian

cia del acto fundacional, una relación de equilibrio entre fuerzas opuestas, la relación de fuerzas que mantienen el mundo en equilibrio. “El *ángulo recto* es útil, necesario y suficiente para actuar, puesto que sirve para fijar el espacio con un rigor perfecto” como lo dice en el segundo capítulo de su libro *Urbanisme* (1926) titulado « *L'Ordre* » :

La loi de la pesanteur semble résoudre pour nous le conflit des forces et maintenir l'univers en équilibre ; par elle nous avons la verticale. A l'horizon se dessine l'horizontale, trace du plan transcendant de l'immobilité. La verticale fait avec l'horizontale deux angles droits. Il n'y a qu'une verticale et il n'y a qu'une horizontale ; ce sont deux constantes. L'angle droit est comme l'intégrale des forces qui tiennent le monde en équilibre. Il n'y a qu'un angle droit, mais il y a l'infinité de tous les autres angles ; l'angle droit a donc des droits sur les autres angles : il est unique, il est constant. Pour travailler, l'homme a besoin de constantes. Sans constantes, il ne pourrait même faire un pas devant l'autre. L'angle droit est, on peut le dire, l'outil nécessaire et suffisant pour agir puisqu'il sert à fixer l'espace avec une rigueur parfait. L'angle droit est licite, plus, il fait partie de notre déterminisme, il est obligatoire.

Voilà, monsieur Léandre Vaillant, de quoi vous suffoquer. Je dirai davantage, je poserai cette question : regardez autour de vous et jusqu'au delà des mers, et dans le temps à travers les millénaires ; dites-moi si l'homme a agi autrement que sur l'angle droit et y a-t-il autour de vous autre chose que des angles droits ? Cet examen est nécessaire, faites-le et qu'ainsi une base au moins de la discussion soit fixée.¹⁶⁰

El *ángulo recto* existe por un lado, fuera del ser humano; en las leyes de naturaleza, a través de las fuerzas vectoriales generadas por la ley de la gravedad; es la identificación de una ley como constante o como punto de inicio. Pero así mismo existe en el interior del hombre, como un signo inteligible universal, abstraído de la comprensión de las constantes en la naturaleza y representado en un lenguaje racional: dos líneas rectas perpendiculares. Una vez identificado, el hombre es libre en su elección; puede decidir si trabaja con él o no, si lo utiliza como herramienta o no. Sin embargo, la obra o la arquitectura, como construcción humana, está determinada, como todo en la tierra, por *ley de la gravedad*. La relación entre la obra con el medio, determina de forma abstracta, el *ángulo recto*. La *obra* representa la vertical, y la *tierra* sobre la cual

se posa, representa la horizontal.

Por esta razón, el *signo* en esta tabla determina el inicio y el final del eje central de la tabla. En el inicio, sobre la primera fila, lo presenta como acto fundacional y punto de referencia de ubicación en el espacio: el hombre de pie, el ser con conciencia, a partir de comprender las leyes de la naturaleza, determina las coordenadas del cruce de los dos ejes perpendiculares para toma posesión del espacio. En la última casilla de la tabla, aparece una vez más el signo de la cruz, pero ahora trazado por su mano, como prolongación de su mente. En esta casilla sobrepasa el acto de ubicación en el espacio; ahora, el trazo de su mano representa *su elección*, como lo afirma en el texto. Este trazo es su obra, es la base de su la creación, establecida a partir de un equilibrio entre contrarios-complementarios y este equilibrio está representado en el *signo* y en el *concepto* de lo que para Le Corbusier es el *ángulo recto*.

enceuntra una connotación mística y en la historia de la arquitectura es la constante esencial de la construcción del espacio. Sobre estos tres temas ver: LOOS, Adolf, « Ornement et crime », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 2, Paris 1920, pp. 159-168; MONDRIAN, Piet,; GIEDION, Sigfried, “Tres concepciones arquitectónicas del espacio”, en PATETTA, Luciano, *Historia de la arquitectura: antología crítica*, Celeste Ediciones, Madrid 1997, pp. 58-60.

160 LE CORBUSIER, *Urbanisme*, 1924, op. cit., pp. 20-21

Boitelu F2 20 227 (149) 1
52

Vendredi Definitif
(pour l'adact)

POEME
de
l'
+
+

Des hommes peuvent tenir
un tel propos
les bêtes aussi
et les plantes peut-être
Et sur cette terre seulement qui est nôtre.



20 grands livres en couleur
+ 70 livres en noir
160 pages

P. ...
B. ...
E. ...

F
LO

222

4.2.9 1952, Noveno esquema (FLC F2-20 227, p. 144)

El 5 de Octubre de 1952, Le Corbusier realiza la versión definitiva del esquema preparatorio de la tabla (fig. 96), según una anotación sobre la esquina superior derecha del papel en la que dice: « 5 octobre / 52 / version définitive / 8ième rédaction. »¹⁶¹

En este esquema ya es posible ver definidas todas las partes. Cuando escribe que ésta es la versión definitiva, hace referencia a la tabla y a la estructura total de la obra. En primer lugar, reafirma el título como « *Poème de L' > +* », ¹⁶² el cual escribe dentro de un recuadro sobre el costado izquierdo de la hoja. En segundo lugar, define la estructura de los subcapítulos nombrados por una letra y un número, según el lugar que ocupan en la estructura reticular. En tercer lugar, escribe un texto a máquina en el centro de la hoja, al lado del recuadro del título, que dice:

*Des hommes peuvent tenir
Un tel propos
Les bêtes aussi
Et les plantes peut-être
Et sur cette terre seulement qui est nôtre.*¹⁶³

Este texto es el mismo que ya había escrito anteriormente en el esquema previo de 1951 (FLC F2-20 33, p.12), al lado del recuadro de *Fusion*. En principio se podría pensar que este sería el texto que acompañaría esa casilla; sin embargo, en este último esquema, lo presenta como un texto independiente. En la obra definitiva de 1955, este texto es el que inicia el libro como una introducción; está manuscrito sobre la página 9 del Poema, en la página contigua de la *Table de matières*.¹⁶⁴

161 Ver: Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144). En la anotación Le Corbusier se refiere a este esquema como la “octava redacción” (*8ième rédaction*); sin embargo, en esta trabajo de investigación han sido identificados 9 versiones de esquemas preparatorios, según el orden en el que han sido presentadas en esta tesis. Esto sucede porque para Le Corbusier, los dos primeros esquemas del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184-185) cuentan como un solo esquema ya que están realizados paralelamente. Desde el principio el trabajo está definido como un diálogo entre imagen y texto.

162 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144).

163 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144).

164 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op.cit., pp. 8-9.

4.2.9.1 La estructura y el contenido de la tabla

Le Corbusier dibuja el esquema de la *tabla de contenidos*, con las 19 casillas ya definidas y los siete conceptos que nombran cada grupo, debajo del texto escrito a máquina. En este caso, es posible identificar dos cambios con relación a las tablas anteriores. Primero, en el listado de los siete conceptos, cambia el de la séptima fila; en todos los esquemas anteriores es denominado como *Outil* y en ahora escribe: « *L'angle droit* ». Con este término retoma el concepto del primer dibujo que realiza para esta casilla, en la tabla de imágenes de 1948, en la página 184 del carnet *Nivola I*.¹⁶⁵ Sin embargo, aunque éste noveno esquema es denominado como definitivo, en la obra original de 1955, retoma el concepto de *Outil* para nombrar la última casilla.¹⁶⁶

El segundo cambio se presenta en el contenido de cada uno de los recuadros que conforman la tabla. Desaparecen los signos representativos de cada casilla y son reemplazados por la combinación de una letra y un número que las nombra y las enumera.¹⁶⁷ Cada casilla contiene una letra, como referencia a su ubicación en sentido horizontal en la tabla. Bajo cada letra escribe un número, el cual corresponde a la posición de la casilla en la tabla en sentido vertical. Esta combinación de número y letra es el resultado de la organización que desarrolla en algunos de los esquemas anteriores¹⁶⁸ en los que sobre el lado izquierdo de la tabla, al lado de cada una de los conceptos, le asigna una letra que referenciara las filas. Así mismo, ubica una secuencia de números del 1 al 5 sobre la parte superior de la tabla. Esta organización proviene de las constantes tablas numéricas que aparecen una y otra vez alrededor de varios de los esquemas preparatorios anteriores.¹⁶⁹ En este último caso, precisa ésta organización:

165 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8-184)

166 Ver la litografía G3 y el Iconostasio final: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., pp. 151 y 155.

167 En la obra definitiva cada subcapítulo de es nombrado por una letra y número según la posición en la tabla de contenidos: *Milieu*: A1, A2, A3, A4, A5. *Esprit*: B2, B3, B4. *Chair*: C1, C2, C3, C4, C5. *Fusion*: D3. *Caractère*: E2, E3, E4. *Offré*: F3. *Outil*: G3. Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, cit.

168 Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185); Esquema preparatorio 1948-51, (FLC F2-20 32, p.11); Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 227, p.144).

169 Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185); Esquema preparatorio 1948-51(FLC F2-20 32, p.11); Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 227, p.144).



97.

| | |
|---------------|-------------------|
| Milieu | A - A - A - A - A |
| | <u>1 2 3 4 5</u> |
| Esprit | B - B - B |
| | <u>2 3 4</u> |
| Chair | C - C - C - C - C |
| | <u>1 2 3 4 5</u> |
| Fusion | D |
| | <u>3</u> |
| Caractère | E - E - E |
| | <u>2 3 4</u> |
| La main | F |
| | <u>3</u> |
| L'angle droit | G |
| | <u>3</u> |

Esta combinación de *Número* y *Letra* por cada casilla, es lo que nombra y organiza cada uno de los capítulos y subcapítulos del libro definitivo. Si el primer capítulo se titula *Milieu*, este estará compuesto por 5 subcapítulos, que irán desde A1 hasta A5 y así sucesivamente, con cada una de las filas de la tabla. La importancia de esta organización consiste en definir un orden numerado y categorizado dentro de la estructura del libro. Ésto consolida la idea de generar un recorrido a la hora de realizar la lectura, la cual avanza paso a paso por cada recuadro con su contenido. Este orden precisa una direccionalidad intencionada en el significado de la estructura de la obra y el sentido del orden de su lectura.

Otro detalle relacionado con algunas de las afirmaciones establecidas en los análisis de los esquemas anteriores, es la línea de horizonte que traza en la parte inferior de la tabla. Esta confirma la hipótesis que esta estructura de la tabla se ha de leer como un sistema reticular vertical, como una figura en alzado que se apoya sobre una base horizontal. Así mismo, sobre el lado derecho

de esta línea de horizonte, escribe unas notas, que en el dibujo original no se pueden leer con claridad; sin embargo, es posible identificar la referencia que hace a cuatro casillas de la Tabla en una anotación en la que escribe: « *poème* < + », debajo escribe: « *B2 B3 B4* » y bajo estas tres referencias, sobre el final de la línea de horizonte anota: «*E4* ». ¹⁷⁰

Por la borrosidad de la imagen no es posible identificar ni las primeras palabras, ni los artículos que interrelacionan estas cuatro referencias; sin embargo, dentro de la misma estructura y los contenidos de las cuatro casillas que nombra, es posible vislumbrar un lazo que las reúne dentro de un mismo campo: B2, B3 y B4 son las tres casillas que constituyen la segunda fila de la tabla, la perteneciente a *Esprit*. En estas tres casillas, las imágenes de cada una en el esquema de la tabla de 1948 (fig. 16) son dibujadas en alzado. La B3 y la B4 presentan la sección de una edificación -el modelo de la *Unité*- y la B2, la figura de un hombre de pie -el *Modulor*-. La imagen de casilla E4, parece ser una silueta que alude a un toro contrapuesto por planos geométricos. Aunque no es posible observar la línea de suelo, la posición de todos los elementos consolida una vista frontal de los objetos desde la posición del observador (a la altura de sus ojos). ¹⁷¹ Las cuatro referencias que ubica al lado de la línea de horizonte sobre la cual se apoya la tabla reafirman que es una línea de tierra que genera la lectura de estos objetos en alzado, como elementos que se apoyan en posición vertical sobre la línea horizontal de la tierra.

4.2.9.2 Las anotaciones

Para terminar, en este último esquema, realiza otras anotaciones en lápiz sobre el lado derecho de la tabla. En estas afirma que serán 20 litografías a color, 70 litografías en negro y 160 páginas en total. ¹⁷² Estas palabras presuponen qué ya en 1952, tiene una idea general de la maqueta del libro al hablar de la totalidad de páginas e imágenes; sin embargo la maqueta definitiva la termina en 1953 cuando la envía a imprenta y en ella, varía el número de páginas y de litografías a color y en blanco y negro. ¹⁷³

170 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144).

171 Ver capítulo de la primera Tabla Gráfica de Imágenes (carnet Nivola I, 184 de 1948 FLC W1-8-184), el análisis de la Cuarta fila-tercera imagen. Ver también litografía E4.

172 Le Corbusier escribe: « 20 --- lithos en colleur/ + 70 lithos en noir / 160 pages ». Ver : Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 227, p.144).

173 Aunque en la anotación escribe que el libro tiene un total de 160 páginas, la obra original esta compuesta en realidad por 156. Sobre el tema, ver el texto del folleto publicitario del Poema de 1954-55 (FLC F2-20 387, 1954-55).

En conclusión, ésta es la versión definitiva a la que se refiere en este esquema, define las *partes* del libro, la *estructura*, las *categorías*, y el *texto de introducción*; sin embargo, gráficamente no corresponde al diseño final que elige para la *table graphique des matières*, como se puede ver en la obra original en la tabla introductoria en la página 8 y en el iconostasio final en la página 155.

