

2004

Drawing-over: une vie decantée. Le Corbusier y Louis Soutter

Daniel Naegele

Iowa State University, naegele@iastate.edu

Follow this and additional works at: http://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs



Part of the [Architectural History and Criticism Commons](#)

The complete bibliographic information for this item can be found at http://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs/74. For information on how to cite this item, please visit <http://lib.dr.iastate.edu/howtocite.html>.

This Article is brought to you for free and open access by the Architecture at Iowa State University Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Architecture Publications by an authorized administrator of Iowa State University Digital Repository. For more information, please contact digirep@iastate.edu.

Drawing-over: une vie decantée. Le Corbusier y Louis Soutter

Abstract

Louis Soutter, primo de Le Corbusier, era un afamado violinista que, al final de su vida, fue internado en un sanatorio suizo. Soutter amaba dibujar. Sus figuras humanas, lascivas y alargadas, flotan juntas como un fluido, extendiéndose de arriba a abajo y de margen a margen, decorando cualquiera de las superficies que Soutter cubría. Cuando Le Corbusier dio a Soutter copias de sus afamados libros, rápidamente ‘sobredibujó’ en sus imágenes. Sus dibujos no anulaban el texto visual, sino que lo comentaban. Resultaba una intrigante dialéctica. En un artículo de 1936 de la revista *Minotaure*, Le Corbusier describía con benevolencia a Soutter como un artista espontáneo. Después de la Segunda Guerra Mundial, el propio Le Corbusier practicó el ‘sobredibujo’. El diálogo visual tan ambiguo que resulta de ‘verter’ garabatos sobre imágenes preestablecidas, es único en la oeuvre de Le Corbusier. Éste es el tema del artículo.

Disciplines

Architectural History and Criticism | Architecture

Comments

This article is from *RA, Revista de Arquitectura*. 6 (2004): 43–54. Posted with permission.

DRAWING-OVER: UNE VIE DECANTÉE.¹ LE CORBUSIER Y LOUIS SOUTTER

Daniel Naegele

Louis Soutter, primo de Le Corbusier, era un afamado violinista que, al final de su vida, fue internado en un sanatorio suizo. Soutter amaba dibujar. Sus figuras humanas, lascivas y alargadas, flotan juntas como un fluido, extendiéndose de arriba a abajo y de margen a margen, decorando cualquiera de las superficies que Soutter cubría. Cuando Le Corbusier dio a Soutter copias de sus afamados libros, rápidamente ‘sobredibujó’ en sus imágenes. Sus dibujos no anulaban el texto visual, sino que lo comentaban. Resultaba una intrigante dialéctica. En un artículo de 1936 de la revista Minotaure, Le Corbusier describía con benevolencia a Soutter como un artista espontáneo. Después de la Segunda Guerra Mundial, el propio Le Corbusier practicó el ‘sobredibujo’. El diálogo visual tan ambiguo que resulta de ‘verter’ garabatos sobre imágenes preestablecidas, es único en la oeuvre de Le Corbusier. Éste es el tema del artículo.

Se deduce que sólo se puede alcanzar un absoluto por medio de una intuición, mientras que el resto [de nuestro conocimiento] surge del análisis. Llamamos intuición a la simpatía por la que uno se transporta a sí mismo hasta el interior de un objeto para coincidir con su cualidad única y, por consiguiente, inefable.

H. Bergson, en *Introducción a la Metafísica*



Fig. 1. *Troglodyte*, fotografía de portada para *Minotaure 9*. Brassai, 1936.

En 1936, *Minotaure 9* presentaba como frontispicio una fotografía de Brassai titulada “Troglodita”, una vista tomada desde el interior de una cueva y dirigida hacia dos aperturas elípticas (fig. 1). Aunque aparentemente inocua, esta fotografía resulta cautivadora. Tiene algo curioso, tal vez incluso ligeramente siniestro. Nosotros, los espectadores, somos los moradores de la cueva a los que se refiere el título. Brassai nos ha colocado dentro de este antiguo habitáculo, obligándonos a mirar hacia el exterior. Pero quizá por su tamaño real sobre una hoja impresa, la fotografía implica mucho más que eso. Al mirarla nos da, a su vez, la espalda. Las elipses son ojos completos, con pestañas, con agudos “entramados venosos” y con pesados párpados inferiores. Sin embargo, la concavidad de la imagen rechaza esa interpretación de la cueva como objeto opuesto a nosotros. La cueva nos rodea. Está claro que no estamos mirando ojos; estamos en el interior, mirando a través de ellos.

Nota del autor: las referencias FLC (Fondation Le Corbusier, París) son de las cajas y numeraciones del archivo en 1993. La Fondation desde entonces ha digitalizado mucho de su material y ha cambiado prácticamente todas las referencias. No se han establecido referencias cruzadas.

1. Se ha preferido mantener el título original del texto. En adelante, el término ‘drawing-over’ empleado por Daniel Naegele aparecerá traducido como ‘sobredibujar’.

Fig. 2. Dibujo sin título, reproducido en *Minotaure* 9, p. 62. 1936. Louis Soutter.

Fig. 3. *Visage a bord de la fosse*, gouache pintado con los dedos. 1935-1942. Louis Soutter (Tarjeta Postal. Lausanne. Muséecantonal des Beaux-Arts).

Fig. 4. Fotografía de Albin Salaün de la estatua de escayola pintada por Le Corbusier, 1935.

Fig. 5. *Souplesse*. 1939. Louis Soutter (Tarjeta Postal. Lausanne. Muséecantonal des Beaux-Arts).



2

La cueva somos nosotros: sus redondas aberturas son los globos oculares de la máscara que cada uno de nosotros debe habitar. La cueva es nuestro cráneo, el “casco” en el que debemos vivir como los trogloditas viven en el hueco de una gruta. Al convertirse la cueva en un cráneo, Brassai llama nuestra atención sobre las limitaciones impuestas sobre nuestras percepciones por nuestro propio marco esquelético; y al aumentar el cuerpo humano, despierta en nosotros una conciencia de su propia interioridad. Somos seres separados de, pero morando dentro, de la estructura física de un cuerpo. Dicho cuerpo, esa arquitectura corpórea, actúa como filtro y marco de todo lo que vemos al mirar hacia el exterior, hacia el mundo.

||

Tal vez sea sólo por casualidad (y todavía mejor si fuera así) “Troglodita” captura la situación descrita en las primeras líneas de un artículo publicado en el mismo número de *Minotaure*. Titled “Louis Sutter, l’inconnu de la soixantaine”, el artículo comienza con una cita:

“... La maison minimum, ou “cellule future”, doit être entièrement de verre translucide. Plus de fenêtres, ces yeux inutiles. Regarder dehors, pourquoi? Complications et coups à la beauté de l’Uni. Mes dessins n’ont aucune prétention, sauf celle d’être uniques et d’idée imprégnée de douleur”.

Estas líneas corresponden a los escritos de Louis Soutter, un violinista convertido en artista visual. Tras haber, según las palabras del autor del artículo, “renunciado a todos los placeres de la vida burguesa” para perseguir con pasión el arte, Soutter se vio confinado a una institución mental en Ballaigues, Suiza en 1923, donde pasó el resto de su vida³. Sus seis dibujos del artículo representan a numerosas figuras desnudas fundidas entre sí dentro del espacio del boceto (fig. 2). Las figuras están angustiadas, sus cuerpos fluyen y se contorsionan, el espacio entre ellas aparece entretejido de rayas nerviosas y erráticas.

Los dibujos de Soutter podrían interpretarse como una escritura automática que surgiera directamente de dentro hacia fuera sin el filtro de una lógica o de una razón que alterara su formación. *Minotaure* era el lugar adecuado donde mostrar ese tipo de obras “privadas”. Siendo la revista más prominente de una amplia variedad de obras surrealistas, defendía a los desconocidos, a los locos, el erotismo, el material confesional de todo tipo y las manifestaciones visuales de la mente inconsciente. El autor del artículo (su primer y único artículo en ésta o cualquier otra revista surrealista) fue el primo menor de Soutter, Le Corbusier.

2. LE CORBUSIER, “Louis Sutter, l’inconnu de la soixantaine”, *Minotaure* 9, 1936. pp. 62-65. Aunque escrito sin la “o” a lo largo de todo el artículo, la ortografía correcta del apellido de Louis es ‘Soutter’. En español: “La morada mínima, o “celda del futuro”, debería estar hecha totalmente de cristal traslúcido. Fuera ventanas, esos ojos inútiles. ¿Para qué mirar hacia fuera? Complicaciones y golpes contra la belleza del Universo. Mis dibujos no tienen pretensiones, excepto la de ser únicos y tratar acerca de ideas concebidas en la tristeza”.

3. Nacido en Morges en 1871, Soutter falleció en Ballaigues el 20 de febrero de 1942. Estudió ingeniería, arquitectura y violín antes de estudiar dibujo en Lausanne, Ginebra y París. Soutter se casó con una americana en 1896 y se trasladó a Colorado Springs. En 1904 volvió a Lausanne, se divorció y enfermó física y mentalmente.



3



4



5

Soutter admiraba mucho a Le Corbusier y se comunicaba con él de manera regular, enviándole con frecuencia sus dibujos y pinturas⁴. En emotivas cartas, Le Corbusier animaba a Soutter, le ofrecía material de lectura que incluía sus propios libros, y fomentaba con vigor su arte tanto en Europa como en América. En su primer viaje a Estados Unidos en el otoño de 1935, Le Corbusier organizó una exposición de las obras de Soutter en el Wadsworth Atheneum en Hartford, que después fue exhibida en la Galerie Vallotton, Lausanne⁵. Durante aquel mismo viaje consiguió vender unos pocos cuadros de Soutter, uno de los cuales fue adquirido por Henry Russell Hitchcock⁶.

La amistad de Le Corbusier con Soutter es importante por ser unos de los pocos ejemplos en los que encontramos al arquitecto dedicado de manera personal a otra persona (además de mostrar simpatía por la frágil y atormentada situación humana representada en las obras de Soutter). Ello, unido a la metáfora arquitectónica de la propia declaración de Soutter, así como lo espontáneo de su creatividad y su “particular” relación pictórica con Le Corbusier, convierten este breve artículo acerca de ese desconocido artista algo digno de tener en cuenta. Está claro que se presentaba a Soutter como una “situación”, la situación de un artista “interior” sensible que se enfrenta al hostil mundo “exterior”. Esta situación encuentra un cierto eco en la del propio Le Corbusier porque es en esa época, a mitades de los años treinta y en el momento cumbre de la Depresión, cuando Le Corbusier empieza de nuevo a retratarse como pintor, después de aproximadamente doce años de dedicarse a la arquitectura moderna.

III

Soutter dibujaba figuras anónimas, repitiéndolas una y otra vez. Sus pinturas (la mayoría realizadas después de 1936) son a menudo enormes cabezas con expresiones faciales atormentadas (fig. 3). Esas pinturas ingenuas e infantiles resultan similares al arte colonial “primitivo” y por eso eran codiciadas por los artistas y críticos de la vanguardia francesa. En su espontaneidad y falta de sofisticación y cálculo se registra un verdadero derroche de emociones auténticas y sinceras (fig. 5). Soutter pintaba de manera directa y cruda, a menudo sin pinceles, con sus dedos. Arrastraba así el material hasta el primer plano. Como Van Gogh, ponía de manifiesto la calidad pastosa de la pintura. En sus obras, la pintura no es mero color sino un material maleable. Registra las impresiones de la mano del creador. Móvil, incómoda, siempre “primitiva”, la pintura de Soutter fue denominada “l’art brut” (refiriéndose con brut a un arte burdo y crudo pero también maleducado, rudo y fuera de toda moda), un apelativo que más tarde utilizarían los críticos ingleses al referirse a la arquitectura posbélica de Le Corbusier, basada en otra pasta igualmente maleable, el hormigón.

En comparación con el arte de Soutter, las pinturas de Le Corbusier eran premeditadas, calculadas y pulidas. “Je ne peux pas improviser. Je me refuse à improviser immédiatement”, declaraba

4. THÉVOZ, Michel, *Louis Soutter ou l'écriture du désir* Institut suisse pour l'étude de l'art, Zürich, 1974. También, *Louis Soutter (1871-1942) Zeichnungen, Bücher, Fingermalereien*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1985; THÉVOZ, Michel, *Louis Soutter II, Catalogue de l'oeuvre*. Zurich, 1976; así como *Louis Soutter*, Musée de Marseilles, 1987; y BERGER, René; MANGANEL, Ernest, *Soutter*, Editions Mermod, Lausanne, 1961. Muchas de las obras de Soutter se encuentran en la actualidad conservadas en el Musée Cantonal des Beaux-Arts en Lausanne.

5. La exposición del Wadsworth Atheneum tuvo lugar en 1936 y la de Vallotton en 1937. En 1939 se organizó una exposición de la obra de Soutter en la Wehe Gallery de Nueva York.

6. FLC Box D1-15, n. 29-30: 14 de noviembre de 1935, carta de H.R. Hitchcock, Director, Universidad Wesleyan de Exposiciones Arquitectónicas, Middletown, Connecticut, en la que declara haber adquirido una obra de Soutter como regalo para el Museo de Hartford. Envió un talón a Le Corbusier por \$10, el coste de la pintura, y solicitó una fotografía de Le Corbusier. También mencionaba dibujos en color y la posibilidad de comprar una de las pinturas de Le Corbusier.

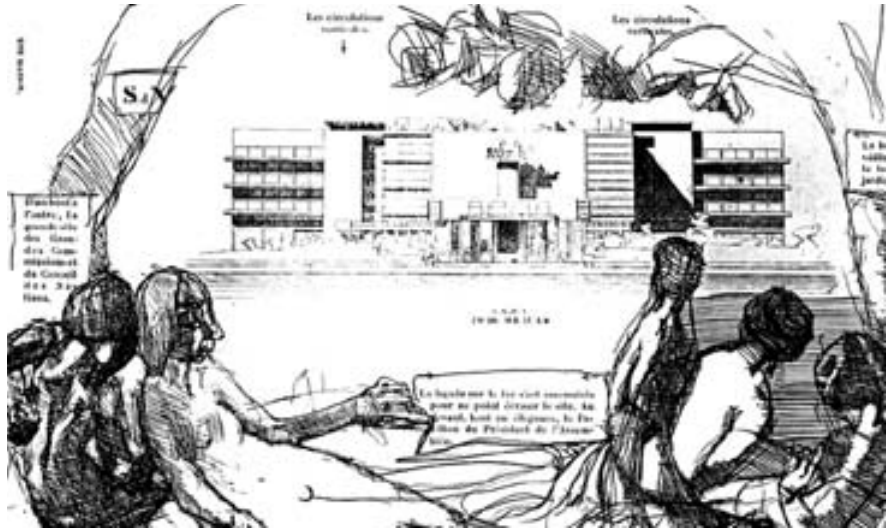
Fig. 6. Dibujo a tinta sobre la página 151 de *Une Maison-une Palais*. Alzado de Palacio de Sociedad de Naciones. 1939. Louis Soutter.

Fig. 7. Dibujo a tinta sobre la página 73 de *Une Maison-une Palais*. Interior de Garches. 1939. Louis Soutter.

Fig. 8. Dibujo a tinta sobre la página 166 de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Escalera/cubierta. 1939. Louis Soutter.

Fig. 9. Fotografía de Boissonnas del inmueble Clarté: terraza con Pierre Jeanneret y silueta al fondo. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 10, p. 99. 1933.

Figs. 10 y 11. Dibujo a tinta sobre las páginas 130-31 de *La Peinture moderne*, pinturas de Picasso y Gris. Louis Soutter.



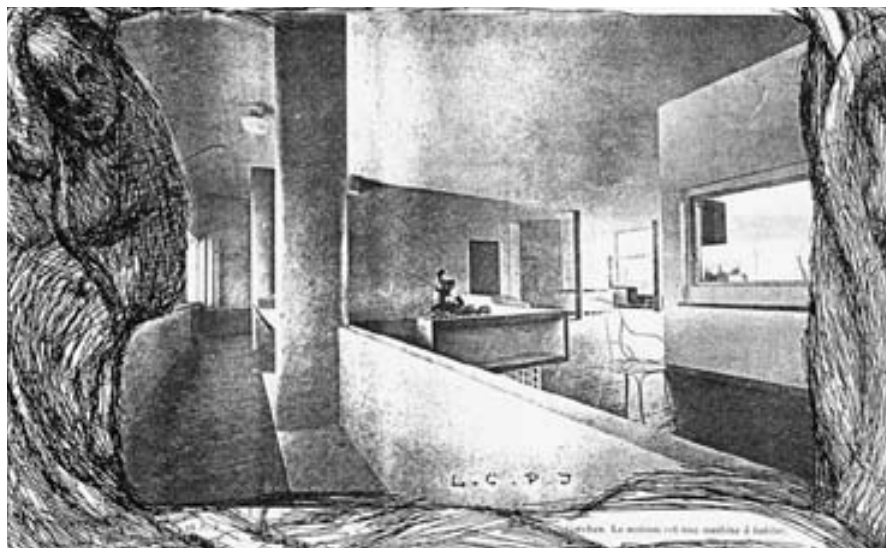
6

7. Citado en PETIT, Jean, *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Geneve, 1970, p. 183. En una respuesta sin fechar a una pregunta de una entrevista.

8. JEANNERET, Ch. E.; OZENFANT, A., "Purism" en HERBERT, Robert, *Modern Artists on Art*, Prentice Hall Press, New York, 1964, p. 69.

9. Louis Carré tenía un apartamento en Immeuble rue Nungesser-et-Coli en el que vivía Le Corbusier. En una carta [?], Le Corbusier describió la exposición de la siguiente manera: *L'exposition dans mon appartement a commencé aujourd'hui. J'ai prêté mon appartement à Carré, locataire du quatrième ici et expert en arts africains, américains, etc., pour y faire ainsi que chez lui une exposition, theme: "Dans un appartement". L'atelier a été vide de ses toiles. J'ai tenu à ce qu'il y ait des modernes, une splendide tapisserie de Léger, quatre sculptures de Laurens. J'ai peint sur plâtre et fortes couleurs une statue archaïque grecque: clou de l'exposition. Tout l'appartement a grand allure.* Tal y como se cita en PETIT, Jean, *Le Corbusier lui-même*, op. cit., p. 80. Más sobre la exposición: Vicent Scully, en su *Le Corbusier, 1922-1965*, publicado por H. Allen Brooks, (ed.), *Le Corbusier*, Princeton University Press, Princeton, 1987, p. 51, se refiere a su escayola como el "Portador Ateniense del Ternero" y lo compara con la fotografía ampliada que decoraba el pozo del altillo de la Maison de Weekend de 1935 (ver *Oeuvre complète-2*, p. 130). Scully describe la fotografía como "el korai ioniano de la Acrópolis de Atenas [...] que parece más oriental que nunca e incluso sugiere a la escultura de Khmer que Malraux estaba dramatizando durante esta época en su novela románticamente salvaje *La Voie royale*". "Le Mos-cophore" se describe con más detalle y se reproduce una copia de las especificaciones de sus colores en "Les Arts primitifs dans la maison" en *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, ministère de la culture et de la communication, Paris, 1988, pp. 132-134. Este artículo también describe los demás artefactos expuestos. Ver, también, LE CORBUSIER, "Les arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui", *L'Architecture d'aujourd'hui*, julio de 1935, pp. 83-85.

10. LE CORBUSIER, *Creation is a Patient Search*, Frederick A. Praeger, New York, 1960, p. 118.



7

categorícamente Le Corbusier: "Je foure tout en moi-même pendant des mois et puis à un moment donné ça sort". Según dijo en 1920, un cuadro debería "construirse con solidez basándose en las directivas impuestas por el formato del lienzo y moduladas a su vez por la intervención de un agente unificador", debiendo determinarse con precisión "el juego exacto de densidades y los valores de la luz y de la sombra"⁷⁸. Solía planificar sus pinturas en una serie de borradores preliminares, empleando líneas reguladoras para ordenar el trabajo, tras lo cual aplicaba la pintura con una gran precisión. Se permitió muy pocas excepciones a este enfoque, ocurriendo una de ellas en 1935, cuando llegó sin pintar a su apartamento un vaciado de escayola de una escultura griega preparada para la exposición Carré de arte primitivo (fig. 4)⁹. Indignado, Le Corbusier llamó por teléfono al Louvre para pedir detalles particulares sobre su color y después pintó literalmente a mano la escayola, sin utilizar un pincel. "Tenía las dos palmas presionadas contra la paleta, impregnadas de color y las apliqué a los contornos del busto", escribió más adelante. "El resultado fue un poema policromo, parpadeante de vida, brillante. Las palmas, los pulgares, las puntas de los dedos fueron suficientes para definir las superficies coloreadas hasta alcanzar la perfección; estaba claro que la escultura había sido creada para eso"¹⁰. Se percibe su encanto y orgullo en la sensualidad espontánea y expresiva de esta creación directa y primitiva.



8



9



10



11

IV

“Décantation, après la vie, à la fin d’une vie” era la descripción que hacía Le Corbusier de los dibujos de Soutter. Reconocía ese derramamiento personal y emotivo como la antítesis de su propia precisión fría y su control racional. El contraste resulta evidente en las propias “sobrepinturas” que Soutter había hecho con anterioridad en cada una de las páginas de cuatro libros de Le Corbusier: *Une Maison-un Palais*, *Croisade*, *L’Art décoratif d’aujourd’hui* y *La Peinture Moderne*¹¹.

Las figuras de Soutter modifican con inteligencia y cariño el texto ilustrativo de Le Corbusier, marcando con humor su personalidad benigna junto al cálculo agresivo de su famoso primo y satirizando suavemente la precisión del arquitecto con una inocencia fluida e infantil que acusa a la vez que enriquece (fig. 6).

Soutter comprendía el plano pictórico tan bien como Le Corbusier. Sus “sobrepinturas” se deleitaban en volver a enmarcar las ilustraciones de Le Corbusier: invirtiendo su orientación, aumentando o reduciendo su escala, alterando su contenido y, obviamente, hallando rostros ocultos para después adornarlos profusamente con avíos desmesurados.

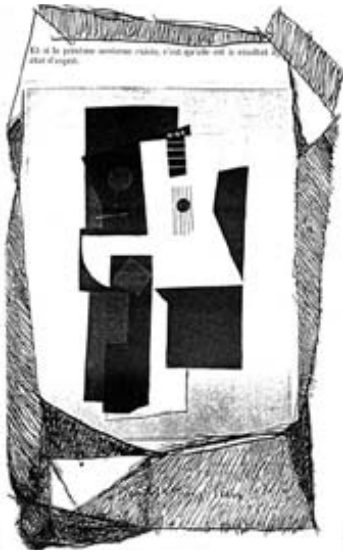
Añadía una y otra vez figuras al fondo y colocaba figuras paralelas a los lados de las perspectivas de Le Corbusier (figs. 7 y 8) como las que aparecen en la composición un tanto surrealista de ciertas imágenes fotográficas de la arquitectura de Le Corbusier (fig. 9)¹². Y su transformación del texto ilustrativo hasta convertirlo en “declaraciones fisonómicas” resultó anticiparse a las conversiones similares que, más adelante, llevó a cabo Le Corbusier.

Por ejemplo, en *La Peinture Moderne*, y en páginas opuestas, Soutter dibujó sobre las ilustraciones de algunas pinturas de Picasso (izquierda) y de Gris (derecha), metamorfoseándolas en enormes cabezas repletas de cabello ondulado (figs. 10 y 11). A la disposición ya un tanto fisonómica de una pintura cubista de Picasso añadió otro ojo, una mandíbula bien definida, una especie de boca y una cabeza de pelo que parecía extraer sus rizos de los motivos hallados en la pintura. Por encima y a un lado de esta cabeza escribió “Le sort La Mort”.

En la página opuesta transformó el bodegón de 1919 de Gris en un doble retrato complejo con una figura contenida dentro de la otra. La figura menor y más aparente es la de una mujer sentada leyendo un libro y cuyo rostro, manos y pechos desnudos resultan muy evidentes. Por detrás de ella se ve lo que parece ser un follaje de dos variedades diferentes, una a la derecha y la otra a la izquierda. Dentro de esta composición se encuentra una segunda figura: una gran cabeza, comparable en tamaño a la hecha con Picasso. En esa faz más grande los pechos pasan a convertirse en ojos estrábicos, la hoja ennegrecida del libro abierto sugiere una nariz y el triángulo negro tachado en la parte inferior del libro contribuye con la boca. El follaje se convierte ahora en cabello, recogido detrás de esta gran cabeza. Todo el conjunto se parece a una figura de una estampa con un retrato japonés. Soutter tituló su creación “Chinoise LA VIE”.

11. Todos, excepto *Croisade*, se encuentran en el archivo FLC. Los libros eran un comentario privado de Soutter sobre los escritos de Le Corbusier y no se mencionan en el artículo de Le Corbusier.

12. Hay dos motivos por los que dudo en defender que los dibujos de Soutter inspiraran directamente la fotografía, un tanto extraña, mostrada aquí. En primer lugar, tampoco sé cuándo hizo los dibujos Soutter ni cuándo los vio por primera vez Le Corbusier. En segundo lugar, resulta dudoso que Le Corbusier dirigiera la fotografía de la *Maison Clarté*, aunque sin duda seleccionó las imágenes que debían publicarse y determinó el formato de su presentación. Esta fotografía apareció en diversas publicaciones diferentes, a veces sin el hombre misterioso del fondo, como ocurrió en la imagen de *Oeuvre complète-2*. De hecho, esa figura de negro, sinuosa y un tanto siniestra, es una aberración en la obra fotográfica realizada por la empresa. Sin embargo, Le Corbusier de vez en cuando emulaba en fotografías las ‘composiciones’ que descubría en la pintura.



12



13



14



15



16

13. El motivo es apenas exclusivo de Le Corbusier, y puede encontrarse en algunas pinturas medievales y esculturas 'primitivas', vid. VON SYDOW, Dr. Eckart, "Masques-Janus du Cross-River (Camerún)", *Documents* 6, 1930. pp. 321-328, y en las obras de los surrealistas (Magritte y Man Ray, por ejemplo). En las pinturas de Le Corbusier, donde más evidente resulta es en la serie *Taureaux*, en la que construyó figuras totémicas con una cabeza humana como torso. Pero también parecen existir algunos 'torsos-rostros' más abstractos en pinturas de los años treinta. Por ejemplo, en *Deux femmes à l'engrenage de 1936* y en *Deux figures au tronc d'arbre jaune* de 1937, (Petit, p. 223). Los torsos de las dos figuras presentan fisonomías un tanto distorsionadas, rostros, no obstante, que se asemejan al retrato doble de *Ozon et Georges* de 1943, (Petit, p. 226).

Hay otros ejemplos en los que Soutter encuentra rostros y los articula: por ejemplo, en la disposición a tres puntos de otro Picasso (fig. 12), o en la abstracción inherente de una fotografía de gran contraste (fig. 13) o en la parte inferior del torso de una joven nativa en una pintura de Braque (figs. 14). El "torso-rostro" aquí hallado se anticipaba al frecuente uso que hizo Le Corbusier de este antiguo motivo en sus últimas pinturas y en su *Modulor*¹³. Y reconocer estas claras declaraciones faciales nos lleva necesariamente a especular acerca de otras composiciones mucho más sutiles; por ejemplo, con su modificación de la fotografía del interior de la Villa Stein, antes mostrada, Soutter transformó la mitad derecha en un rostro estrábico de cabellos trenzados, una silla por nariz y un pie de foto que le cruza el labio inferior (fig. 7).

El desenfado de los gestos de Soutter no debería ocultarnos su profundidad. Incluso la poética y muy recargada noción de "décantation" podría haber sido provocada por los dibujos de Soutter, dado que en el título de la página de "Esprit de vérité", un capítulo de *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, Soutter representó la "vérité" en una licorera, embotellada como un "espíritu" que debía ser bebido y representando un vaso del estimulante derramado sobre la parte inferior de la página (figs. 15 y 16).



17



18



19



20

Las anotaciones de Soutter son comentarios pictóricos inteligentes que hablan no sólo del contenido de la página que cubren, sino de la naturaleza y de la estructura de la propia representación. Está claro que Soutter leía los textos de Le Corbusier (tanto los escritos como los ilustrativos) de una manera que ni el propio Le Corbusier, maestro de la ambigüedad, podría haber anticipado. Al hacerlo, ofrecía al arquitecto no solo una comprensión profunda de sus ilustraciones como texto, sino un nuevo medio de conseguir un significado complejo e intrínsecamente dialéctico.

La “sobreescritura” pictórica de Soutter era una manera sutil de evocar un sentido de profundo significado a través del establecimiento de diversas capas. Otros ya habían hecho un trabajo de naturaleza similar. A principios de este siglo, por ejemplo, el ilustrador comercial americano Charles Normal Sladen adornó sus álbumes de fotografías vacacionales con dibujos a bolígrafo y a tinta que unían sus muchas tomas diferentes en un “paisaje continuo” “extendiendo sus líneas como espiras o anillos de árbol o telas de araña o hierba larga”¹⁴. Picabia experimentó con ese tipo de capas en numerosas “pinturas sobre pinturas” realizadas desde 1926 hasta alrededor de 1931¹⁵ (fig. 17); y a mitades de los años treinta Yves Tanguy modificó ilustraciones de una enciclopedia de una manera muy similar a la de Soutter, aunque con mucha menos exuberancia y con un ingenio mucho más calculado¹⁶ (fig. 18). Picasso también utilizó el “sobredibujo” en 1923, cuando modificó las fotografías de la portada del periódico *L'Excelsior*¹⁷ (fig. 19) y, más adelante cuando, según Brassá, cubrió el manuscrito del *Bestiario* de Apollinaire “con dibujos de animales de todo tipo”¹⁸. Y a mitades de los años treinta, Picasso produjo algunas de las más maravillosas y profundas imágenes de este tipo fundiendo grabados con fotografías originales¹⁹ (fig. 20).

Fig. 12. Dibujo a tinta sobre la página de *La Peinture moderne* mostrando un cuadro de Picasso. Louis Soutter.

Fig. 13. Dibujo a tinta sobre las páginas 138-139 de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, modificando una foto llamada “Fabre, the entomologist”. Louis Soutter.

Fig. 14. Dibujo a tinta sobre la página 54 de *La Peinture moderne*, mostrando un cuadro de G. Braque de una mujer. Louis Soutter.

Fig. 15 y 16. Dibujo a tinta sobre las páginas 172-173 de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, “Verité”. Louis Soutter.

Fig. 17. *Craccae*. 1930. Francis Picabia (Borras, *Picabia*, p. 368).

Fig. 18. Dibujos sobre las ilustraciones de una enciclopedia. Yves Tanguy (*Documents 34*, especial n. 1 (junio, 1934), p. 36).

Fig. 19. Dibujo sobre *L'Excelsior*, portada, 1923. Pablo Picasso (Silver, *Esprit des Corps*, p. 290).

Fig. 20. Foto-ilustración, montaje. Pablo Picasso. *Cahiers d'Art*, nn. 6-7 (1937), p. 165.

14. SANTE, Luc, “American Photography’s Golden Age”, *New York Review of Books*, 4 de abril de 1996, p. 66. Sladen vivió de 1858 a 1949.

15. Ver BORRÁS, María Lluisa, *Picabia*, Rizzoli, Nueva York, 1985.

16. TANGUY, Yves, “En marge des mots croisés”, en *Documents 34*. Edición especial n. 1, junio de 1934, pp. 61-63.

17. Ver 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. 290-291.

18. BRASSÁ, *Picasso and Company*, (traducción de Francis Price) Doubleday, New York, 1966, p. 146.

19. “Picasso, Photographe”, *Cahiers D'Art* 6-7, (1937) p. 165.

Fig. 21. Croquis de autorretrato sobre el texto para *L'Architecture d'Aujourd'hui*, segundo número especial (abril, 1948), p. 3. Le Corbusier.

Figs. 22 y 23. Croquis de concha sobre la fotografía de la Villa Stein como fue publicada en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, segundo número especial (abril 1948), p. 74. Le Corbusier. En la página contraria, fotografías de la terraza del Apartamento Beistegui.

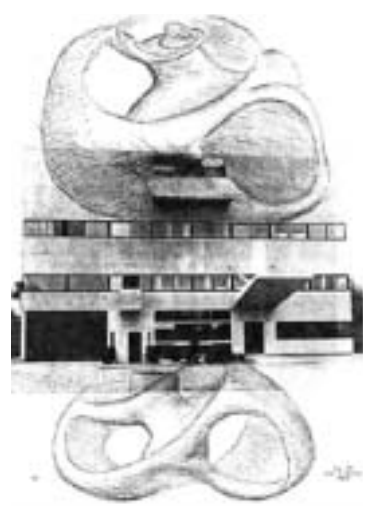
Fig. 24. 'Tete de pierre', dibujo sobre la página 147 de *L'Illade*. Le Corbusier. (Krustrup, *Le Corbusier L'Illade Dessins*).

Fig. 25. Dibujo de una cabeza flotante sobre la página 32 de *L'Illade*. Le Corbusier (Krustrup, *Le Corbusier L'Illade Dessins*).

Fig. 26. Dibujo de una serpenteante y flotante figura femenina sobre la página 19 de *L'Illade*. Le Corbusier. (Krustrup, *Le Corbusier L'Illade Dessins*).



21



22



23

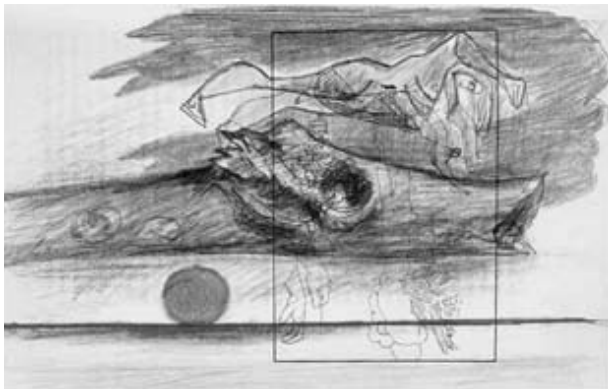


24

De esta manera, con sus garabatos impersonales, Soutter enriqueció los textos de Le Corbusier con una especie de “visión doble” en la que la imagen se interroga a sí misma. Se produce así una condición dialéctica en la que todo se convierte en *effervescence* permanente. Le Corbusier lo comprendió y describió los dibujos de Soutter como “un écho profond du texte dans lequel ils s’inséreront”²⁰. La decantación de Soutter, su “derramamiento” página tras página sobre los ladrillos de Le Corbusier sirvieron para “sobredibujar”, para metamorfosear al maestro, en más de un sentido.

V

Por lo menos en dos ocasiones Le Corbusier adoptó una técnica de “sobredibujo” similar a la de Soutter. En 1948 se dedicó un número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* a la obra de Le Corbusier, en el que se solapaba texto verbal e ilustrativo sobre croquis transparentes a color y borradores cromáticos²¹. Hay un autorretrato en azul vagamente cubierto por sus comentarios introductorios²² (fig. 21). Se ven unos bocetos de conchas dibujadas con un lapicero de color marrón superpuestas a una fotografía de la fachada frontal de la Villa Stein (la forma de la concha se repite como un eco en el macizo de arbustos podados hallado en las fotografías de la terraza Beistegui en la página contraria)²³ (figs. 22 y 23). Todo el “texto” es ilustrativo y se encuentra unificado por el efecto fluido del color derramado. Las múltiples capas aportan una dimensión “psíquica” y un movimiento onírico a la presentación, enriqueciéndola con yuxtaposiciones espaciales y simbólicas. El tema de Le Corbusier es la síntesis de las artes y abrió este número con su hoy renombrado ensayo sobre “l’espace indicible”.



26



24



25

A mitades de los años cincuenta volvió a surgir una decantación de una naturaleza menos calculada, cuando Le Corbusier (furioso con los insípidos dibujos de líneas sin vida de Flaxman, que había ilustrado una traducción francesa contemporánea de La Iliada de Homero) decoró con lápices de colores cada uno de los grabados en blanco y negro²⁴. Sus bocetos eran vibrantes, lascivos, violentos. Introducían criaturas híbridas y metamórficas en el texto, entre las cuales nos podemos encontrar la mujer con cuernos del mural del Pabellón Suizo de 1948 y la “tête de pierre” de *Le Poème de l'Angle Droit* (fig. 24). Al contrario que los “sobredibujos” de Soutter, que enmarcaban las ilustraciones de Le Corbusier, en La Iliada los dibujos de Le Corbusier eran como un ‘graffiti’ que cubrían de forma agresiva las ilustraciones originales sin ignorar o obliterar el trabajo subyacente²⁵. Utilizaba la ilustración original de una manera sutil, asignándole un papel secundario y servil a la vez que aprovechaba el potencial de la representación metamórfica que surgía de la alineación de una imagen con la otra.

Los ojos son particularmente importantes; constituyen, en términos literales, el pivote. En dos bocetos, Le Corbusier permitió que las cabezas de dos figuras divinas de las dibujos originales habitaran en los ojos de sus propias creaciones monstruosas, las cuales parecían flotar por encima del horizonte. En uno de esos dibujos, el ojo de la criatura amarilla y serpentina de Le Corbusier absorbe el ojo airado de un dios, mientras que su desnudo colorado que flota por encima de él, parece liberar de su cuerpo otro desnudo en forma de espíritu, el del dibujo original trazado en líneas (fig. 26). En otro dibujo Le Corbusier rodea la cabeza del dios con un iris de densa pintura negra, dotándola de una especie de halo a la vez que se apropia de su rostro para crear la pupila de esa colosal cabeza flotante (fig. 25). Por lo tanto, en la visión del perfil final hay tres ojos (el ojo único del coloso y los dos ojos del rostro diminuto) que nos miran directamente.

20. La descripción se encuentra en una carta del 16 de octubre de 1936, de Le Corbusier a Jean Giono, a quien intentó convencer de que expusiera los dibujos de Soutter. No hace ninguna referencia específica a los dibujos hechos por Soutter en los libros de Le Corbusier, sino a los dibujos de Soutter en general. Ver *Louis Soutter* (Marsella, 1987), p. 31.

21. Supongo que Le Corbusier fue totalmente responsable de los gráficos y la maquetación de las páginas de este ‘tratado’ de más de 100 páginas. Esta suposición se basa en primer lugar en los comentarios de Pierre Vago, *rédacteur en chef* de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en mayo de 1992, entrevistando al autor acerca de la insistencia de Le Corbusier de mantener el control absoluto del número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicado en 1933 y dedicado a su obra; y también se basa en la similitud de su texto visual con el del *New World of Space*, publicado el mismo año y diseñado por Le Corbusier.

22. Van Doesburg había hecho algo similar en 1928 para la portada del décimo aniversario de *De Stijl*, con una fotografía de sí mismo sobre la que se solapaba un texto escrito en letras de color azul claro.

23. Soutter a menudo dibujaba formas aconchadas similares. Hay una que se parece mucho al boceto de Le Corbusier de Villa Stein en la página opuesta a “Esprit de vérité” de *L'Art Decoratif d'Aujourd'hui* y que muestra a una mujer desnuda entrelazada con una forma de concha [figs. 15 y 16]. Salvador Dalí solapó un boceto de una concha sobre una fotografía de las puertas de hierro de Art Nouveau de Antonio Gaudí en su “De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern style”, *Minotaure* 3-4 (1933), pp. 69-73.

24. Las ilustraciones del libro son de John Flaxman, y los grabados de Schuler. Le Corbusier los describió como “*Art des Olympes pour professeurs et bicornes d'Institut*” en una nota garabateada debajo del frontispicio del libro y fechada el 21 de febrero de 1955. El libro fue descubierto por Mogens Krstrup a mitad de los años ochenta en la *bibliothèque* personal de Le Corbusier en la FLC. Los dibujos, a los que Le Corbusier volvió de vez en cuando entre 1955 y 1964, debían haber aparecido en forma de serie de litografías publicadas por Chez Mourlot de Paris. Todos los dibujos están reproducidos en KRUSTRUP, Mogens, *Le Corbusier L'Iliade Dessins*, Borgen, Copenhague, 1986. (*L'Iliade Le Corbusier*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000). Aunque Krstrup no lo menciona, el tema de la antigua Grecia era un tema bastante constante entre los pintores vanguardistas. Ya en noviembre de 1911, según Gino Severini en *Tutta la vita di un pittore*, I, (Garzanti, Roma, Paris, Milán, 1946, p. 139), nos encontramos con el comentario de Picasso: “se podría hacer una pintura muy moderna representando a los guerreros griegos”. Y en los años veinte y treinta se encargó a afamados artistas (Bonnard, Braque, Rouault, Chagall, Duñy) que ilustraran las nuevas ediciones de libros clásicos. Por ejemplo, Emile Bernard, ilustró la famosa edición de Ambroise Vollard de 1930 de la *Odisea*. En aquella época Vollard encargó a Picasso que realizara ilustraciones para la obra de André Suarès, *Hélène chez Archimède*, un libro que no se llegó a publicar hasta 1955. En la década de los años cincuenta, Tériade, editor de Verve, solicitó a Chagall que ilustrara con litografías a color una versión revisada en francés del texto de Longus, *Daphnis et Chloé*. Chagall también diseñó los decorados y el vestuario de *Daphnis et Chloé* de Ravel, que se estrenó en la Ópera de Paris en 1959. Ver PUTERMAN, J. E., “Les livres d'Ambrosie Vollard”, *Arts et Métiers Graphiques*, 15 de septiembre de 1938, pp. 45-56; y LAKE, Carlton, *Confessions of a Literary Archaeologist*, New Directions Press, New York, 1990.

25. En *Creation is a Patient Search*, p. 212, Le Corbusier tituló una fotografía de su mural en la casa de Jean Badovici: “Graffiti en Cap-Martin (fragmento), de aproximadamente 13 x 18 pies, 1938”. Este mural es un “dibujo de líneas” que representa a tres figuras solapadas y que resulta similar en muchos sentidos a las “pinturas sobre pinturas” de los dibujos de líneas hechos por Picabia a finales de los años veinte y principios de los treinta.

Fig. 27. Fotografía del Edificio de la Asamblea de Chandigarh con pájaro (Le Corbusier. *Architect of the Century*, p. 122).



Ambos bocetos fueron realizados en febrero de 1955 y más adelante encontraron su paralelo en fotografías de la arquitectura de Le Corbusier. En una fotografía del Edificio de la Asamblea en Chandigarh, el perfil del edificio asume la forma de una cabeza cuyo cubierta curva actúa como cabello (fig. 27). Dentro de sus ojos vacuos, en la posición de la pupila, se asienta un gran pájaro negro, sin duda 'le corbeau'. Un efecto similar resulta evidente en una fotografía nocturna de Ronchamp en la que la fachada este de la capilla se transforma en una brillante cara radiante (fig 28). Los ojos de ese rostro son la "ventana" de vidrio que aloja de nuevo en la posición de la pupila de la "statue miraculeuse" de la Virgen con el niño²⁶. Montada sobre una plataforma rotatoria, la estatua, el ojo del edificio, puede mirar hacia el interior y hacia el exterior.

VI

Aunque en los edificios de Le Corbusier de los años veinte y treinta hay largas y continuas extensiones de cristal que producen una liberación visual hacia el exterior del edificio, en Ronchamp sólo hay una única abertura desde el interior de la capilla a través de la cual se pueda mirar sin obstrucciones. A mitades de los años treinta no resultaba ética una liberación visual tan mínima según la concepción que tenía Le Corbusier de la nueva arquitectura en la que el *pan du verre* estaba cargado de significado simbólico. Su artículo en *Minotaure* comienza, sin embargo, con una declaración, ya anteriormente citada, en la que Soutter, equiparando cuerpo y edificio, proponía una arquitectura sin ojos. "Plus de fenêtres, ces yeux inutiles", proclamaba Soutter, insistiendo en que la casa del futuro debía construirse totalmente de cristal traslúcido. "Regarder dehors, pourquoi?" se preguntaba. Le Corbusier interpretaba ese deseo como una manifestación del "aprendizaje de mirar hacia el interior" llevado a cabo por Soutter hacia su "intensa vida de pensamiento interior". Rápidamente declaró que la introspección de Soutter era "l'antipode de mes propres idées", que desde sus edificios se miraba hacia el exterior. Pero quince años más tarde, en Ronchamp, la luz solo penetraba en el edificio a través de ranuras y pequeños "agujeros" en los que la vista quedaba oscurecida por escritos y dibujos sobre el cristal. Una vez en el interior de esa gigantesca cabeza sobre la colina, se mira al exterior únicamente a través de una abertura, el ojo de cristal en el que reside la Virgen. Como en los dibujos de Iliada, nuestro ojo se alinea con el ojo del edificio. Percibimos el espacio en el que habitamos como un estado mental. La propia estructura de nuestro cuerpo ha sido ampliada y, al igual que con el "Troglodita" de Brassai, somos profundamente conscientes de que moramos dentro de nuestros propios cráneos.

26. Le Corbusier guardaba postales para su *Statue miraculeuse de Notre Dame du Aut. Ronchamp (Haute-Saône)*. Ver FLC Postcards 5 FRA 64 y 5 FRA 65.

Esta condición de interioridad, de introspección, se repetiría de nuevo en las obras de Le Corbusier, en Bruselas en 1958, para la que concibió un pabellón sin fachada, "un Poema Electrónico".

nico contenido en una ‘botella’... un estómago que asimilaba a quinientos oyentes-espectadores”²⁷. Y aunque en 1936 Le Corbusier asegurara a sus lectores que Soutter deseaba una residencia “entièrement de verre translucide”, totalmente opuesta a sus propias ideas de arquitectura, un año más tarde construyó el Pabellón de los Temps Nouveaux, una estructura en forma de tienda sin ventanas y fabricada en lienzo tintado traslúcido cuyas cubiertas ascendentes y muros curvados (como quedó retratado, por lo menos, en las fotografías en blanco y negro) se anticipaban claramente al interior de la capilla de Ronchamp²⁸.

VII

Al escribir acerca de la situación de Soutter en 1936, Le Corbusier no vislumbraba la arquitectura introspectiva que él mismo iba a crear veinte años más tarde. Lo que sí fue capaz de prever fue la posible angustia de exponer una “intensa vida de pensamiento interior” para consumo público. “¿Sirve de algo?” preguntó al público de su *Minotaure*, “¿sirve de algo poner en circulación hoy en el marco del invierno de la vida otro nombre más?” Y argumentaba su pregunta observando el anonimato buscado por Soutter, “Nunca firma sus dibujos”.

Le Corbusier presentaba a Soutter como el hombre moderno abiertamente sensible e introspectivo que manifestaba visual y legiblemente su propia psique interna. “Ha aprendido a mirar hacia el interior. A través de él podemos mirar dentro de un hombre”. Le Corbusier, con toda su exterioridad desenvuelta, siempre había considerado su pintura un asunto privado.

Exponer sus obras era mostrar su yo interior, y fue en aquella época cuando comenzó de nuevo a revelarse lentamente como pintor. En este sentido, “Louis Sutter: l’inconnu de la soixantaine” fue una manifestación de la tormenta interna que él mismo preveía experimentar. “Est-il utile de mettre en circulation aujourd’hui, au seuil de l’hiver d’une vie, un nom de plus?” Esta deducción tenía tanto que ver con Le Corbusier como con el propio Louis Soutter.

Aunque la pintura en la que trabaja constantemente era una parte importante de la producción creativa de Le Corbusier desde 1923, sólo expuso sus cuadros dos veces, como ya se ha mencionado con anterioridad: en 1933 en Nueva York, un lugar alejado de sus críticos y colegas europeos y en la pequeña exposición de 1935 anunciada como “Les arts primitifs dans la maison d’aujourd’hui”. La exposición de 1933 se celebró en la Galería John Becker. En su visión del evento, Henry-Russell Hitchcock escribió: “Desde 1925 la pintura y la arquitectura han divergido enormemente en su desarrollo. La nueva arquitectura, hoy establecida con firmeza, no necesita por el momento de la investigación estética de los pintores”²⁹. En la exposición de 1935 sólo se mostraron unas pocas pinturas de Le Corbusier junto a “esculturas de Bénin, otras esculturas negras, unas pocas griegas, Henry Laurens, tapices de Léger, [y] pinturas de Picaso, Braque”³⁰.

Organizada por el coleccionista Louis Carré, la exposición se celebró en el estudio de pintura de Le Corbusier, en el recién terminado apartamento de Porte Molitor, descrito en los anuncios como “La Maison de Verre (Le Corbusier et P. Jeanneret, Architectes)”³¹. Las pinturas por él expuestas eran obras recientes y, al realizar la exposición dentro de su propia creación arquitectónica, sólo podía forzar al espectador a considerar la relación entre la pintura y la arquitectura vilipendiada por Hitchcock³².

Esa exposición informal de diez días de duración fue una manera segura de que Le Corbusier volviera a entrar en el mundo del arte. Habría atraído a aquellos interesados en los primitivos, en la colección de Louis Carré, en el trabajo vanguardista de Picasso, Braque y Léger. Porque quienes fueron a contemplar las obras de Le Corbusier sin duda se centraron tanto en su arquitectura y en su estilo de vida (el artista-arquitecto o el científico de las artes visuales en su laboratorio (su mujer comparaba el apartamento con “un hospital, un laboratorio de disecciones”³³), como en su pintura. “L’art brut” quedaba evidente en el tejado abovedado y el muro de mamposería expuesta del estudio de Le Corbusier, una “paleta” repetida en la Maison de Week-End construida en la misma época en la que se organizaba esta exposición.

Cuando Le Corbusier finalmente decidió exponer quince años de pintura en 1938 en una gran retrospectiva en el Kunsthau Zürich, las críticas no fueron buenas: “L’exposition de Zurich a été une consécration pour moi d’abord”, escribió más adelante. “J’ai pu voir que ma peinture avait de la fermeté, qu’elle était personnelle. Aujourd’hui je suis estimé ou haï pour mon oeuvre. La peinture révèle un côté de sensibilité utile à être connu. On ne peut plus me tuer davan-



Fig. 28. Fotografía nocturna de Hans Silvester de la fachada este de Ronchamp (PETIT, J., Le Corbusier, *Le Livre de Ronchamp*, p. 96).

27. LE CORBUSIER, *Creation is a...*, op. cit., p.186.

28. El paralelo entre la estructura de la tienda (“una alusión eclesiástica”) y una iglesia fue sugerido en el relato realizado por Kenneth Frampton sobre el pabellón en *Modern Architecture, 1920-1945*, Rizzoli, New York, 1983, pp. 408-409. Mogens Krstrup establece un paralelo específico entre la forma del interior del Pabellón de Temps Nouveaux y el de la capilla de Ronchamp en “El Espacio Inefable” *Arkitekturdidssdrift B*, n. 50, pp. 52-77. Pierre Said establece paralelos similares en “Temple Primitif des Temps Nouveaux” en *Le Corbusier: Le passé à réaction poétique*, Paris, 1988, pp. 40-43.

29. FLC, Box C2-5, n. 1.

30. LE CORBUSIER, *Creation...*, op. cit., p. 118.

31. El anuncio de la exposición aparece reproducido por Jean Petit en *Le Corbusier lui-même*, p. 81. La exposición se desarrolló entre el 3 y el 13 de julio de 1935. En 1956, Alvar Aalto diseñó una casa para Louis Carré, que se completó en 1959 en Bazoches-sur-Guyonne, Ile-de-France.

32. La pintura de 1935 de Le Corbusier *La parqueuse d’huîtres* se expuso y aparece representada en una fotografía en el relato sobre la exposición, *Oeuvre complète-3*, pp. 156-157. El breve texto de introducción de la fotografía dice: *La technique des groupements est en quelque sorte une manifestation de la sensibilité moderne dans la considération du passé, de l’exotisme ou du présent. Reconnaître les “séries, créer à travers temps et espace des “unités”; rendre palpante la vue des choses où l’homme a inscrit sa présence.* Se incluyen dos pequeños bocetos de: “Possibilités d’exposition du “Musée sans façades”.

33. Citado en BRASSAÏ, *The Artist in My Life*, p. 85.

34. PETIT, Jean, *Le Corbusier lui-même*, p. 84.

35. LE CORBUSIER, "Peinture", en *Oeuvre plastique, peintures et dessins, architecture*, Galerie Balay et Carré, París, 1938, sin página. Tal y como observó Christopher Green en BENTON, Tim, GREEN, Christopher (eds.), *Le Corbusier: Architect of the Century*, Arts Council of Great Britain, London, 1987, p. 110, las críticas de las pinturas de Le Corbusier no mejoraron en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando organizó una serie de exposiciones, la primera de las cuales se celebró en Boston en 1948, después en Londres y en París en 1953 y en Lyons en 1956. Green cita a Frank Elgar: "Le Corbusier: Peintre (?), Sculpteur (!), Décorateur...". (Carrefour, París, 26 de noviembre de 1953): "Ahora la pintura de Le Corbusier no es buena. Comienza con los vasos, las botellas, los violines del cubismo tardío. Entonces, la composición se fragmenta, la línea se suaviza..., el color se intensifica... Hoy, la exuberancia de Le Corbusier se deleita en la abstracción, una exuberancia equivocada, a veces absurda... ¿Quiere esto decir que deberíamos ignorar la pintura de Le Corbusier? Está claro que no. Pero estaríamos más interesados si no se interesara él mismo tanto en ella. Debería guardarse sus secretos productivos; porque revelarlos es matarlos". Hubo otros que se hicieron eco de la crítica de Elgar, a veces más brutalmente, como Christian Zervos en su "Expositions: Le Corbusier, Peintre (Musée National d'Art Moderne)", *Cahiers d'Art* 1.29, 1954. Según Green, en "Les Matins triomphants de Le Corbusier", *Les Lettres françaises*, (26 de noviembre de 1953), George Besson consideraba los "ejercicios" de Le Corbusier "no más importantes que su primer cigarrillo de la mañana".

36. LE CORBUSIER, "Peinture", sin página.

37. Aquellos objetivos eran, en un sentido, similares a los de ciertos surrealistas. Ver, por ejemplo, NOUGÉ, Paul, "Les images défendues", en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 5, 15 de mayo de 1933, pp. 24-28. Este breve tratado se divide en cinco secciones cuyos títulos ayudan a resumir el texto: "La Vision déjouée", "L'Homme en proie aux images", "La Naissance des images", "La Métaphore tranfigurée", y "Des Moyens et des fins".

tage qu'on l'a fait! Et puis je me montre maintenant comme je suis: un technicien suffisant, poursuivant la route de l'harmonie: création poétique, source de bonheur"³⁴. Está claro que las obras de Soutter y el propio Soutter, tal y como los presentó Le Corbusier antes de esta exposición, eran análogos a este lado frágil y sensible de Le Corbusier, su interior vulnerable. Con "Louis Soutter: l'inconnu de la soixantaine", Le Corbusier "se anticipó" a su propio "emerger". Cuando presentó "une vie decanté" a sus lectores de *Minotaure*, fue su propio yo privado, así como la vida de Soutter, lo que derramó en él. Dos años más tarde escribió acerca de la vulnerabilidad del pintor: "La peinture -SA peinture, le met nu sur la rue"³⁵.

Además, y de igual importancia, la situación de Soutter y su singular expresión artística debieron hacer que Le Corbusier fuera claramente consciente de la propia expresión artística como un acto de metamorfosis, como un principio de la aceptación del mundo objetivo (una "transposition, transfert des événements extérieurs dans l'intérieur de la conscience"³⁶) y, con el tiempo, una exteriorización de un estado emocional o psicológico interno.

Fue poco después de escribir acerca de Soutter que definió el acto creativo como une pensée en effervescence permanente y que declaró que "la siége de l'infini" era el objetivo final de dicho acto³⁷. La sensación artística, escribió, es "décidément l'insaisissable, c'est le mystère", y "le mystère est une ouverture devant l'âme avide toujours d'espace". Este cambio en el énfasis dado por Le Corbusier a su teoría del arte, desplazándola de racional y certificable a misteriosa e incognoscible, del objeto a la sensación de espacio evocado por el objeto en relación con otros objetos y con el espectador, constituyó un cambio esencial y fundamental. Afectaría en gran medida a su arquitectura en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando la tecnología y la objetividad dieron paso a la primacía de lo que él mismo ya había dado en denominar el "espacio inefable". La naturaleza psico-sensorial del espacio inefable permitía una manifestación arquitectónica de la decantación: un análogo arquitectónico del "interior de la conciencia".