

PONENTE

25/85

TÍTULO

Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia

AUTOR

Fernando Zaparaín Hernández

Universidad de Valladolid. Fernando Zaparaín Hernández (Burgos 1964), arquitecto y doctor por la ETSA de Valladolid, de la que es Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos (2002) y en la que ha sido Subdirector de Relaciones Internacionales (2002-2008). Es autor de los libros Le Corbusier, artista-héroe y hombre-tipo (1997), Arquitectura para el siglo XXI en Castilla y León (2011) y Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura (2010), premio a la mejor monografía de Ciencias Humanas y Sociales de Edición Universitaria (2011). Ha publicado sobre temas corbuse-rianos en diversas revistas del Avery index. Ha realizado diversas estancias de estudio en la Fundación Le Corbusier de París. Investigador en proyectos I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación y en diversas fundaciones. Su obra arquitectónica se ha centrado en edificios dota-cionales y de uso socio-sanitario. zaparain@arq.uva.es

Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia. Le Corbusier: Photography and Diffusion. The image management as “avant-garde” attitude _Fernando Zaparaín Hernández

METODOLOGÍA

Se resumirá a continuación la metodología seguida en la elaboración de este artículo sobre el uso de la fotografía por parte de Le Corbusier, en los años veinte, para la difusión de su propia obra. Es un trabajo que continúa aspectos ya tratados por el autor en su tesis doctoral y en otras publicaciones sobre la transmisión del mensaje corbuseriano. En la actualidad se está completando con un análisis más pormenorizado de la repercusión en el ámbito anglosajón.

Documentación

Durante varias estancias en la Fondation Le Corbusier de París se han revisado los archivos referentes a las demandas de fotografías que se recibían en el estudio. En total hay 785 registros entre 1920 y 1950, en la caja FLC T1-1. Esto asegura un ámbito suficientemente amplio como para poder sacar conclusiones de conjunto. Pero también hay referencias laterales en documentos clasificados de otra forma, como los dedicados a relaciones con los editores. Para el artículo, se ha restringido el análisis a los comienzos del trabajo corbuseriano, en la década de los años 20, cuando empezó a promover la difusión de su obra y estableció las bases de su peculiar combinación de fotografía y texto. Se han agrupado los papeles por destinatarios y países, para seguir la trayectoria de peticiones y respuestas. También se ha rastreado el resultado final de esas gestiones, para comparar lo propuesto por Le Corbusier con lo publicado. Finalmente se ha contabilizado el número de fotografías que se enviaron de cada obra. Un problema que se ha encontrado en el archivo es la imposibilidad de consultar las fotografías originales, solo disponibles en formato digital, por lo que no se pueden conocer datos complementarios como las medidas o las anotaciones al dorso que ayudan en las deducciones. Además la resolución es baja y cuesta distinguir detalles accesorios como la dirección de la luz o la presencia de objetos.

Estado de la cuestión

Se han considerado los principales trabajos dedicados a las relaciones entre Le Corbusier y la fotografía, que ya forman un capítulo propio en su historiografía, aunque nos encontramos en un periodo inicial, sobre todo dedicado a clasificar y ordenar el material de archivo disponible. Este artículo se ha centrado, no en el análisis formal o documental de las imágenes, sino en la gestión y difusión que Le Corbusier hizo de ellas, algo que aún no había sido tratado sistemáticamente. Existe desde 2002 un trabajo de referencia sobre el archivo fotográfico de la Fondation Le Corbusier debido a Barbara Mazza, que ha localizado los clichés encargados y usados por el arquitecto; ha establecido su autoría, sus características y su relación con la cultura fotográfica del momento. Otros autores han analizado las formas y las ideas corbuserianas a través de las imágenes de su obra, especialmente Colomina, Naegele y Gorlin, que han profundizado también en sus asociaciones visuales. El carácter narrativo y fotográfico de la arquitectura de Le Corbusier ha sido destacado, entre otros, por Arnaud, Croset, Fdez. Galiano y Schumacher. Gresleri y Zannier han examinado la producción de Le Corbusier como fotógrafo, limitada a su juventud, y solo retomada en unos fotogramas de 16 mm que ha exhumado Tim Benton. Smet se ha ocupado del uso de la imagen en las publicaciones supervisadas por Le Corbusier. Finalmente, la exposición “Construire l’image: Le Corbusier et la photographie”, de 2012, ha demostrado la consistencia alcanzada en los estudios sobre el tema.

Aspectos puestos de relieve

Frente a un análisis formal y de impresiones, con que se afrontó inicialmente la fotografía en Le Corbusier, se ha preferido el método de cuantificar el tema con datos de archivo, lo que ha permitido confirmar, desmentir o matizar algunas afirmaciones.

Gestión especializada. Se ha comprobado la existencia de un uso abundante y deliberado de la fotografía en este despacho (en 1929 solo un laboratorio factura hasta 600 copias). Es un sistema de representación emergente, que compite con el tradicional dibujo: hay un arquitecto colaborador dedicado a ello, existe una numeración de los clichés, se cuenta con laboratorios profesionales y se cobra por el proceso de copia y autoría. En contra de la opinión que se tenía a priori sobre el afán de Le Corbusier por darse a conocer, se ha observado documentalmente que raramente la iniciativa es suya.

Temática de las fotos. Cuando es Le Corbusier el que propone, prefiere sus creaciones urbanas y de gran escala (65% de las enviadas en 1929). Pero cuando las publicaciones eligen, se inclinan por las villas blancas, a las que corresponden el mayor número de copias (64% de las hechas en 1929), quizás también por la demanda de los propietarios, que en el urbanismo es menor.

Red de apoyos. Los datos confirman la existencia ya conocida de la vanguardia como entramado incondicional y relativamente reducido, pero internacional y muy variado. Aunque las cartas de petición parezcan de mera gestión burocrática, incluyen jugosos comentarios sobre las disputas teóricas del momento, que no se dirimían con largos textos sino mediante la concesión mutua de visibilidad. Junto a esto, surge la novedad de que los contactos más abundantes fueron con publicaciones de divulgación no especializadas (hasta 30 antes de la guerra), lo que demuestra con hechos la temprana percepción que tuvo Le Corbusier de la necesidad de los medios de masas para el debate arquitectónico de la modernidad.

Mirada selectiva. No se ha encontrado constancia documental de instrucciones de Le Corbusier a los fotógrafos, pero se ofrecen pruebas del dominio que poseía de su archivo fotográfico y de cómo, al surgir de ahí casi todas las imágenes publicadas, se fue fijando una especie de visión canónica que llega hasta nuestros días. Se han descubierto diversos dibujos y anotaciones de Le Corbusier describiendo determinadas fotos de su archivo, así como indicaciones constantes sobre los envíos.

Como conclusión y resumen, ¿qué aporta al conocimiento de Le Corbusier este análisis de la difusión que hizo de su archivo fotográfico en los años veinte? En primer lugar, se han reforzado con nuevas pruebas algunos aspectos conocidos de su perfil vanguardista, como la importancia de los medios de masas, la devoción que demuestran los peticionarios o la internacionalización del mensaje moderno. También se demuestra documentalmente su preferencia por el urbanismo, el dominio que tenía de los clichés y el papel predominante que asignó a la imagen en la transmisión de su obra arquitectónica. Todas estas actuaciones corroboran el carácter moderno de los métodos corbuserianos, como el control, la propaganda o la internacionalización.

TEXTO DE REFERENCIA

(Publicado en rita_04)

Palabras clave

Le Corbusier, difusión, fotografía, publicaciones.

le Corbusier, diffusion, photography, publications.

Resumen

El presente estudio se propone analizar los aspectos documentales del uso de la fotografía por parte de Le Corbusier, en los años veinte, para la difusión de su propia obra. Se describen los destinatarios, los temas preferidos, el manejo del archivo y los resultados obtenidos. Aunque no se pretende el análisis formal de las imágenes, se pueden observar algunas opciones conceptuales en su manejo, como el control personal sobre ellas, el buen conocimiento de los fondos existentes, el recurso a determinados profesionales o el sutil encauzamiento de las peticiones.

Esta aproximación permite obtener y reforzar algunas conclusiones sobre cómo Le Corbusier propagó su mensaje. Inicialmente pretendió mostrarse más como pionero del nuevo urbanismo que como arquitecto de villas contemporáneas, aunque finalmente los medios prefirieron estas últimas. Los peticionarios eran variados e internacionales, y manifestaban gran devoción por el mensaje moderno. Fue solicitado por la vanguardia pero también por publicaciones populares en las que puso un interés continuado. No improvisaba y montó un sistema de gestión específico para no dejar las fotografías en manos de los editores. El volumen de recursos manejado demuestra que Le Corbusier asignó un papel destacado a la imagen en la difusión de su pensamiento. Todas estas actuaciones corroboran el carácter moderno de los métodos "corbuserianos" como el control, la propaganda o la internacionalización.

This paper wants to analyze the diffusion that Le Corbusier made of his own work by sending photographs to editorials: relationships with publishers, preferred issues, pictures management. Although the formal analysis of the images is not intended, we can see some conceptual options in its issue, such as personal control over them, good knowledge of files, the relationships with professional photographers or the indications to them.

This research reinforces some conclusions about how Le Corbusier spread his message. He preferred to be known as a pioneer of new urbanism, rather than an architect of contemporary villas. But the media were more interested in their houses. The petitioners were varied and international, and expressed great devotion to the message of modernity. He was requested by the avant-garde but also by popular publications and new institutions like industrial museums. He did not improvise and set up a specific management system to not let the pictures in the hands of publishers. The volume of files shows how the image control had a predominant role in the diffusion of Le Corbusier's architectural work. All these actions confirm the modern methods that he used, like control, propaganda and internationalization.

Le Corbusier no solo contribuyó a definir el Movimiento Moderno con sus aportaciones directas al urbanismo, la arquitectura y la teoría, también comprendió que la actitud de vanguardia implicaba nuevos modos de expresarse e influir, como la propaganda, el diseño de las publicaciones, las polémicas o los concursos. Enseguida supo ver la importancia de controlar los nuevos medios de representación, especialmente la fotografía. Así lo demuestra una temprana carta de 1908 a L'Eplattenier sobre las imágenes de una de sus primeras casas:

“Algunas cosas, a propósito de las fotos que he recibido; las de la sala de música están francamente bien hechas, pero el efecto es lamentable. Perrin y yo nos hemos sorprendido de cómo se ha transformado en la fotografía la cosa tan bella que conocíamos. Desilusión tanto más flagrante cuanto que teníamos en la retina las sorprendentes reproducciones recibidas de interiores de Hoffman. Visto en las fotos, en la sala de música, el techo está mal, los postes en los capiteles esculpidos no hacen ningún efecto, el artesanado es endeble, las sillas dan una nota ruidosa y sus curvas parecen no ligarse a nada del resto de la estancia”¹.

A partir de esta y otras experiencias, para evitar imágenes defectuosas de su obra, el arquitecto suizo fue creando un fondo de fotografías, encargadas y controladas por él mismo, para atender las crecientes demandas que recibía, conforme su obra iba siendo más conocida. Al comienzo de su carrera, desde los años veinte hasta la guerra, Le Corbusier todavía controlaba personalmente el proceso de distribución de imágenes y por eso es más factible conocer la visión que deseaba dar de su arquitectura. Este artículo pretende hacer una primera reflexión sobre la gestión y difusión que Le Corbusier hizo de las fotografías de su obra, algo que aún no ha sido tratado sistemáticamente. Mazza² ha estudiado la autoría de los clichés y cuáles de ellos finalmente se publicaron, así como la posible influencia del comitente sobre los fotógrafos, aunque la falta de instrucciones escritas obliga a conjeturar solo con asociaciones, preferencias y constantes formales que se manifiestan. En cambio, nuestro trabajo de archivo, paralelo y complementario, se fijará, no tanto en el resultado al que se llegó, como en las gestiones y orientaciones de Le Corbusier, previas a la publicación, que puedan deducirse de las selecciones que proponía y de su novedoso método de difusión.

Las relaciones de Le Corbusier con la fotografía son una acertada manera de acercarse a su obra, ya entrevista en 1968 por Von Moos en el epígrafe “La magia del clisé fotográfico”³ de su pionera monografía crítica. La exposición “*Construire l’image: Le Corbusier et la photographie*”, en 2012, demuestra que se sigue profundizando en el tema. En cuanto al estado de la cuestión, un balance rápido sería el siguiente. Se han analizado las formas y las ideas corbuserianas a través de las imágenes de su obra, especialmente en los trabajos de Colomina⁴. Naegele y Gorlin⁵ han profundizado en las asociaciones visuales de la arquitectura corbuseriana. Su carácter narrativo y fotográfico ha sido destacado, entre otros, por Arnaud, Croset, Fdez. Galiano y Schumacher⁶. Gresleri y Zannier han examinado la producción de Le Corbusier como fotógrafo, limitada a su juventud, y solo retomada en unos fotogramas de 16 mm que ha exhumado Tim Benton⁷. Por último, Smet se ha ocupado del uso de la imagen en las publicaciones supervisadas por Le Corbusier⁸.

La sección “*demandes de photographies*” en el archivo corbuseriano

En la Fondation Le Corbusier se han clasificado como gestión de fotografías 785 registros documentales⁹. Si se reflejan en una gráfica [1] se observa que prácticamente comienzan en 1924, cuando estaban terminadas algunas de sus primeras obras como la villa La Roche-Jeanneret o el taller de Ozenfant, además de sus primeros estudios urbanísticos. También se había dado a conocer con la revista *L’Esprit Nouveau* y el libro *Vers une architecture*. El año de mayor actividad es 1929, seguido de una sorprendente escasez de contactos en 1930-1932¹⁰, y el obligado paréntesis de la guerra. Una vez superada esta, la actividad difusora volvió a los niveles anteriores, pero a partir de 1950 dejó de ser un tema específico en el estudio de Le Corbusier, quizás porque la internacionalización de su figura dejaba en manos de otros esta tarea de propaganda, que él solo controlaría ya directamente en sus publicaciones. De hecho, abandonó los reportajes de registro documental encargados a profesionales técnicos y se puso en manos de artistas más interpretativos y plásticos, a los que casi nombró fotógrafos autorizados de su obra, especialmente Lucien Hervé y luego René Burri. Pero eso sería otra historia.

En los siguientes apartados, se intentarán ilustrar algunas características del manejo de la imagen por parte de Le Corbusier, que se pueden deducir al examinar su material de archivo.

Gestión especializada

Un primer signo de modernidad es que enseguida se crearan, en el estudio de Le Corbusier, un procedimiento y un apartado singulares para manejar reproducciones. Esto demuestra la opción preferencial por la fotografía, frente a la casi exclusividad del dibujo y el texto en épocas anteriores. Es una respuesta inmediata a las nuevas posibilidades técnicas que venía ofreciendo el tramado *offset* desde principios de siglo. Los articulistas rara vez pedían las imágenes a un fotógrafo, y acudían directamente al arquitecto. Le Corbusier supo aprovechar esta peculiaridad y se erigió en gestor de todo el proceso. Él encargaba los originales y las copias, que luego vendía a las editoriales, incluyendo los derechos de reproducción, que consideraba suyos y no de los propietarios, lo que demuestra su conciencia de autor. Hacia 1929 se encargaba de esto no la secretaria, sino un arquitecto colaborador, Ernest Weissmann (1903-1985)¹¹. Se elaboraban listados con los números de los clichés conservados en los laboratorios y a cada cliente se le pasaba una factura detallada por los positivos proporcionados. Si actualizamos los precios manejados, las fotos costaban entre 3 y 5 euros con derechos de publicación, o sea que el servicio era bastante asequible y no parece que se buscara el lucro. Incluso se daba la opción de devolver las fotos para que salieran gratis¹². El férreo control era compatible con facilidades de cantidad y precio para aumentar la difusión, que al final era lo más importante.

Pero esa disponibilidad para ofrecer documentación no quiere decir que Le Corbusier llevase la iniciativa de publicar. A pesar del ego que solemos atribuirle, no han quedado vestigios de que ofreciera sus fotografías a los editores. Siempre son otros los que comienzan las relaciones, lo que indica el grado de fama que había alcanzado a mediados de los años veinte. En cambio, una vez publicados sus libros, sí hacía elencos de expertos y políticos a los que enviarlos¹³. Además, los archivos demuestran que delegaba toda esta labor en sus colaboradores y su intervención hay que rastrearla en breves pero ilustrativos comentarios a lápiz sobre los borradores. El estudio se hacía incluso de rogar y tenemos bastantes pruebas de retrasos y reclamaciones¹⁴.

Por otro lado, Le Corbusier consideraba a los fotógrafos como meros ejecutores, técnicamente cualificados, de sus demandas. De esta manera aparecía como autor final y controlaba todo el proceso. De hecho, en los envíos y en las publicaciones no les cita, algo que ahora resultaría impensable. Sabemos quienes eran por la documentación privada. Es significativo que manifestase preferencia por firmas tradicionales pero solventes, más que vanguardistas, especializadas en fotografía industrial y arquitectónica, como Photographie Industrielle du Sud-Ouest¹⁵. Charles Gérard predomina en el primer lustro¹⁶ y a finales de los veinte toma el relevo Marius Gravot¹⁷.

Otro aspecto que llama la atención es el gran número de tomas que se sacaban de cada edificio y la abundancia de copias que se manejaban, en comparación con las pocas luego publicadas.

En 1929, en *Architectural Record* aparecen 5 fotos de 36 enviadas, en *The Studio* 6 de 27, y a la voluble *Vogue* es necesario mandar 68 copias para que solo aparezca una de la Villa La Roche, y además equivocada. En 1928, solo al laboratorio Rapid Cinema Photo de París¹⁸, se le pagaron 2.291,80 fr –que a una media de 4 fr. suponen casi 600 fotos–. En 1929, se llegaron a manejar 314 copias.

Preferencia por la ciudad

Las solicitudes de información suelen dejar la selección de los contenidos en manos de Le Corbusier, aunque casi todas coinciden en el interés por difundir la modernidad que han visto reflejada en su obra.

Cuando se examinan las listas de fotografías elegidas finalmente por Le Corbusier para ser enviadas en esta primera época de su carrera, llama la atención su preferencia por la escala urbana. Si cogemos como botón de muestra 1929, el año de mayor actividad, nos encontramos con 263 imágenes identificables [2]. La obra más publicitada es el concurso para la Sociedad de Naciones, con 81 copias¹⁹. Le siguen en importancia el Centrosoyuz, con 43 fotos, y el Mundaneum, con 20. Si a esto añadimos frecuentes envíos de estudios urbanos, nos encontramos con que las fotos en relación con la ciudad (172 sobre 263) suponen el 65% de los encargos y fueron lo más difundido. A mucha distancia quedan las viviendas, entre las que destaca la villa Stein en Garches con 37 envíos, seguida por la villa La Roche-Jeanneret (17) y las viviendas en Stuttgart (12).

Que Le Corbusier se viera como pionero del urbanismo contrasta, en primer lugar, con sus encargos de copias a los laboratorios: en 1929, predominan las viviendas (64%). También hay discrepancias con lo finalmente publicado: cuando se han contabilizado²⁰ estrictamente las fotos que otros autores –o incluso él mismo– escogieron definitivamente en el periodo 1921-35, lo más destacado vuelven a ser las “villas blancas”, que por eso han prevalecido como principal imagen de Le Corbusier. Dos reproducciones de la villa La Roche-Jeanneret aparecen en 17 y 12 ocasiones, respectivamente, otra de la villa Stein en 14 y una del taller de Ozenfant en 11. En conjunto, los mayores encargos de fotos hechos por el propio Le Corbusier corresponden a las viviendas privadas: 90 imágenes sobre la villa Stein y unas 50 de las villas Savoye y La Roche-Jeanneret. Estos datos indicarían un mayor interés de los editores por el diseño doméstico y, seguramente, una fuerte demanda de los dueños de esas casas. Por otra parte, las grandes obras o planes urbanísticos requerían menos pormenores, aparecieron en publicaciones aisladas y nunca llegaron a las 8 reproducciones que tienen bastantes de las villas. Para hacerse una idea de esta temática urbana preferida por Le Corbusier, pueden servir las relaciones con dos publicaciones anglosajonas²¹ de importancia.

A la revista *Architectural Record*, de New York, el 7 de mayo de 1929 se mandan 23 fotos y el 20 de junio de 1929 separatas del Mundaneum y Pessac, y fotos del Mundaneum, del Centrosoyuz, del Plan de París y de la Porte St. Denis. Consultando la revista, se puede comprobar que en el número de agosto de 1929 apareció el artículo de Le Corbusier titulado: “*Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times*”²², con la planta y el alzado del mal llamado Centrosogus [3] y una vista aérea del Plan de París. También aparecen una foto del acceso a la mal llamada villa Sorchés –villa Stein en Garches– y otra de las viviendas en Stuttgart [4].

La revista *The Studio Publications*, el 19 de abril de 1929 solicita lo siguiente: “Si quisiera ocuparse de enviarnos una selección de fotografías de alguno de sus trabajos, que estén bajo estos encabezamientos, estaríamos extremadamente encantados de reproducirlos. Nos gustaría especialmente reproducir su maqueta para la Sociedad de Naciones, Ginebra²³”.

Al margen, Le Corbusier anotó “fotos P.d.N, Mundaneum, Centrosoyus”. Una vez más, cuando le daban a elegir, se centraba en sus obras de mayor escala. Hubo otras cartas sobre este tema²⁴, todas obsequiosas. El interés por la ciudad y la devoción por el maestro queda de nuevo patente cuando el 1 de junio de 1929 vuelven a escribirle:

“Hemos leído con el mayor interés y estimación la nueva traducción de su libro *The City of Tomorrow*. La exposición de sus puntos de vista nos parece, en todo caso, tan clara y convincente que estamos planteándonos dedicar un considerable espacio para su análisis en el número de septiembre de *The Studio*. Nos gustaría aprovechar esta oportunidad para decir que sus ideas nos parecen tan importantes que estamos deseosos de darles todo el apoyo que esté en nuestra mano, y las páginas de nuestra revista querrían estar a su disposición para cualquier ampliación del tema que usted desee hacer en beneficio de su amplio círculo de lectores en Inglaterra, América y cualquier lugar del continente”²⁵.

Finalmente, en el anuario titulado *The Studio Year Book of Decorative Art 1929*²⁶, se dio cabida a Le Corbusier de diversa manera pero, en el reportaje fotográfico, de nuevo se acaba prescindiendo del urbanismo y aparece la villa Stein, con una planta (p. 7) y fotos de interiores y exteriores (p. 19, 20 y 21) [5]. También hay un interior de la villa La Roche (p. 22).

En cuanto al origen de las peticiones, en el periodo 1924-1939 estas proceden prácticamente por igual del ámbito francófono (57), germánico (57) y anglosajón (53), además de otras dispersas (43). En cuanto a quiénes solicitaban imágenes, encontramos gente de todas partes que va formando un círculo variado, característico de la modernidad, que por su propia esencia pretendía ser global. Nos centraremos solo en dos de los grupos más significativos: los activistas de la nueva arquitectura y las instituciones o publicaciones populares.

La vanguardia como red de apoyos

Respecto a las relaciones de la nueva élite arquitectónica con Le Corbusier, llama la atención que las cartas rara vez son un intercambio de teorías. La correspondencia deja de ser un cauce académico de discusión para convertirse en un vehículo de conexión y flujo de información. De hecho, muchas misivas son para pedir fotos y ofrecer publicaciones. Entre los demandantes encontramos a muchos que luego serían referentes de la modernidad, como Gropius, Alvar Aalto, Josef Hoffmann o García Mercadal²⁷. Todos manifiestan admiración, beligerancia y deseos de articular un discurso alternativo e internacionalizar el movimiento. Destaca Sigfried Giedion (1888-1968), compatriota, profesor de la universidad de Zurich y casi coetáneo²⁸. Le Corbusier guardaba en su archivo copias de los artículos que Giedion le había dedicado ya en 1920 en el *Der Cicerone* y en 1923 en el *Basler Nachrichten*. En 1926 Giedion le solicita unas fotos de su obra. Al poco tiempo le cita al hablar sobre la nueva arquitectura francesa en el *Neue Zürcher Zeitung* del 17 de marzo de 1927 y en un artículo sobre este mismo tema en el *Der Cicerone*, en marzo de 1927, centrado en Perret y Le Corbusier. En mayo le vuelve a dedicar dos artículos en el *Neue Zürcher Zeitung* a propósito del concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones²⁹. Basta un párrafo sobre este concurso, en una carta de Giedion del 14 de abril de 1927, para comprobar su unidad de acción:

“Usted sabe bien cómo le estimo. Sobre todo su fantasía en arquitectura y la facilidad y la fuerza con que arroja la lanza hacia el futuro, recogiendo también el pasado”. (...) “Me ocupo solamente de las críticas que hace la vanguardia –en Holanda, por ejemplo–; las observaciones de la reacción no merecen ser respondidas”³⁰.

Otra petición de fotos sirve para acreditar las tempranas relaciones con otro teórico, el estadounidense Henry Russell Hitchcock (1903-1987). Este escribe a Le Corbusier, el 16 de julio de 1929, lo que demuestra un contacto anterior al viaje de Hitchcock a Alemania en 1930 para organizar junto a Philip Johnson la famosa exposición del MoMA *The International Style* y escribir el libro³¹ del mismo título, en 1932. Desde cerca de Bath en Inglaterra, la carta dice lo siguiente:

“Las fotografías que me permitió escoger en su estudio hace dos semanas, no han llegado todavía. Por favor, dé esta carta al joven que quedó encargado de ello, con la petición de que me las mande tan pronto como sea posible, porque he prometido un artículo que debe estar en New York a principios de agosto”³².

Un último ejemplo de connivencia lo da Etchells, que necesitaba información para un artículo en *The Studio*. En carta del 30 de abril de 1928 muestra la red de apoyos mutuos que había tendido la modernidad en torno al fallido concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra (abril de 1927): “... siento no haber podido hacer nada en este tema del Palacio. El mundo oficial no está en general, al menos en Inglaterra, preparado para aceptar soluciones modernas en arquitectura”³³.

El recurso moderno a los medios de masas

Le Corbusier vio con agrado la presencia de su obra en soportes ajenos al mundo académico, como los museos industriales o la prensa popular. Había abogado por esos formatos como un instrumento valioso para la estandarización de la arquitectura

y su inserción en los sistemas productivos³⁴. Los nuevos medios de comunicación dependen más de la fotografía que del texto. Hasta la guerra, hay no menos de treinta publicaciones e instituciones distintas que le piden imágenes, como *Le Soir*, *L'Intransigeant*, *La vie Alpine*, *Demeure française* o *L'Equerre*. Llegan a ser más que las revistas arquitectónicas. Veremos algún ejemplo.

La revista de divulgación *Je sais tout*, el 4 de febrero de 1929 pedía documentación sobre el Centrosoyuz, otra vez una obra de repercusión cívica. Esta publicación ya le había dedicado dos artículos de temática social y económica a Le Corbusier en 1928³⁵.

Son muy ilustrativas las diversas apariciones de Le Corbusier en *Vogue*. En 1926 la revista publicó un reportaje sobre la villa La Roche-Jeanneret, con fotos de Fred Boissonnas, que contaba con su beneplácito³⁶. En 1928 hay una factura del estudio por la venta a *Vogue* de 15 fotos diversas y 36 de la Villa Stein en Garches³⁷. Ya dentro del año 1929 hay varias cartas, la primera del 10 de mayo, para devolver a Le Corbusier unos documentos que este les había prestado anteriormente y pedirle más cosas:

"En este momento estamos reuniendo clichés de interiores modernos: escaleras, cuartos de baño, cocinas (equipadas con los últimos avances). Si tiene algunos de ellos inéditos, que usted estime susceptibles de nuestro interés, podría darme una cita uno de estos próximos días, a fin de que pueda verlos"³⁸.

Después de una abundante correspondencia³⁹, en el número de septiembre de 1929 se publicó un pequeño reportaje de la casa de la duquesa de Gramont en el que aparece una estancia con los conocidos muebles corbuserianos, de los que se dice:

"Estos muebles de metal y cuero de Le Corbusier, Jeanneret y Charlotte Perriand denotan la preocupación por la línea, aliada con el confort"⁴⁰.

Lo sorprendente es que la foto incluida en *Vogue* no es de la casa de la duquesa, sino de la conocida sala de exposiciones de Raoul La Roche en su villa [6] que estaba entre las que había proporcionado el estudio.

Desde Londres, la editorial *The General Photographic Agency*, el 26 de junio de 1929 se dirige a Le Corbusier para decirle que han tenido noticia de que está construyendo "casas modernas en Berlín y París"⁴¹ y les gustaría recibir una selección de fotografías para publicar una doble página sobre el tema en uno de sus relevantes semanarios ilustrados.

En cuanto a la relación con nuevas instituciones populares, podemos mencionar el museo vienés de temas económicos y sociales Gesellschafts-und Wirtschaftsmuseum, que reclama información el 23 de enero de 1929⁴². Le Corbusier propone enviar algo sobre Moscú y el urbanismo: con fecha 10 de mayo de 1929 se mandaron dos folletos sobre el Mundaneum y la Cité Mondiale⁴³.

Un gran envío de 47 fotos se hizo al Rosenwald Industrial Museum de Chicago⁴⁴. Se trata de un reportaje muy amplio en el que están representadas casi todas las obras de Le Corbusier hasta el momento, pero en el que destacan, de nuevo, las de mayor escala, como el Centrosoyuz, con 10 imágenes, y el concurso para la SDN, con 8. El Rosenwald se acababa de fundar en 1926 y no abrió sus puertas hasta 1933. Además, no estaba directamente relacionado con la arquitectura, aunque por su temática industrial es lógico que se acercara a las formas mecánicas corbuserianas. El director de esta institución, Waldemar Kaempffert, había estado en París y concertó una cita con el arquitecto, como demuestra una tarjeta en la que Le Corbusier anotó la fecha del miércoles 13 de febrero de 1929. La entrevista debió ser satisfactoria, porque a su regreso, el director se apresura a escribir, el 26 de febrero de 1929, para recordar las fotos que había solicitado: "No puedo dejar de mostrarle de nuevo el placer que he experimentado durante mi entrevista con usted en sus oficinas. En esa ocasión le pedí que me cediera unas fotografías con el objeto de ilustrar un artículo sobre su obra, y se acordará, sin duda, de que me prometió dejar el asunto en manos de un asistente y encargarle que me enviara esas fotografías con la factura correspondiente"⁴⁵.

La mirada selectiva

Sabemos que Le Corbusier muchas veces estaba junto a los fotógrafos que trabajaban para él, porque en algunas fotografías aparecen vestigios suyos, como el sombrero y las gafas en la villa Savoye o el coche en la villa Stein.

No es fácil determinar el grado de influencia que tuvo sobre el resultado final, pero sí tenemos pruebas del dominio que poseía de su archivo fotográfico y de cómo, al surgir de ahí casi todas las imágenes publicadas, se fue fijando una especie de visión canónica que llega hasta nuestros días.

Dentro de la ya comentada afinidad con los difusores del Movimiento Moderno está la correspondencia cruzada con Arthur Korn (1891-1978), arquitecto judío de Berlín que estaba preparando el luego histórico libro *Glas im Bau*. Una carta del 19 de febrero de 1929⁴⁶ es significativa porque, en la cara de atrás, este arquitecto hace unos dibujos de las fotografías que desea, en los que demuestra estar muy familiarizado, no solo con los edificios, sino con las reproducciones de ellos que tenían en el estudio [7]. Por ejemplo, aparece perfectamente representada con el n° 4 la imagen de las viviendas en Stuttgart que también hemos visto en *Architectural Record*. Además, se reconocen otras fotos habituales del Centrosoyuz, el taller de Ozenfant, las casas La Roche-Jeanneret o la Maison Planeix⁴⁷. El libro apareció en 1929, y en él encontramos, por ejemplo, la imagen de las viviendas en Stuttgart dibujada por Korn con el n° 3, ocupando una página completa [8]⁴⁸.

Desde Bruselas llega una petición de Maurice Castells, el 5 de marzo de 1929⁴⁹, para publicar en París un libro sobre arquitectura moderna, que citamos aquí porque sobre la misma carta dibujó Le Corbusier unos croquis de las fotos que se le debían enviar de la villa La Roche-Jeanneret, que de memoria reproducen a la perfección las imágenes del archivo [9]. En otro documento de petición de copias al estudio de Gérard aparece un dibujo de Le Corbusier representando una de las conocidas fotos de las viviendas de Pessac a la altura de las azoteas [10]. Esta selección demuestra que no solo le interesaba la obra concreta, sino determinados puntos de vista que, o bien había establecido él mismo o, si eran de sus fotógrafos, había asumido plenamente.

Como conclusión y resumen, ¿qué aporta al conocimiento de Le Corbusier este análisis de la difusión que hizo de su archivo fotográfico en los años veinte? En primer lugar, se han reforzado con nuevas pruebas algunos aspectos conocidos de su perfil vanguardista, como la importancia de los medios de masas, la devoción que demuestran los peticionarios o la internacionalización del mensaje moderno. También se demuestra documentalmente su preferencia por el urbanismo, el dominio que tenía de los clichés y el papel predominante que asignó a la imagen en la transmisión de su obra arquitectónica. Se confirma, así, algo que tenía muy claro desde la juventud, como vemos en una carta de 1911 a Klipstein, su compañero en el viaje a Oriente, contando cómo quería hablar sobre la ciudad en una conferencia que estaba preparando:

“Por tanto, no podría hacerlo más que probando que los métodos nuevos prevalecen sobre los antiguos, y mis palabras, más que verlas impresas sobre blanco, prefiero suministrarlas a través de la linterna mágica (proyector de diapositivas)”⁵⁰.

Notas:

¹ FLC E2-12 140, carta del 26-2-1908. Todos los documentos que se citan son originales de la Fondation Le Corbusier, y se nombran con las siglas FLC seguidas de los habituales números que especifican la caja, carpeta y hoja mencionadas. Este trabajo se ha realizado gracias a varias becas Erasmus de formación de profesorado en la Fondation Le Corbusier en 2013 y 2014.

² MAZZA, Barbara. *Le Corbusier e la fotografia. La vérité Blanche*. Firenze: Firenze University Press, 2002. p. 284 ISBN 978-8884530318. Ver también sobre las relaciones con los fotógrafos, NOIROT Julie. *Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses photographes. Sociétés & Représentations*, n° 30 (2010/2). pp. 15-26

³ VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier. Palabra en el tiempo*. Barcelona: Lumen, 1977 (1968), p. 416 ISBN 978-8426411266.

⁴ COLOMINA, Beatriz. *Intimidad y espectáculo. Arquitectura Viva*, n° 44 (1995) p. 18 y ss. *Le mur divisé, le voyeurisme domestique. Exposé (1997). Privacy an Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1994, p. 389. ISBN: 978-0262531399.

⁵ NAEGELE, Daniel. *Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles*. VV.AA. *History of Photography* vol. 22, n° 2. London-Washington DC: Taylor & Francis, 1998. p. 127. “Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía”. *Ra, Revista de Arquitectura*, n° 4 (2000). pp. 49-56. “Photographic illusionism and the ‘new world of space’”. VV.AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995. GORLIN, Alexander. “Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier”. *Perspecta*, n° 18 (1982). p. 51 y ss.

⁶ ARNAUD, François. “Voir et habiter”. *La Sorbona Nueva (Paris III)*, 1994. pp. 16 y 29. CROSET, P. A. “Occhi che vedono”. *Casabella LI* (1987). pp. 531-532. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa”. *A&V*, n° 9 (1987) p. 32 y ss. SCHUMACHER, Th. “Deep space. Shallow space”. *Architectural Review*, n° 1079, vol 181 (1987). pp. 37-42.

⁷ GRESLERI, Julliano. “Le Corbusier e la Fotografia”. *Fotologia*. Vol. 10 (1988). pp. 40-53. ZANNIER, Italo. “Le Corbusier fotógrafo”. *Parámetro*, n° 143 (enero-febrero 1986) pp. 18-25. BENTON, Tim. “Le Corbusier photographe secret”. VV. AA. *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*. Paris: Textuel, 2012, p. 255.

⁸ SMET, Catherine de. *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Baden (Suiza): Lars Müller, 2005, p. 128.

⁹ Las peticiones de fotografías se agruparon en la Fondation Le Corbusier en la caja FLC T1-1. Se puede ver la descripción de estos expedientes en el siguiente apartado de la página web, aunque hay algunas erratas respecto a la numeración real: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/zcomp/pages/DemaPhot.htm>. Conviene tener en cuenta que los documentos se indexaron solo según el tema más evidente, y rara vez se incluyeron otras etiquetas secundarias. Por eso puede haber referencias laterales a las demandas de fotografías en documentos inicialmente clasificados según otros aspectos, aunque para localizarlas habría que hacer un barrido del archivo completo, ya que la actual aplicación informática ofrece pocas posibilidades de búsqueda cruzada.

¹⁰ Estas alteraciones podrían manifestar un interludio en la trayectoria de Le Corbusier, cuando completó su etapa inicial de racionalismo purista en las “villas blancas” y acometió edificios colectivos como el Pabellón Suizo, el Centrosoyuz o L'Armée du Salut. También en este periodo se casó y consiguió la nacionalidad francesa (1930), proyectó su nueva casa (terminada en 1933) y, sobre todo, se dedicó a preparar la publicación de los dos primeros tomos de su *Obra Completa* (aparecidos en 1930 y 1934).

¹¹ Era un joven arquitecto croata que posteriormente se involucró en los CIAM y difundió la arquitectura moderna en Yugoslavia, hasta que su origen judío y su militancia de izquierdas le llevaron a quedarse en Estados Unidos a partir de 1939. En 1947 era asesor de la ONU y allí le encontramos, apoyando a su antiguo maestro, cuando se diseñó la nueva sede neoyorkina.

¹² FLC T1-1 872 es una factura de Le Corbusier a Lhots, arquitecto de Pilsen, por 11 fotos con derecho de publicación a 5 fr. cada una. En FLC T1-1 087 se ofrece la posibilidad de devolver las copias.

¹³ Ver FLC B1-5 182, FLC B1-5 195 y FLC B1-5 197, que son unas listas puntuadas de 1935 que incluyen a críticos favorables al Movimiento Moderno y políticos como Mussolini, a los que se quiere enviar el tomo 2 de la *Obra Completa*.

¹⁴ Ver, por ejemplo, FLC T1-1 117 o FLC T1-1 039.

¹⁵ FLC T1-1 022

¹⁶ Gérard era responsable de la firma Rapid Cinema Photo (6 rue Rouelle 5°, Paris 15). Unos listados del 8 de noviembre de 1926 para Gropius están dirigidos a Gérard y mencionan diversos edificios fotografiados por él: FLC T1-1 009 y FLC T1-1 012 1-2. Al lado de algunas fotos se anotó: "el cliché falta en casa Gérard". Están consignados como días de envío el 20 de noviembre de 1926 y el 25 de noviembre de 1926. FLC T1-1 025 es un listado dirigido a Gérard del 27 de diciembre de 1928 con fotos para Giedion en el que podemos reconocer, al menos, la foto n° 522, que se refiere al Pabellón de l'Esprit Nouveau. Son de Gérard las fotos de la casa en el lago Lemán, la casa Lipschitz, el pabellón de L'Esprit Nouveau, las viviendas de Frugés en Pessac, la villa en Vaucresson, el taller de Ozenfant, la villa La Roche-Jeanneret. De esta última es una foto de 1927 atribuida por la FLC en su guía de visitantes a Charles Gérard: FLC L2-12 023 01. También se le adjudican los famosos interiores de la villa Stein. Ver también MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 57.

¹⁷ Ya en 1924, el documento FLC L2-13 025-042 menciona que Gravot hizo unas placas de vidrio del Pabellón de L'Esprit Nouveau. En FLC T1-1 648 se indica a un demandante que pida y pague las copias a Gravot. Por último, en FLC T1-1 212 de 1933 aparece una petición de fotos a Gravot, de Bd. St. Germain. Es autor de las fotos de la villa Savoye más conocidas, que aparecen en la *Obra Completa*, tomo 2. Así lo hemos comprobado, por ejemplo, en las fotos FLC L2-17 059 y FLC L2-17 061, en cuyo dorso pone "Gravot 1930". Ver sobre él MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 61.

¹⁸ FLC T1-1 040

¹⁹ De ellas, 48 corresponden a un envío masivo de fecha 10 de mayo de 1929: FLC T1-1 093-095

²⁰ MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 14-15. Análisis sobre las fotografías de la obra de Le Corbusier publicadas en los años previos a la guerra.

²¹ Dentro del mundo anglosajón se podrían mencionar las peticiones de James Tudor Craig en 1933 (FLC T1-1 174) y también las de F.R.S. Yorke, de Architectural Press, en 1933 (FLC T1-1 176 y 183). Con el RIBA hay cartas en 1934 (FLC T1-1 236), 1936 (FLC T1-1 265 y 271), 1937 y 1938. Le Corbusier estuvo presente en el Reino Unido por primera vez con la construcción de un stand para la firma Venesta Plywood (ver carta de 1936 FLC T1-1 741) en la Building Trades Exhibition, en el Olympia Hall de Londres, en septiembre de 1930, aunque hasta mayo de 1934 no visitaría las islas, con motivo de una reunión del CIRPAC. Para todo lo relativo a las relaciones de Le Corbusier con Inglaterra ver el libro MURRAY, I.Z.; OSLEY, J. *Le Corbusier and Britain*. New York: Routledge, 2009. p. 344. ISBN 978-0415608657. También MONTES, Carlos; EGAÑA, F. "Le Corbusier en Inglaterra, 1938". *EGA*, n° 22 (2013). El panorama de conexiones con EE UU incluye también cartas con los grandes almacenes Marshall Field's and Company en 1927 (FLC T1-1 36) y 1928 (FLC T1-1 45). Se completa con el envío de una foto de la Cité Mondiale a un tal Godfrey Dewey de New York el 10 de mayo de 1929: FLC T1-1 086. Ver también cartas del arquitecto australiano Raymond McGrath en 1933 (FLC T1-1 209) y 1934 (FLC T1-1 217 y 718).

²² FLC T1-1 084 y FLC T1-1 071. Un envío del 21 de febrero de 1929 se extravió. LE CORBUSIER. "Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times". *Architectural Record* (agosto 1929) pp. 123-128. Tanto la selección final de fotos, como el artículo, confirman que Le Corbusier estaba poniendo sus trabajos sobre la ciudad por delante de las villas privadas. El texto es un alegato a favor de la idea hegeliana de que el espíritu de los tiempos se traducirá necesariamente en unas nuevas formas. Es singular que en ningún momento se refiera a las fotografías ni las explique. Estas son como un discurso implícito y paralelo que va demostrando cómo se han formalizado los nuevos tiempos. Es un modo de combinar texto e imagen que Le Corbusier había usado ya en sus libros, de manera que ambos relatos funcionaban independientemente pero refiriéndose a una idea común.

²³ FLC T1-1 082. Ya en 1928 le habían propuesto un artículo de Frederick Etchells (1886-1973) que salió en septiembre de ese año. Este artista y arquitecto había realizado en 1927 la traducción al inglés de *Vers une architecture* y más tarde haría la de *Urbanisme*. ETHELLES, Frederic. "Le Corbusier: A pioneer of modern european architecture". *The Studio XCVI*, n° 426 (septiembre 1928) pp. 156-162. El 4 de junio de 1928 se reclama material para el artículo (FLC T1-1 039) y se conserva una factura del estudio por las fotografías enviadas y sus derechos de publicación (FLC T1-1 874).

²⁴ FLC T1-1 083, el 6 de mayo de 1929 la editorial vuelve a insistir y menciona otra vez expresamente la SDN: "Estáramos muy agradecidos si pudiera poner unas líneas diciendo si nos va a enviar alguna fotografía de sus edificios (también del proyecto para la Sociedad de Naciones) para nuestro libro *Arquitectura Moderna*". FLC T1-1 088 del 13 de mayo de 1929 con fotos y otro documento (a devolver) sobre el concurso. Para los planos se remitía a *Architecture Vivante*. Se hacía constar el precio de cada elemento proporcionado. FLC T1-1 089 1-2, donde la editorial acusa recibo al día siguiente, lo cual dice mucho de la eficacia del servicio postal en aquella época. FLC T1-1 103, del 23 de mayo de 1929, *The Studio* vuelve sobre el tema, para agradecer el envío y solicitar más fotos, esta vez de obras construidas recientemente, tanto públicas como privadas. Se menciona que "...el profesor Bruno Taut está escribiendo el libro para nosotros, y está ansioso por incluir ilustraciones de vuestro trabajo". Le Corbusier anotó al margen que se enviaran fotos del "Centrosyuz, Garches, PdN, Church y Planeix" y alguien apuntó que del Centrosyuz y PdN ya se habían mandado.

²⁵ FLC T1-1 118. Al margen de esta carta, Le Corbusier anotó a lápiz que se enviaran fotos de sus propuestas urbanísticas para la Porte St. Denis y la vista del Sacre Coeur, y alguien del estudio escribió que ya había sido hecho en octubre de 1929, lo cual demuestra de nuevo que la gestión última no era de Le Corbusier, aunque en este caso las vacaciones de verano habían estado de por medio. El libro *Urbanisme* lo tradujo también Etchells y le puso este título.

²⁶ HOLME, C. G.; WAINWRIGHT, S. B. (ed). *The Studio Year Book of Decorative Art* (diciembre 1929). Por una parte, en la introducción de los editores (p. 1) se sitúa la obra del arquitecto en un panorama general de la modernidad. Por otro lado, se incluye una "Carta de Le Corbusier a los editores" (p. 3) donde defiende su singular visión de la arquitectura moderna frente a otras teorías como el constructivismo ruso, la *Neue Sachlichkeit*, o el mero funcionalismo.

²⁷ FLC T1-1 010, FLC T1-1 012 y FLC T1-1 018, en 1926. FLC T1-1 034 en 1927. FLC T1-1 668 y FLC T1-1 876, ambas en 1928. FLC T1-1 069.

²⁸ FLC A2-15 es la carta más antigua entre ellos que conozco y no tiene fecha, pero lleva un matasello de L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes que permite datarla entre abril y octubre de 1925. Por cierto, que en la Fundación todavía no ha sido incluida en el dossier sobre Giedion FLC E2-3 187-246, que comienza en 1927. La mutua sintonía permitió que ambos fundaran en 1928 los CIAM, cuyo primer secretario general sería Giedion. La correspondencia sobre este tema se encuentra en FLC D2-1 98-131. Sus familias mantuvieron toda la vida una amistad de la que se conservan muchas pruebas como FLC E2-03 100, una carta del 6 de septiembre de 1938, escrita por madame Giedion, después de enterarse del grave accidente con una hélice en el mar, que Le Corbusier tuvo en agosto de ese año, durante unas vacaciones en Cap Martin.

²⁹ FLC X1-2 010, FLC X1-3 038 y FLC T1-1 025. Giedion, Sigfried. *Neue Zürcher Zeitung* (15 y 22 de mayo de 1927), FLC X1-4 026 y FLC X1-4 032

³⁰ FLC E2-03 096-098.

³¹ HITCHCOCK, H.R.; JOHNSON, P. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton & Company, 1932 (reissue edition 1995). p. 272. ISBN 978-0393315189.

³² FLC T1-1 117. No hemos encontrado rastro del artículo que se quería publicar antes de agosto. La carta es interesante porque en el catálogo del legado de Hitchcock depositado en el Smithsonian Archives of American Art, la única entrada referida a Le Corbusier es de 1936. Es lógico que el propio Hitchcock no

conservara copia de esta carta entre sus papeles, porque está escrita a mano durante un viaje por Europa en el que, como él mismo indica, iba cambiando de dirección. El catálogo de este archivo se puede consultar en: <http://www.aaa.si.edu/collections/henryrussell-hitchcock-papers-9728/more#inventory>

³³ FLC T1-1 036. Este documento es una copia en francés que alguien hizo en el estudio de la carta original.

³⁴ LE CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: G. Crés, 1925. p. 128.

³⁵ FLC T1-1 067. LEVÊQUE, J. "*Est-ce la maison idéale?*" *Je sais tout* (diciembre 1928). p. 518 y LEVÊQUE, J. "*Pour bénéficier de la loi Louchet 260.000 logements en cinq ans grâce à l'État, banquier des aspirants locataires*". *Je sais tout* (diciembre 1928). pp. 519-521.

³⁶ *Vogue France* (novembre 1926). pp. 30-32 y 62. Las relaciones continuaron con la publicación en *Vogue France* (octubre 1932), pp. 54-55 y 74, de un reportaje sobre el ático de Charles Beistegui, que volvió a ser protagonista en *Vogue France* (mars 1933), pp. 60-61. En *Vogue France* (août 1934), p. 42, aparece una fotografía de Le Corbusier delante de la maqueta del Palacio de los Soviets, dentro de un reportaje sobre las manos de los artistas de París. Por cierto, excepto la de 1932, estas citas es la primera vez que se documentan y faltan incluso en la bien nutrida lista que aparece en MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 151 y ss.

³⁷ FLC T1-1 875. No tiene fecha, pero por otras similares que hay junto a ella, podemos datarla el 4 y el 16 de julio de 1928.

³⁸ FLC T1-1 085

³⁹ FLC T1-1 102, del 27 de mayo de 1929, una nota de envío que menciona 7 copias de fotos, entre las que hemos reconocido dos de la villa en Auteil [villa La Roche-Jeanneret] y una de las viviendas en Stuttgart. FLC T1-1 109, del 5 de junio de 1929, *Vogue* envía un mensajero con una nota para recoger las fotografías que se han preparado. FLC T1-1 108 es una factura por 6 nuevas fotos con fecha 5 de junio de 1929, además de las 7 ya mencionadas el 27 de mayo de 1929.

⁴⁰ *Vogue France* (septembre 1929). pp. 74-75.

⁴¹ FLC T1-1 116

⁴² FLC T1-1 065

⁴³ También en el ámbito germánico, *Die Form* solicita material desde Berlín, el 26 de enero de 1929, y Le Corbusier sugiere el Centrosoyuz, que salió el 22 de marzo de 1929: FLC T1-1 066.

⁴⁴ <http://www.msichicago.org/about-the-museum/museum-history/>. Esta relación con Estados Unidos da una idea de la proyección que para 1929 había conseguido allí Le Corbusier, mucho antes de su visita en 1935.

⁴⁵ FLC T1-1 075, FLC T1-1 074 y FLC T1-1 076-077. En el estudio se tomaban su tiempo para responder, porque hasta el 8 de abril de 1929 no salen las copias, de las que se conserva una nota muy detallada.

⁴⁶ FLC T1-1 072-073. Alguien anotó en esta carta que las copias fueron enviadas el 21 de marzo de 1929.

⁴⁷ En FLC T1-1 063 del 7 de enero de 1929 se solicitan fotos para este libro. Hay un borrador de la respuesta sin fecha FLC T1-1 064. En FLC T1-1 080, Korn acusa recibo el 28 de marzo de 1929 agradeciendo las fotos y dice que en ese momento el libro ya está en la imprenta, aunque ha incluido dos fotos del edificio de Moscú (Centrosoyuz). No sabemos dónde habría visto Korn esas fotos, quizás en las pruebas o primeros ejemplares del tomo 1 de la *Obra Completa*, cuya primera edición (que fue precisamente la alemana) apareció ese mismo año: BOESIGER, W.; STONOROV, O. (ed). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1910-29*, vol 1. Zurich: Girsberger, 1929 (edición en alemán), 1937 (edición en francés). p. 215.

⁴⁸ KORN, Arthur. *Glas im Bau*, Berlin: Ernst Pollack, 1929, p. 254

⁴⁹ FLC T1-1 122-123

⁵⁰ FLC E2-6

Bibliografía:

RNAUD, François. "La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier". Cinémathèque, n° 9.

ARNAUD, François. "Voir et habiter". La Sorbona Nueva (Paris III), 1994.

COLOMINA, Beatriz. *Le mur divisé, le voyeurisme domestique*. Exposé, 1997.

COLOMINA, Beatriz. "Intimidación y espectáculo". *Arquitectura Viva*, n° 44, 1995.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy an Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1994.

CROSET, P. A. "Occhi che vedono". *Casabella LI*, 1987.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa". *A&V*, n° 9, 1987.

GORLIN, Alexander. "Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier". *Perspecta*, n° 18, 1982.

GRESLERI, Julliano. "Le Corbusier e la Fotografia". *Fotologia*, vol. 10, 1988.

HERSCHDORFER, N.; UMSTÄTTER, L. (ed) *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*. Paris: Textuel, 2012.

MAZZA, Barbara. *Le Corbusier e la fotografia. La vérité Blanche*. Florencia: Firenze University Press, 2002.

NAEGELE, Daniel. "Photographic illusionism and the "new world of space"". VV.AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995.

NAEGELE, Daniel. "Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles". VV.AA. *History of Photography* vol. 22, n° 2. Londres-Washington DC: Taylor & Francis, 1998.

NAEGELE, Daniel. "Object, Image, Aura. Le Corbusier and the Architecture of Photography". *Harvard Design Magazine*, n° 6, 1998. "Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía". *Ra, Revista de Arquitectura*, n° 4, 2000.

NOIROT Julie. "Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses photographes". *Sociétés & Représentations*, n° 30, 2010/2.

SCHUMACHER, Th. "Deep space. Shallow space". *Architectural Review*, n° 1079, vol. 181, 1987.

SMET, Catherine de. *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Baden (Switzerland): Lars Müller, 2005.

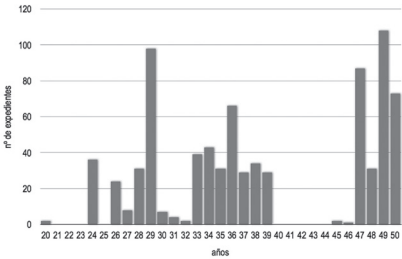
VON MOOS, Stanislaus. "Ch. E. Jeanneret and the Visual Arts". VV.AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995.

VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier. Palabra en el tiempo*. Barcelona: Lumen, 1977 (1968). Ver el epígrafe: La magia del clisé fotográfico.

ZANNIER, Italo. "Le Corbusier fotógrafo". *Parametro*, n° 143, enero-febrero 1986.

Pies de foto:

- [1] Gráfica de expedientes de petición de fotografías en el estudio de Le Corbusier 1920-1950. Fuente: Fondation Le Corbusier, elaboración del autor.
- [2] Cuadro de los expedientes de petición de fotografías en 1929 en el estudio de Le Corbusier, por temas y destinatarios. Fuente: Fondation Le Corbusier, elaboración del autor.
- [3] Página 124 de Architectural Record (septiembre 1929), Centrosoyuz.
- [4] Página 127 de Architectural Record (septiembre 1929), viviendas en Stuttgart.
- [5] Doble página 20-21 de The Studio Year Book of Decorative Art 1929, villa Stein.
- [6] Página 74 de Vogue (septiembre 1929), sala de exposiciones de la villa La Roche.
- [7] FLC T1-1 073, dibujos de Arthur Korn.
- [8] Página de Glas im Bau de Arthur Korn (1929), viviendas en Stuttgart.
- [9] Dibujo de Le Corbusier en FLC T1-1 122, e imagen correspondiente de la villa La Roche en la Obra Completa.
- [10] Dibujo de Le Corbusier en FLC T1-1 012-2, e imagen correspondiente de las viviendas en Pessac en la Obra Completa.



[1]

[4]

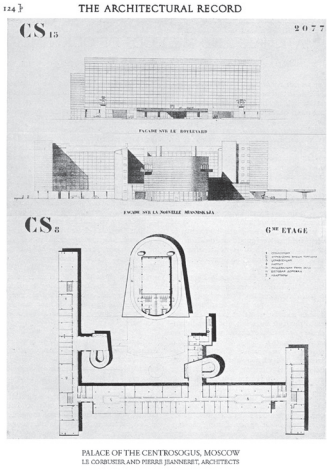


TWO HOUSES AT STUTTGART
LE CORBUSIER AND PIERRE JEANNERET, ARCHITECTS

Le Corbusier	peticiones de fotos 1929	gran escala										pequeña escala										TOTAL	
		Armée de Salut	Muséum	Palais Société des Nations	Centrosyuz	ville contemporaine	Paris St. Denis	Panorama de Paris	Plan Voisin	Plan de Paris	villa La Roche-Jesmenil (Aulnay)	Crook	Palais de l'Esprit Nouveau	de Fugère (Pessac)	villa Stein (Garches)	villa Les Lemans	villa en Vevey	Atelier Ozenfant	maison Phenix	avandoss en Stuttgart	villa en Vaucresson	33m edificio	
inglesasiones	The Architectural Record (New York)	3	4	1	3					3		6	2	2	2	4	2			5		23	36
	Rosenwald Industrial Museum (Chicago)			8	10	1																	47
	Percy?	2																					3
	The Studio Publications (Londres)	4	12	9			1	1															27
	Godfrey Dewey	1																					1
	Howe and Lescage (Philadelphia)	2													7								9
	General Photographic Agency (Londres)																						2
	Herm Russell Hitchcock																						2
germánicos	Bruder Rasch architekten (Stuttgart)	1		3											4								8
	Arthur Korn architekten (Berlin)			2								2						2		3	2		11
	Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum (Viena)	1																					1
	Die Form			1																			1
	Josef Hoffmann (Berlin)			1																			1
	Gustav Adolf Platz (Munich)			11							3	4	1							3			22
	Akademie (Heldelberg)			3																			3
	Julius Hoffmann, Verlag (Stuttgart)																						2
francófonos	Je sais tout												1										1
	Cahier de la République des lettres et des arts						1	1			1												3
	Vogue											2								1			17
	Librairie d'art ancien et moderne	3		8																			15
	Maurice Castells														1		4						5
	Sartoris	1																					1
	Bally	2	1		2	1	1			1													5
varios	Krasnolich (Moscu)																						3
	Zahar																						9
	diversos		48																				48
	Brasdova											3											3
	Mina De Cazorla Madrid?	1																					1
	Frey				1																		2
	Sart	1	2												4		1		4	3			16
	Richard Höcker (Terrassen)															6							6
	TOTAL	2	20	91	43	4	8	2	1	11	17	4	2	3	37	2	1	4	7	12	2	51	314

[2]

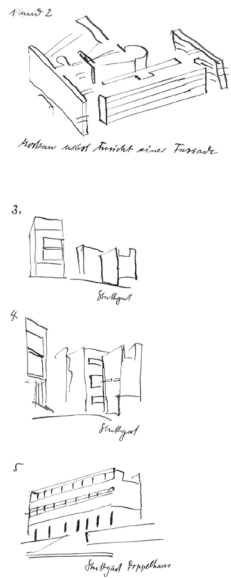
[3]



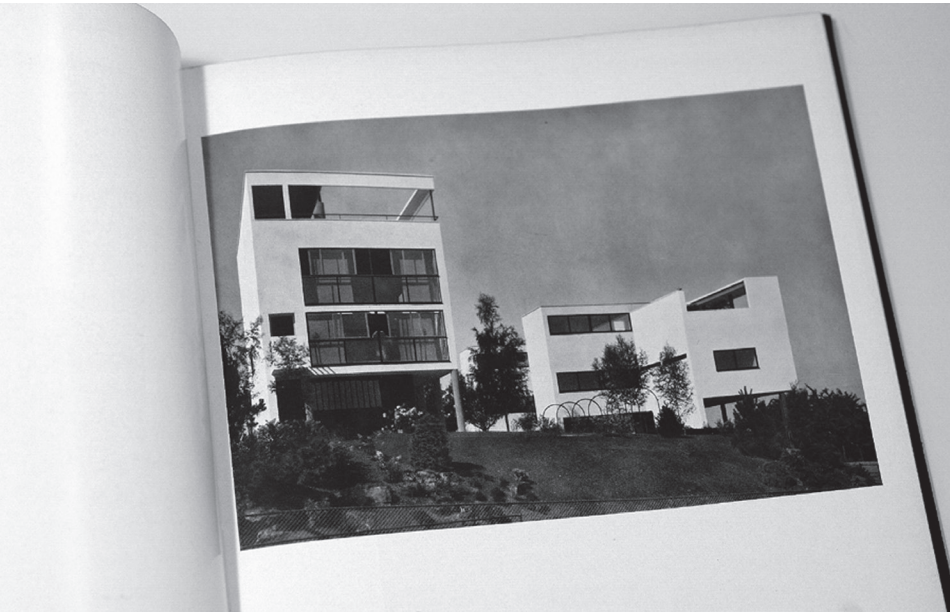
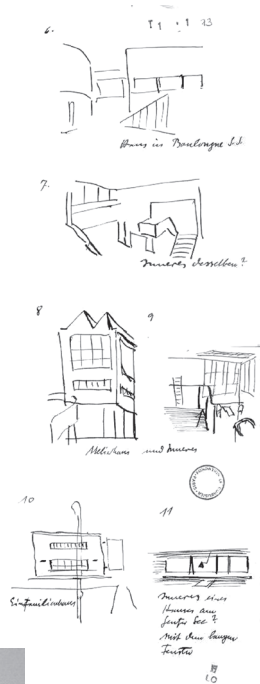
[5]



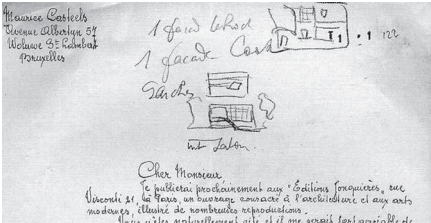
[6]



[7]



[9]



[10]

