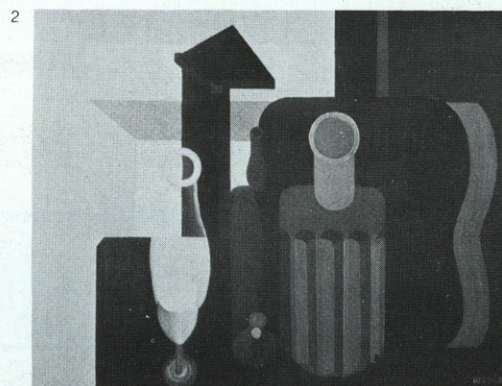


La bouteille et l'ombre de la main, por Ozenfant¹. Pero, ¿por qué su sombra y no ella misma? ¿Ocurre tal vez que la mano está fuera del cuadro, interpuesta entre él y nuestros ojos? En tal caso, ese cuadro que representa un vaso y una botella es tan sólo la excusa para una broma: la mano juega con la que seguramente es la luz temblorosa y tenue de una bujía, de forma que sobre el plano vertical de la tela, su sombra, aumentada y viva, parece estar a punto de coger una botella pintada. Dos contrafiguras —la sombra de la mano, la pintura de la botella— se suman, pues, en una acción imposible, fantasmal.

Ahora bien, si en el título del cuadro nos ha llamado la atención la alusión a la **sombra de la mano** y no la palabra **botella**, ha sido, precisamente, porque sólo aquélla puede introducirnos en una broma que creemos inocente. El autor, **haciendo ver** que la sombra pintada es verdadera, disimula sobre una doble aparición: la de la sombra, esa proyección plana de los sólidos de la que una simple variación de luz, por exceso o por defecto, hace desaparecer hasta el recuerdo, y la de su **imagen pintada**, necesariamente definitiva y quieta. Ninguna intriga, en cambio, provoca la alusión a la botella, la cual, a pesar de su **nombre**, sabemos que no es tal, sino sólo pintura.

Pero, bien pensado, la broma es truculenta: provoca, en efecto, nuestra ceguera ante la **verdad** de tal representación, nos hace olvidar la distancia que existe entre una botella, su nombre y su imagen pintada. Probemos, pues, a interrogar de nuevo al cuadro: ¿por qué la botella? Si esta adquiere la consistencia de su nombre —y su **bulto** viene dado, no por un modelado, sino por su sombra, también visible— el resto de lo que ahí aparece puede adaptarse a esa misma convención: mano, sombra, botella y vaso, pues, están pintados, y **representan**, en cuatro diferentes planos, una profundidad, un hueco. El juego entre la mano —que está a punto de coger el vaso— y su sombra —que pretende aún coger la botella— pierde **suspense**, se solidifica: todo él es **construcción perspectiva**. Profundidad que respira hasta el infinito a través de una ventana que nos permite contemplar un cielo estrellado con media luna: fondo intangible de toda esa lejanía que la visión representada por el artista reúne y contrae en un cuadro.

En esa obra tardía, ¿no está Ozenfant interrogando la razón misma de su pintura? La mano, capaz de proyectar sombra, es, en ese cuadro, una presencia inesperada y, como hemos visto, disgregadora. Un desafío a toda la anterior botillería de sus pinturas puristas, la cual va a tener que demostrar ahí su capacidad de



Le Corbusier: certain advantages in being alone

"*La bouteille et l'ombre de la main*", by Ozenfant¹. The question is why the shadow and not the hand itself? Is it perhaps that the hand is outside the picture, interposed between it and our eyes? In this case, this picture which represents a glass and a bottle is the mere excuse for a joke: the hand is playing with what is surely the trembling, tenuous light of a candle, in such a way that its shadow, larger and alive, seems, on the vertical plane of the canvas, to be about to take hold of a painted bottle. Two counterfigures - the shadow of

the hand and the painting of the bottle - are thus joined in an impossible and ghostly action. However, if in the title of the picture our attention has been brought to the **shadow of the hand** rather than to the word **bottle**, this has been precisely because only this can lead us into a joke which we believe is an innocent one. The artist, **making us see** that the painted shadow is real, pretends and plays with a double appearance: that of the shadow, that flat projection of solids, which a simple variation of light - whether in excess or lacking - can cause to disappear without trace, and that of its **painted image** which is, of necessity definitive and still. There is, on the other hand, no mystery attached to the allusion to the bottle, for, in spite of its **name**, we know that it is no such thing, but only paint. On further consideration, however, the joke is bolder: in fact it causes us to be blind to the **truth** of the repre-

sentation, and to make us forget the distance which exists between a bottle, its name and its painted image. Let us try again, therefore, to question the picture: What is the bottle for? If it acquires the solidity which its name suggests - and its volume is shown, not by a shape, but by its shadow, which is also visible, - then the rest of what appears there seems also to be able to adapt itself to the same convention: hand, shadow, bottle and glass are thus painted and **represent**, on four different planes, a depth, a space. The play between the hand - which is about to take hold of the glass - and its shadow - which further attempts to take hold of the bottle - loses **suspense**, it solidifies: it is all **perspective construction**. Depth which sighs towards the infinite through a window which allows us to contemplate a starry sky with a half moon: the intangible background to all that distancing which the vision represented by the artist brings together in and con-

resistencia.

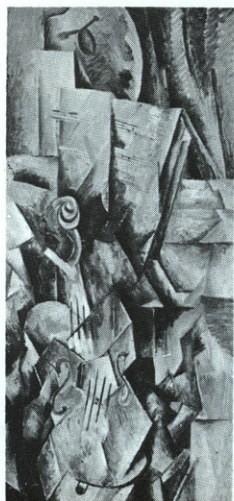
Nunca hubo bodegones que con tanta insistencia **quisieran ser** naturalezas muertas como aquellos que Ozenfant pintó en los primeros veinte. Tomemos un ejemplo: *Flacon, guitare, verre et bouteille à la table verte*². En ese título —que podría designar indiferentemente tantas pinturas de Ozenfant— la palabra **mesa** se convierte, por obra de una preposición, en **sopORTE** de los objetos. Tal indicación permite ya suponer la imagen de la pintura: la de una mesa obligada por la tradición de la naturaleza muerta a ser plano sobre el que notar los objetos y anotarlos, es decir, medir sus distancias —no sólo físicas. No es así, sin embargo, en el cuadro. Jarra, copa, botellas y guitarra no están **encima de** sino **contra** la mesa, convertida en fondo vertical, en telón, ante el que demostrar, precisamente, la ausencia de distancia entre las piezas. En la lisura del color verde queda exhibido el perfecto orden de las coincidencias, su fatalidad. Por ejemplo: un sólo círculo es la base de la jarra y la boca del vaso, o una sola línea señala el límite del agua contenida en aquélla y el de la mesa. Esa pintura de Ozenfant, como todos sus cuadros puristas, parece

decirnos: un círculo es un círculo es un círculo... O: una línea recta es una línea recta es una línea recta... simbolizando así que a esa **unidad** el universo entero está condenado. Y es que, la tautología, en efecto, pertenece al mundo de lo simbólico.

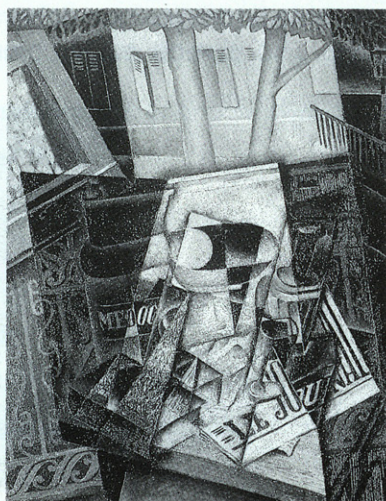
Ozenfant habló de la cristalización del cubismo como del momento de su perfección, y, antes, el título de su manifiesto purista fué *Après le cubisme*: en su boca, cristalización quiere decir **rigor mortis**³.

De la proclamación de una muerte y de un **después de** —de dos negaciones, por tanto— parte el purismo. Extraño nihilismo, pues, el de Ozenfant, convertido en plataforma desde la que volver a alcanzar un valor simbólico para la pintura, un poder de representar.

Pero la condición de ese valor simbólico que su pintura persigue, de ese poder de representación, es la planitud de los cuadros. Sólo en esos levantamientos —alzados, plantas...— de los objetos, en esas proyecciones suyas al infinito, se conservan las proporciones, se mantienen sin deformaciones las figuras sencillas que los conforman, se ve con los ojos el orden de su identidad. El cuadro —y no la mesa sobre la que los objetos se



3.



4.



5.

1. Ozenfant. *La bouteille et l'ombre de la main*. ant. 1931.
2. Ozenfant. *Flacon, guitare, verre et bouteille à la table verte*. 1920.
3. Braque. *Violin et palette*.
4. Gris. *Nature morte et paysage - Place Ravignan*. 1915.
5. Gris. *Nature morte*. 1915.

tracts into a picture.

In this late work is Ozenfant not perhaps questioning the very reason itself for his painting? The hand, able to project shadow, is, in this painting, an unexpected presence, and as we have seen, a disturbing one. It is a challenge to all the previous range of bottles in his purist paintings, which will have to demonstrate their possible resistance.

There have never been still-life paintings which so insistently would have liked to take on a life of their own as those first twenty which Ozenfant painted. Let us take an example: *Flacon, guitare, verre et bouteille à la table verte*². In this title - which could equally well be used for so many paintings of Ozenfant - the word **table** becomes, because of a preposition, the **support** for the objects. This indication already leads us to suppose the image of the painting: that of a table obliged in the still-life tradition to be the plane on which the

objects are to be noted and annotated, that is to say to measure their distances, and these not only physical ones. It is not however, thus in the painting. Jug, glass, bottles and guitar are not **on** the table, but rather **against** it, and the table itself is converted into a vertical background, into a backcloth, by means of which precisely the absence of distance between the objects is demonstrated. In the smoothness of the green is exposed the perfect order of the coincidences and their fatality. For example, one single circle is the base of the jug and the rim of the glass: or one single line shows the limit of the water contained in the former and that of the table. This painting of Ozenfant, as in all his purist paintings, seems to say to us: a circle is a circle... or: a straight line is a straight line... symbolizing thus that the entire universe is condemned to this **unity**. It is also true that the tautology does in fact belong

to the world of the symbolic.

Ozenfant spoke of the crystallization of cubism as the moment of its perfection, and earlier the title of his purist manifesto had been *Après le cubisme*. In his terms crystallization means **rigor mortis**³.

From the declaration of a death and from an **afterwards** - from two negations, therefore, arises purism. A curious nihilism, then, that of Ozenfant, converted into a platform from which to return to achieve a symbolic value for painting, the ability to represent.

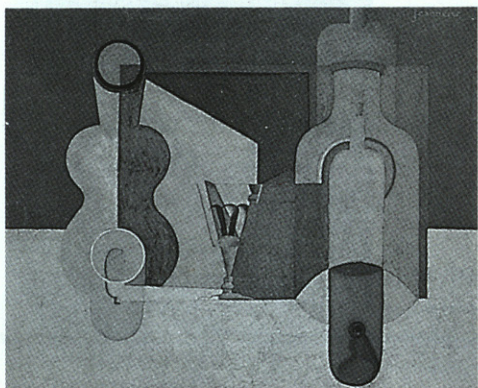
However the sine qua non of this symbolic value which his painting seeks, and of this power of representation is the planeness of the pictures. It is only in these different planes - elevations, horizontals... - of the objects, in these projections of his into the infinite, that the proportions are maintained, and that the simple figures which compose them are maintained without deformation, and that the order of their identity is clear to the

disponen— es una **tabula rasa** contra la que contemplar, silueteado, el **esprit nouveau**.

Y es, evidentemente, ese poder de representación de su pintura, lo que Ozenfant pone a prueba en *La bouteille et l'ombre de la main*, introduciendo en el **sueño eterno** de la naturaleza muerta, el temblor vivo de una mano: una mano que podría coger los objetos, correrlos, variar levemente sus posiciones, haciendo así invisibles esas perfectas coincidencias, matando su simbolismo. Y eso es lo que la mano, dando **profundidad** al cuadro, convirtiéndolo en hueco, provoca de hecho. Por ella se revela la suma arbitrariedad de tales coincidencias y, lo que aún es peor, se demuestra la intraducibilidad en el mundo real —la duda entre la sombra y su pintura— del espacio del cuadro: su fracaso, también, como ventana. Muchos años antes, Braque había intentado poner en ridículo el problema que tan **seriamente** Ozenfant se plantea en *La bouteille et l'ombre de la main*: el del tradicional doble poder representativo de la pintura, como imitación y como símbolo del mundo. En *Broc et violon*, por ejemplo —pero también en *Violin et palette* y otros— del sistema de escamas planas en el que la pintura se ha descompuesto parecen surgir la voluta y las clavijas del violón para indicar al observador un camino adivinatorio: ahí está la voluta, y las caderas del

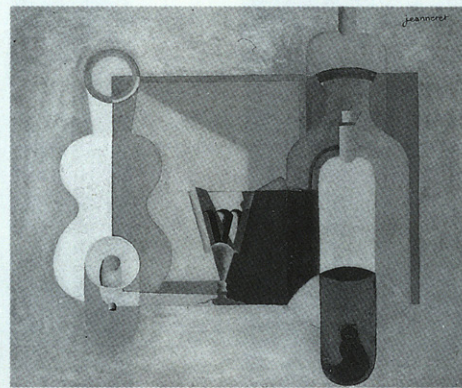
violón, y también una jarra... Pero por si pudieran quedar dudas de que lo que en esa pintura se cumple no es el descubrimiento de un nuevo lenguaje representativo —es decir, de un estilo pictórico— sino un puro proceso de estilización⁴ que convierte a los bultos de la realidad en un plano, Braque pinta, en la parte superior del cuadro, un clavo en perspectiva, con su alargada sombra sobreponiéndose sin deformaciones a las supuestas aristas de unas formas que, ahora más que nunca, podemos declarar **pintadas**. La pintura, por tanto, no existe **más allá** de su soporte plano, y lo que en ella aparece es lo que el pintor ha visto **más acá** de su córnea⁵.

Sobre ese mismo problema de la **representatividad** o simple **presentatividad** de la pintura, que en *Broc et violon* no aparece sino como redundancia, como insistencia retórica en la obviedad, Pierre Reverdy, tan distante de las opiniones de Braque sobre el carácter del sentimiento y de la emoción artísticas, escribió en *Certains avantages d'être seul*: "*On présente un enfant qui naît, il ne représente rien*"⁶. Su hermosa frase se refiere, evidentemente, a una acción: presentar es, ahí, literalmente, colocar algo con las manos, estirando los brazos, ante unos ojos que deberán juzgar su efecto. Y esa frase, ¿no parece estar comentando *Nature morte et*



6.

7



eye. The picture - and not the table on which the objects are arranged - is a **tabula rasa** against which, silhouetted, the **esprit nouveau** may be contemplated. And it is, obviously, this power of representation in his painting which Ozenfant puts to the test in *La bouteille et l'ombre de la main* by introducing into the **eternal sleep** of the still-life the living trembling of a hand. A hand, this, which is able to take hold of objects, move them, vary their positions slightly, and so making these perfect coincidences invisible and destroying their symbolism. This is in fact what the hand brings about, by giving the picture **depth** and converting it into a cavity. In this way the totally arbitrary nature of the said coincidences is revealed and, what is even worse, the impossibility of translating into real terms - the irresolution between the shadow and the painting of it - of the space included in the painting.

Many years earlier, Braque had tried to ridicule this

same problem which Ozenfant confronts so **seriously** in *La bouteille et l'ombre de la main*: that is to say the traditional power of painting as doubly representative; both as imitation of and symbol of the world. In *Broc et violon* for example, -and also in *Violin et palette* among others -, out of the system of flat flakes which the decomposition of the paint has produced there seem to appear the scroll and pegs of the violin to point the observer towards a path of discovery; there is the scroll and the waists of the violin and also a jug... But if any doubt remains as to what this picture achieves, it is not the discovery of a new representative language - that is to say a pictorial style - but rather a pure process of stylization⁴ which converts the volumes of reality into **one plane**. In the upper part of the painting Braque paints a nail in perspective, with its long shadow superimposed without deformation on the supposed intersections of forms which we can

now declare more than ever to be **painted**. The painting, therefore does not exist **beyond** its supporting plane, and what appears in it is what the painter has seen with the outer rather than the inner eye⁵.

Referring to this same problem of the **representativeness** or simple **presentationism** of painting, which in *Broc et violon* appears only to be redundant or as rhetorical insistence on the obvious, Pierre Reverdy, so far from the opinions of Braque as to the character of artistic sentiment and emotion, wrote in *Certains avantages d'être seul*: "*On présente un enfant qui naît, il ne représente rien*"⁶. His graceful phrase obviously refers to an action; here **present** is literally to place something with the hands, stretching out the arms, under the gaze of eyes which must judge the effect. And does this phrase not seem to be commenting on *Nature morte et paysage* - *Place Ravignan* one of the **critical** works of the great friend of Reverdy,

paysage - Place Ravignan, una de las obras críticas del gran amigo de Reverdy, Juan Gris?

Crítica, en efecto, porque surge como una excepción entre una serie de bodegones que representan el mayor grado de hermetismo jamás alcanzado por la pintura de Gris. En algunos de ellos, como la *Nature morte* de la Nationalgalerie de Berlín, realizada en junio de 1915 al mismo tiempo que *Place Ravignan*, la ausencia total de signos hace que el famoso **procedimiento** del artista parezca haberse detenido un momento antes de su conclusión, cuando el cuadro es todavía una composición abstracta⁷. Es bien conocida la preocupación que en sus cartas de ese mismo año Gris manifestaba a propósito de la progresiva **insensibilidad** que su pintura iba adquiriendo. Y es evidente que, en obras como *Nature morte*, la desaparición de aquellas señales que permiten al observador descubrir **qué son** los objetos pintados, supone, también, la ausencia de esa tensión característica que en el cubismo de Gris provocaba el hecho de que sus obras estuvieran siempre a punto de convertirse en figurativas.

En medio de esa insatisfacción, *Place Ravignan*, con su ventana abierta, ha sido tradicionalmente interpretada como un respiro en el sentido más literal de la palabra: por esa ventana entra una bocanada de aire fresco en

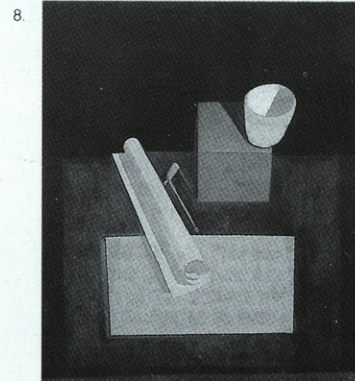
una habitación largamente cerrada⁸.

Es cierto, aunque creo que otra interpretación menos biográfica, más **profunda** puede hacerse de la pintura. Ella nos muestra un bodegón cubista —los signos del periódico, de las copas, de las botellas...— contra un fondo que representa la fachada del estudio del artista, dos árboles, una farola... Un **fondo que representa**, porque, en efecto, la pintura de Gris ha tomado profundidad: la que le da el contraste entre el hermetismo de la mesa en **primer plano** y el paisaje, figurativo, que tiene **detrás**. La naturaleza muerta, por tanto, parece haber adquirido autonomía respecto a la totalidad de la pintura, parece una superficie plana, compuesta en la tensión de su **casi** figuratividad, dejada por el pintor sobre la mesa para **presentarla** ante nuestros ojos. La pintura cubista, por consiguiente, se **presenta** ante un fondo que **representa** una ventana abierta y lo que a través de ella se ve. "*On présente une composition cubiste, elle ne représente rien*", parece decir Gris con tal **contraste**. Sin embargo, la difícil pirueta intelectual que Gris lleva a cabo en esa pintura contiene, en su resultado, no sólo la seguridad de la afirmación que acabamos de indicar, sino, también, el descubrimiento de su contingencia, algo que sin duda Gris intuía cuando en agosto de 1919 escribía a Kahnweiler: "*Las exageraciones del movi-*

6. Jeanneret. *La bouteille de vin orange*. 1922.

7. Jeanneret. *Verres, pipe et bouteille sur fond clair*. 1922.

8. Jeanneret. *Le Vol rouge*. 1919.



Juan Gris?

Critical we have called this work because it emerges as an exception from among a series of still-life paintings which represent the highest degree of impenetrability ever reached in the paintings of Gris. In some of them, such as *Nature morte* in the Nationalgalerie in Berlin, painted in June of 1915 at the same time as *Place Ravignan*, the total absence of signs means that the famous **procedure** of the artist seems to have stopped a moment before its completion, when the picture is still an abstract composition⁷. It is well known how worried Gris shows himself to be in letters of this same year as to the progressive **insensitivity** which his painting was acquiring. And it is clear that in painting such as *Nature morte*, the disappearance of those signals which allow the observer to discover **what** the painted objects **are**, also suppose the absence of that characteristic tension which in the cubism of Gris

resulted in the fact that his works were always about to be converted into figurative ones.

Taking this dissatisfaction into account, *Place Ravignan* with its open window has traditionally been interpreted as a breathing space in the most literal sense: through this window there enters a breath of fresh air into a room which has been closed for a long time⁸.

This is true, although I believe that another less biographical and more **profound** interpretation could be suggested for this painting. We are shown a cubist still-life - with the signs of the newspaper, of the glasses, of the bottles... - against a background which represents the facade of the artist's studio, two trees, a lam - post...; a background which represents, why in fact the painting of Gris has taken on depth: that which provides the contrast between the hermeticism of the table in the **foreground** and the figurative landscape which it has as **background**. The still-life seems as a

result to have acquired independence in relation to the whole painting, it seems to be a flat surface, composed in the tension of its **near** figurativeness, left by the painter on the table to present itself to our eyes. The cubist painting, as a result, is **presented** in front of a background which **represents** an open window and what can be seen through it. "*On présente une composition cubiste, elle ne représente rien*", is what Gris seems to be saying with this contrast. However the difficult intellectual pirouette which Gris is executing in this painting contains in its result not only the security of the statement which we have just pointed out, but also the discovery of its risk element. This is undoubtedly something which Gris felt intuitively when he wrote to Kahnweiler in August 1919: "*The exaggerations of the Dada movement and of others such as Picabia make us look classical, but I can't say that it matters to me*".⁹ A **profundity**, then, very different from that of Ozenfant,

miento Dada y de otros como Picabia nos hacen parecer clásicos, aunque no puedo decir que esto me importe"⁹.

Una **profundidad**, por tanto, bien distinta de la de Ozenfant, que quiso interpretar esa **resignación** de Gris como **superación** del cubismo, aunque no esperaba la resistencia que el pintor madrileño, persistiendo obsesivamente en su **afirmación**, iba a oponer a sus cantos de sirena.

Las conversaciones tenidas entre ambos en la primavera de 1920 son recordadas así por Ozenfant en sus *Mémoires*: "*Voici un croquis dessiné par Gris le 15 avril 1920 dans mon atelier, quand il m'expliquait comment il solidarisait ses objects: il avait vu, sur une de mes étagères, deux de mes modestes et beaux thèmes inspirateurs de l'époque, une carafe de restaurant populaire et un litre de vin. Il accentuait dans son dessin la carrure des épaules du litre, au point d'en faire un angle droit; et pour associer intimement cet angle aux rondeurs de la carafe il transformait son fond convexe et son trou rond en deux triangles, créant un facteur commun, et le répétant trois fois. Ainsi de "deux" faisait-il un. Une unité enrichie de deux forces solidarissées par consonances. Mais pauvre carafe!*" Y más abajo exclama: "*Gris ne reculait pas toujours devant les unions imposées: je pré-*

férais quand à moi marier des amoureux que des adversaires"¹⁰. Eso es lo que Ozenfant no puede comprender de Gris: esa **síntesis forzada**, es decir, sin asomo de misticismo, de su pintura; una síntesis destinada a mostrar, paradójicamente, las diferencias. A aquellas discusiones de sordos dió fin Gris con una célebre carta en la que, contra las coincidencias puristas, se reafirmaba en esa diferencia sin remedio que existe entre el objeto y el sujeto de la pintura, entre la representatividad y la presentatividad de la misma. Ante esa vindicación de la arbitrariedad, Ozenfant no podía responder sino exagerando el **paso atrás** de su supuesta superación, y hacerlo en el mismo terreno en el que la pintura de Gris se hace crítica: la ventana, imagen de la profundidad. En la *Bouteille et l'ombre de la main* la pintura es, albertianamente, una ventana al fondo de la cual se abre otra, hacia la infinitud del cielo estrellado. La visión cercana de los objetos —¡hay que ver con qué perfección se ha representado el immaculado puño de la camisa sobresaliendo elegantemente de la manga oscura!— se muestra con la misma claridad que la de las estrellas, pintadas **de cerca, lejos**¹¹. Ozenfant parece haber querido andar hacia afuera ese camino hacia adentro que, decía Ortega, la pintura europea recorrió durante quinientos años. Pero **marier des amoureux** quiere decir

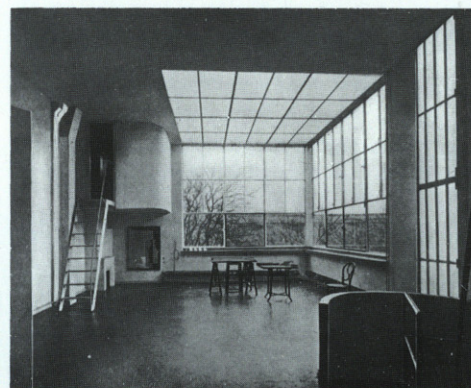


9.



10.

11.



who would have liked to interpret this **resignation** of Gris as a **conquering** of cubism, but he had not expected the resistance of the Madrid artist, who persisted obsessively in his **statement**, paying no attention his siren songs.

The conversations between them in the spring of 1920 are remembered by Ozenfant in his *Mémoires*: "*Voici un croquis dessiné par Gris le 15 avril 1920 dans mon atelier, quand il m'expliquait comment il solidarisait ses objects: il avait vu, sur une de mes étagères deux de mes modestes et beaux thèmes inspirateurs de l'époque, une carafe de restaurant populaire et un litre de vin. Il accentuait dans son dessin la carrure des épaules du litre, au point d'en faire un angle droit; et pour associer intimement cet angle aux rondeurs de la carafe il transformait son fond convexe et son trou rond en deux triangles, créant un facteur commun, et le répétant trois fois. Ainsi de deux faisait-il un. Une*

unité enrichie de deux forces solidarissées par consonances. Mais pauvre carafe! And later he exclaimed: "*Gris ne reculait pas toujours devant les unions imposées: je préférais quand à moi marier des amoureux que des adversaires*"¹⁰ This is what Ozenfant could not understand about Gris: this **forced synthesis**, that is to say without any trace of mysticism, of his painting; a synthesis destined to show, however paradoxically, the differences. It was Gris who put an end to these fruitless arguments in a celebrated letter, in which, against the purist coincidences, he confirmed this irreconcilable difference which exists between the object and the subject of painting, between the representationism and the presentationism of it. Faced with this revindication of arbitrariness, Ozenfant had no alternative but to reply by exaggerating the **retrograde step** which his supposed denial meant, and to do so on the same ground of

which the painting of Gris was proving critical: the window, image of profundity. In *Bouteille et l'ombre de la main* the painting is a window, through which another opens, leading to the infinity of a star-filled sky. The close observation of the objects - we only have to mention the perfection with which he has represented the immaculate cuff of the shirt emerging so elegantly from the dark sleeve - is shown with the same clarity as the stars, whether painted **close at hand** or **far away**.¹¹ Ozenfant appears to have wanted to follow a different path from that interior seeking one which, as Ortega said, European painting had followed for five hundred years. But **marier des amoureux** means doing so in **spite of appearances**, and we have already commented on the failure of that kind of marriage. In Ismael Ramón Gómez de la Serna describes his

hacer eso **pese a las apariencias**, y ya hemos comentado el fracaso de tal matrimonio.

En *Ismos*, Ramón Gómez de la Serna relataba así su visita a Ozenfant: "*He visto a Ozenfant en su casa de París, construida según los modelos de su estética, y en la que vibraba el cristal y el acero cuando pasaba un automóvil por la calle*"¹².

Nunca como en 1922, año de la construcción de esa casa, las pinturas de Jeanneret fueron tan coincidentes con los propósitos de Ozenfant, hasta el extremo de plantearse, incluso, la desaparición de aquel recuerdo de la **mesa representativa** que el pintor de Saint-Quentin guardó siempre en su memoria. Entre *La bouteille de vin orange* y *Verres, pipe et bouteille sur fond clair*¹³, pintadas al mismo tiempo por Jeanneret, no cambia tan sólo, como pudiera parecer, el **signo** del color, sino que es borrado también el horizonte de la mesa, la cual, en la segunda de las pinturas citadas, se ha convertido definitivamente, como indica el título, en fondo claro. Parecería que el exacto mundo de Jeanneret necesitara, para mostrarse, de una negación aún más radical de la que hemos visto en el Ozenfant de *Flacon, guitare, verre et bouteille à la table verte* —un simple ejemplo entre muchos, recordémoslo. La desaparición de la mesa, de cualquier soporte de las coin-

cidencias que no sea la tela lisa, monocromada, es la respuesta del **introvertido** Jeanneret a la incompleta negación de Ozenfant, a su nihilismo imperfecto. El monótono contraste de ambos cuadros pone de manifiesto la voluntad paradigmática de Jeanneret al pintarlos, pero también la impotencia de esa buscada ejemplaridad para superarse a sí misma, su condición paradójica. Sin embargo, de la irresolución que esa monotonía demuestra, Jeanneret pronto va a encontrar —o, mejor dicho, a decidir— la causa: la absoluta planitud que en su pintura provoca la desaparición de la **mesa presentativa** no es sino la puesta en evidencia de los límites del poder de la misma. La tautología contenida en sus coincidencias de objetos —más **seca** aún que la de Ozenfant— no puede aumentar su valor simbólico, su poder de hacer de ese orden fatal de los *objects pauvres* representación de la obviedad del orden del mundo. La planitud radical de su pintura, pues, coincide, sin desperdicio, con la profundidad que Ozenfant quiso construir con la sombra de la mano, cierra un círculo sobre el propio purismo. Pero lo hace, al revés de Ozenfant, sin poner interrogantes. La pintura de Jeanneret, alejándose cada vez más de la confusión entre pintura y ventana —esa confusión tan necesaria en sus primeros y **definitivos** trabajos, como el famoso



12

9. Le Corbusier. Maison Ozenfant. 1922. Exterior.

10. L.C. Maison Ozenfant. 1922. Exterior.

11. L.C. Maison Ozenfant. 1922. Taller del pintor.

12. Jeanneret. *La dame au chat et à la théière*. 1928.

visit to Ozenfant: "*I visited Ozenfant in his house in Paris, a house built according to the models of his aesthetics, and in which the glass and steel vibrated when a car passed in the street*"¹².

At no time more than 1922, the year when the house was built, were the painting of Jeanneret so much in agreement with the intentions of Ozenfant, even to the point of planning the disappearance of that **presentational table** which the painter from Saint-Quentin was to keep always in his memory. Between *La bouteille de vin orange* and *Verres, pipe et bouteille sur fond clair*¹³, painted at the same time by Jeanneret, it is not only the **significance** of the colour which changes, as it might seem, but also that the horizon of the table is effaced, and this in the latter of the above-mentioned paintings has been definitively changed into a light background, as the title indicates. It would seem that the exact world of Jeanneret needs, in order to

demonstrate itself, a negation which is even more radical than that which we have seen in the Ozenfant of *Flacon, guitare, verre et bouteille à table verte* —which however, let us remember, is only one example among many. The disappearance of the table, or of any support of the coincidences apart from the canvas itself, plain and monochrome, is the reply of the **introverted** Jeanneret to the incomplete negation of Ozenfant, the answer to his imperfect nihilism. The monotone contrast of the two paintings shows clearly the paradigmatic intention Jeanneret had in painting them, but also the impotence of that sought —after model to excel itself, and its paradoxical condition.

However, to the irresolution which this this monotony shows, Jeanneret was soon to find —or rather to decide — a solution: the absolute use of planes which in his painting was to result in the disappearance of the **presentational table** is no more than the evidencing of the

limits of the power of the same. The tautology of his coincidences of objects —even **drier** than that of Ozenfant — cannot increase their symbolic value, and their ability to create from this fated order of **objects pauvres** a representation of the inevitability of the world order. The radical planeness of his painting, then, coincides without exaggeration with the depth which Ozenfant wanted to construct with the shadow of the hand, completing thus a circle of purism itself. But he does it, in contrast with Ozenfant, without posing questions. The painting of Jeanneret, distancing itself more and more from the confusion between painting and window —a confusion which had been so necessary in his early and **definitive** works, such as the famous *Le vol rouge*¹⁴ — was going to **pay no attention**, in fact, to that failure. For the same reason his architecture was to become progressively a machine to show that depth which that painting could not represent. Architecture,

*Le vol rouge*¹⁴, va a **desentenderse**, en efecto, de aquel fracaso. Por la misma razón, su arquitectura irá convirtiéndose, cada vez más, en una máquina para enseñar el hueco que aquella pintura no pudo representar. Arquitectura, pues, para mirar en perspectiva, para **ver a través**. ¿Arquitectura de Jeanneret? No, claro: de Le Corbusier.

En las dos fotografías que enseñan el exterior de la *Maison du peintre Ozenfant*, en el primer volumen de la *Oeuvre complète*¹⁵, sorprende el contraste que se produce entre la opacidad de la **fenêtre en longueur** del primer piso, y la transparencia de la gran cristalera del taller del pintor, en el piso superior. La ventana horizontal, en efecto, parece estar ahí para exhibir la ausencia que su valor programático le impone: no es sino el signo plano de una composición. Su indeformabilidad nos impide siquiera sospechar que su trazado se superpone indiferentemente a un cuarto de baño, a un dormitorio, a la cocina... la contingencia de esas piezas, y, por tanto, la casa en su sentido literal de **machine à habiter**, es lo que Le Corbusier esconde tras la **fenêtre en longueur**. Contrariamente, la ventana cuadrangular del piso más alto, parece exhibir su transparencia, y hacerlo con el sólo fin de dejar ver a su través la tercera cristalera, la de la claraboya del techo de la habitación interior. Esa

sucesiva transparencia, que en una de las fotos permite ver dos cristaleras a través de una, la malla rectangular que en todas traza la oscura perfilería metálica, el exagerado tamaño que en contraste con la pequeñez de la casa toman, son evidencias de una identidad que habla, al observador de la fotografía, de un **más allá** contenido de esas ventanas, de su **figura**. Porque, en efecto, lo que ahí se muestra es un hueco materializado, una luminosa cristalización cúbica. Ni la **profundidad** de Ozenfant —Le Corbusier parece tener su propia versión de *Vers le cristal*— ni la de Gris: el arquitecto se ha propuesto eliminar de su **presentación** hasta los últimos rastros de mediación por parte del artista, de interpretación, construyendo, **inmediatamente**, las tres dimensiones de la más elemental figura perspectiva: el cubo. Los antiguos tratados de perspectiva recomendaban el uso de un visor para **asegurar** el punto de vista único en la pintura de paisaje: la cámara fotográfica es el visor fijo de Le Corbusier, y la fotografía, al menos hasta la Segunda Guerra Mundial, la voz de su **architecture parlante**¹⁶.

Era necesario, pues, que el taller de Ozenfant permaneciera, como lo muestran las fotografías, absolutamente vacío. El bloque de cristal, al hacerse sólido, ha expulsado de su interior a cualquier objeto que, como el

13. Le Corbusier. Villa Savoye. 1929. Cocina.
14. L.C. Villa Savoye. 1929. Terraza.
15. L.C. Villa Savoye. 1929. Arranque de la rampa.



13.

then, to see in perspective, to see through. The architecture of Jeanneret? No, of course not; that of Le Corbusier. In the two photographs which show the outside of the *Maison du peintre Ozenfant* in the first volume of the *Oeuvre complète*, there is a surprising contrast produced between the opacity of the **fenêtre en longueur** of the first floor, and the transparency of the great expanse of glass of the painter's studio, on the upper floor. The horizontal window, in fact, seems to be there to demonstrate the absence which its programmatic value imposes on it: it is none other than the planar sign of a composition. Its unchanging shape does not allow us even to suspect that its design may be equally well superimposed on a bathroom, on a bedroom, or on a kitchen... the unknown distribution of these rooms, and therefore of the house in its literal sense of a **machine à habiter** is

what Le Corbusier hides behind the **fenêtre en longueur**. In contrast, the quadrangular window of the top floor seems to show off its transparency, and to do so with the sole purpose of letting the third glassed area be seen through it, that is the skylight in the ceiling of the interior room. This successive transparency, which in one of the photographs allows the two windows to be seen through one, the rectangular framework which the dark metallic outlines form in all of them, the exaggerated size which contrasts with the smallness of the house, all these take on the quality of evidence of an identity which is speaking to the observer of the photograph of **something further, something beyond** contained in those windows, of their **figuration**. Because, in fact, what is shown there is a materialized space, a luminous, cubic conversion into glass. This is neither the profundity of Ozenfant - Le Corbusier seems to have his own version of *Vers le cristal* - nor that of Gris: the

architect has set himself to eliminate from his **presentation** the very last traces of mediation on the part of the artist, of interpretation, constructing **immediately** the three dimensions of the most elemental perspective figure: the cube. The old treatises on perspective recommended the use of a visor to **assure** a unique point of view in landscape painting: the photographic camera is the fixed visor of Le Corbusier, and photography, at least up to the Second World War, was the voice of his **architecture parlante**. It was necessary, therefore that the studio of Ozenfant should remain absolutely empty, as the photographs show. The block of glass, on becoming solid, has expelled from its interior any object, such as the curved volume of the suspended bookcase, which does not allow **close-up viewing**, that is to say that imposed by the perspective cube. But its luminous cavity, on becoming vitrified, has demonstrated also its resis-

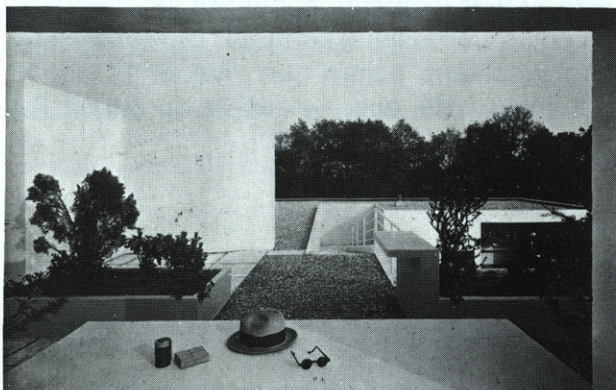
volumen curvado de la biblioteca suspendida, no admita la **visión cercana**, es decir, la impuesta por el cubo perspectivo. Pero su cavidad luminosa, al cristalizar, ha demostrado, también su resistencia a la imperfección contagiosa de la curva, la cual ya no tiene por qué ser ocultada. El taller de Ozenfant, con esas mesas colocadas en ángulo recto en las que no puede descubrirse ni una sola mancha de pintura, es el immaculado lugar que Le Corbusier necesitaba para ver y hacer ver su **nuevo principio**: la nada de las coincidencias —el imposible **marier des amoureux** de Ozenfant— será sustituida por el acto arbitrario de separar, que tan sólo sobre esa nada puede hacerse. Y **todas las cosas**, una vez separadas, serán, sin diferencias, objetos —y objetivos— de la visión. Es decir: ahí se transforma, ante los ojos de Le Corbusier, lo **ya dado** en Proyecto. Una arbitrariedad, por tanto, **trascendente**, y no, como la de Gris, paradójica, pero sin duda igual de escandalosa para Ozenfant. De nuevo en *Ismos* leemos: “(Ozenfant) poco a poco se ha quedado solo, sin esa sombra de Jeanneret, que nunca acabamos de saber del todo lo que significaba”. Sin proponérselo, Gómez de la Serna tiene razón: es Jeanneret —Le Corbusier— quien se ha ido.¹⁷

En 1928, en *La dame au chat et à la théière*¹⁸ aparece, posiblemente por vez primera, la figura de una mujer en

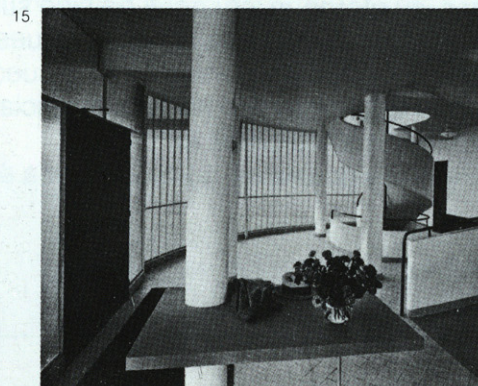
la pintura de Jeanneret. Su monumental presencia ha relegado al silencioso mundo de objetos de sus anteriores naturalezas muertas al tercio superior del cuadro. Podríamos, pues, creer que como hicieron la mano y su sombra en la pintura de Ozenfant, la mujer ha disgregado el orden idéntico, plano, de la de Jeanneret. Sin embargo no es así: en la parte inferior izquierda del cuadro la pata torneada de la mesa revela que la superación de la **mesa presentativa** del purismo no es ahora, para Jeanneret, su definitiva confusión con la tela, sino su puesta en evidencia. Por tanto, aquella negación radical de *Verres, pipe el bouteille sur fond clair* es sustituida, contradictoriamente, por una nueva afirmación de los objetos, cuyas coincidencias, mostradas ahora **junto** a la mujer —como el cubo de cristal se mostraba junto a la biblioteca de Ozenfant— son, sin rodeos, representados como piezas de una disposición, de un Proyecto.

La satisfacción por ese descubrimiento, por esa **liberación**, se manifiesta en la forma en que Le Corbusier fotografía —o hace fotografiar— dos de sus obras capitales, construidas alrededor de ese mismo 1928: Maison Stein y Villa Savoye.

En una de las ilustraciones de Maison Stein, publicada en *L'Architecture Vivante*, nos es mostrado el interior



14.



15.

tance to the contagious imperfection of the curve, which has now no reason to be kept hidden. The studio of Ozenfant, with its tables placed at right angles, and of which not a single mark of paint can be discovered, is the immaculate place that Le Corbusier needed to see and have seen his **new principle**: the nothingness of coincidences - the impossible **marier des amoureux** of Ozenfant - would be replaced by the arbitrary act of separation, which could act so uniquely on this nothingness. And **all the things** once separated would be, without differences between them, objects - and objective lens of vision. That is to say: what had already been **given** in the Project is transformed there, through the eyes of Le Corbusier. An arbitrariness, then, which is **transcendent**, not like that of Gris paradoxical, but doubtless equally scandalous for Ozenfant.

Again in *Ismos* we read: “(Ozenfant) little by little has

been left alone, without the shadow of Jeanneret, which we never really understood the significance of”. Without realizing it Gómez de la Serna was right: it was Jeanneret - Le Corbusier - who had gone!¹⁷

In 1928 there appears in *La dame au chat et à la théière*¹⁸ possibly for the first time, the figure of a woman in the painting of Jeanneret. Her monumental presence relegates the upper third of this painting to the silent world of objects of his earlier still-lives. We may believe, therefore, that just as the hand and its shadow did in the painting of Ozenfant, so also has this woman disturbed the identical, planar order of that of Jeanneret. This is not, however, the case. In the lower left of the picture, the shaped leg of the table reveals that the disappearance of the **presentational table** as in purism was not yet to be, for Jeanneret, his definitive fusion with the canvas, but rather his showing forth of it. As a result, the radical negation of *Verres, pipe et*

bouteille sur fond clair is replaced, in contradiction, by a new affirmation of the objects, the coincidences of which shown now **alongside** the woman - just as the glass cube was shown together with the bookcase of Ozenfant - are without more turns represented as parts of a specification, of a Project.

The satisfaction of this discovery, of this **liberation**, is shown in the way Le Corbusier photographs - or has photographed - two of his most important works, built about this same year 1928: Maison Stein and Villa Savoye.

In one of the illustrations of the Maison Stein published in *L'Architecture Vivante*, we are shown the almost empty interior of the kitchen.¹⁹ **Almost empty**, and it is for this reason that the presence in it of some objects is so impressive, especially that of the fish in the foreground. In relation to it our vision seems to become tactile. With its mouth and eye open - that arrested and

casi vacío de la cocina¹⁹. **Casi vacío**, por eso impresionada tanto la presencia en él de algunos objetos, y, sobre todo, la del pescado en primer término. Sobre él nuestra visión parece hacerse táctil. Su boca y su ojo abiertos —esa muerte detenida y siniestra de los pescados—, sus escamas... Pero también porque ese interior está casi vacío nuestros ojos pueden saltar inmediatamente, sin resistencia, a los demás objetos, de uno a otro: del pescado a la brillante tetera, al ventilador de alambres retorcidos, al aéreo escurrer platos, a la marmita, al gran cilindro oscuro del calentador eléctrico. Le Corbusier ha querido que percibamos cada uno de los objetos **completamente**, separado de los otros. Ese salto que nos es necesario dar de uno a otro, ese instante en el aire de la mirada, no sólo nos indica y permite medir la distancia que existe entre ellos —como hacía ya la mesa del bodegón— sino también la posición en la que respecto a ellos nuestros ojos se encuentran: lejos de su lugar. Una lejanía con la que Le Corbusier se salva y nos salva del compromiso que las coincidencias exigen y que, a la vez, se convierte en condición de nuestro dominio sobre lo visto. El dominio de una mirada que más allá de las ventanas horizontales, **panorámicas**, se descubre a sí misma en otra lejanía, recorriendo las copas de los árboles.

Aquella cercanía imposible de las coincidencias puristas, su eterno *in ictu oculi*, ha sido sustituida por la *vista de pájaro*:²⁰ esa es la única que, puesto que lo ve **todo a la vez** —lo unido y lo separado— puede pronunciar **poéticamente** el sonido de las diferencias, y **consolar** de la renuncia a intervenir en ellas.

Pero esa poesía es, como digo, una sustitución y no una

superación de la lisura de aquella mesa presentativa purista, de su **tabula rasa** imperfecta.

Jeanneret descubrió que la negación de Ozenfant era imperfecta, pero también que su propio nihilismo —el del **fond clair**— era **insuperable**. Es por ello por lo que la **profundidad** de Le Corbusier, su reconstrucción del hueco como endurecido lugar del **ver a través**, como perspectiva, no puede ser sino un regreso. ¿Hacia dónde? Hacia el monólogo que se pronuncia desde el **otro lado** del mundo y que por ello permite su **total** contemplación, o sea, hacia el más heroico **grand récit**.

En una fotografía de la terraza de Villa Savoye²¹ aparecen, en primer término, **también** algunos objetos: gafas, sombrero, paquete cerrado... Y los muros blancos se levantan, **también**, a la altura de las copas de los árboles. Bastaría echar una ojeada a los retratos de Le Corbusier de esa época para advertir inmediatamente que esas gafas y ese sombrero —como el gabán de la famosa fotografía del arranque de la rampa—²² no son sino signos de él mismo, y que han sido presentados ahí, en el **aire** de la terraza, como una metonimia, como una especie de **autorretrato en ausencia**.

Le Corbusier también se ha liberado de la sombra de Jeanneret, pero aún más: ni siquiera él mismo, una presencia tan sólo aludida, produce ya sombra.

Certains avantages d'être seul: La verdad del título de Reverdy está paradójicamente contenida en la progresiva afición de Le Corbusier a confundir su nombre con el del negro y solitario pájaro que vive en el mundo superior del **inicio** y del **aire**; verdad de su querer ver con vista de cuervo.

sinister death of fish, - its scales... But also because this interior is almost empty our eyes can jump immediately, without resistance, to the other objects, from one to another: from the fish to the shining kettle; to the ventilator with its twisted wires; to the airy drainer; to the stew-pot; to the great dark cylinder of the electric water-heater. Le Corbusier wanted us to perceive each one of the objects **completely**, separately from the others. That jump which we have to make from one to the other, that airborne instant of vision, does not only indicate to us and allow us to measure the distance which exists between them, - as the table of the still-life already allowed us to do -, but also to calculate the position in which they may be found with respect to our eyes: far from **their** placing. A distancing, this, with which Le Corbusier saves both himself and us from the involvement which the coincidences demand, and which at the same time becomes a condition of our domination of what we are seeing. A domination of a vision which beyond the horizontal, the **panoramic** windows discovers itself in another far distance, passing from one treetop to another.

That impossible nearness of the purist coincidences, their eternal *in ictu oculi*, is replaced here by the **bird's eye view**:²⁰ this is the only one which, since it can see everything **all at once** - the united and the separate - can pronounce **poetically** the sounds of the differences and **console** us for the renouncing of any participation in them. However this poetry is, as I have said, a substitution for, and not a surmounting of the flatness of that presentational table of the purist, of its imperfect **tabula rasa**. Jeanneret discovered that the negation of Ozenfant was imperfect, but also that his own nihilism - that of the **fond clair** - was **insuperable**. It is for this reason that the **depth** of Le Corbusier, his reconstruction of the hollow space as solidified position from which to look through and beyond, as perspective, cannot be otherwise than a backward step. Towards what? Towards the monologue which is delivered from the **other side** of this world and which as a result allows its **total** contemplation; in other words, towards the most heroic **grand récit**.

In a photograph of the terrace of the Villa Savoye²¹

there **also** are in the foreground some objects: a pair of glasses, a hat, a closed packet... and the white walls **also** rise up to the height of the tops of the trees. Only a glance at the portraits of Le Corbusier at that time is enough to notice immediately that the glasses and that hat - and also the overcoat in the famous photograph of the beginning of the ramp - are only signs of himself, and that they have been presented there, in the **air** of the terrace, as a metonym, as a sort of **self-portrait in his absence**.

Le Corbusier has also freed himself from the shadow of Jeanneret, but there is something more: not even he himself, a presence only just alluded to, now produces a shadow.

Certains avantages d'être seul: the truth of Reverdy's title is paradoxically contained in the progressive inclination of Le Corbusier to confuse his name with that of the black and solitary bird which inhabits that superior world of the **beginning** and of the **air**; the truth of his desire to see with the eye of the raven.

NOTAS

1. Antes de 1931. Publicada por R. GOMEZ DE LA SERNA, *Isomos*, Madrid, 1931, en el artículo *Botellismo*.
2. De 1920. Hoy en el Kunstmuseum de Basilea.
3. A. OZENFANT-C.E. JEANNERET, *Après le cubisme*, París, 1918; id., *Vers le cristal*, L'Esprit Nouveau, 25, jul. 1924. Ver también: id., *Le Purisme*, L'Esprit Nouveau, 3, dic. 1920.
4. Estilización en el sentido que le da J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925.
5. Ambas pinturas del período 1909-10.
6. P. REVERDY, *Certains avantages d'être seul*, *Sic!*, oc. 1918. También: id., *Sur le cubisme*, *Nord-Sud*, mar. 1917. Sobre las diferencias con Braque citadas, simplemente: G. BRAQUE, *Pensées et réflexions sur la peinture*, *Nord-Sud*, dic. 1917.
7. La famosa afirmación de Gris: "Compongo con abstracciones (los colores) y hago ajustes cuando esos colores adquieren la forma de los objetos..." en L'Esprit Nouveau, 5, 1921.
8. M. ROSENTHAL, *Juan Gris en la ventana abierta*, en el catálogo *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, 1985.
9. Cit. en K.E. SILVER, *Juan Gris (1887-1927)*, cit.
10. A. OZENFANT, *Mémoires*, París, 1968, p. 133. Ver: L.M. COLLI, *Arte, artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Roma-Bari, 1982, p. 131 y sig.
11. J. ORTEGA Y GASSET, *Sobre el punto de vista en las artes*, *Revista de Occidente*, feb. 1924.
12. R. GOMEZ DE LA SERNA, cit. Una evocación de esa casa por el propio OZENFANT en *Mémoires*, cit. p. 126-128.
13. Pintados en 1922. El primero de la Fondation Le Corbusier, París, y el segundo en el Kunstmuseum de Basilea. Sobre las relaciones entre los pintores Jeanneret y Ozenfant: M. RAYNAL, *Ozenfant et Jeanneret*, L'Esprit Nouveau, ab. 1921. Y: P. TURNER, *The Beginnings of Le Corbusier Education*, *The Art Bulletin*, LIII, 1971; L.M. COLLI, cit. Sobre Le Corbusier pintor ver especialmente: S. von MOOS, *Le Corbusier as Painter*, *Oppositions*, 19-20, 1980.
14. De 1919. Hoy en la Fondation Le Corbusier, París.
15. LE CORBUSIER-P. JEANNERET, *Oeuvre Complète 1910-29*, p.55-57.
16. Sobre la meticulosidad con la que Le Corbusier preparaba los reportajes fotográficos de sus casas ver simplemente: J. POSNER, *E i mobili? Me lo chiede?*, *Rassegna*, jul. 1980.
17. R. GOMEZ DE LA SERNA, cit. Esta interpretación está influida sin duda por la propia interpretación que de sus relaciones con Le Corbusier hizo OZENFANT. Ver el capítulo dedicado a esos años en sus *Mémoires*, cit.
18. Actualmente en la Fondation Le Corbusier. A las figuras femeninas y las formas orgánicas que poco a poco se introdujeron en sus pinturas llamó Le Corbusier *objects a réaction poétique*. Sobre la evidente influencia de Léger ver el catálogo *Léger and Purist Paris*, Londres, 1970-71, y C. GREEN, *Léger and the Avantgarde*, Londres, 1976.
19. En *L'Architecture Vivante*, printemps, MCMXXIX, lám. 12. Ha llamado mi atención sobre esta fotografía J. QUETGLAS en sus cursos sobre Historia de la Arquitectura Moderna en la ETSAB. También fue publicada una ilustración semejante de la cocina de Villa Savoye en LE CORBUSIER-P. JEANNERET, *Oeuvre Complète 1929-1934*, p.29.
20. Ver el fundamental M. TAFURI, *Machine et mémoire*. La città nell'opera di Le Corbusier, Casabella, 502-503, 1984.
21. Publicada en *Rassegna*, mar. 1986, p.29.
22. *Oeuvre Complète 1929-1934* cit., p.26.



16. Ozenfant y Le Corbusier.

NOTES

1. Before 1931. Published by R. GOMEZ DE LA SERNA, *Isomos*, Madrid, 1931 in the article *Botellismo*.
2. 1920. Now in the Kunstmuseum, Basel.
3. A. OZENFANT - C.E. JEANNERET, *Après le Cubisme*, Paris 1918; id., *Vers le Cristal*, L'Esprit Nouveau, 25 July 1924. See also: id., *Le Purisme*, L'Esprit Nouveau, 3 December 1920.
4. Stylization in the sense given by J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid 1925.
5. Both paintings are of the period 1909-1910.
6. P. REVERDY, *Certains avantages d'être seul*, *Sic!*, Oct. 1918. Also id., *Sur le Cubisme*, *Nord-Sud*, March 1917. On the differences with Braque quoted, simply: G. BRAQUE, *Pensées et réflexions sur la peinture*, *Nord-Sud*, December 1917.
7. The famous statement of Gris: "Compongo con abstracciones (los colores) y hago ajustes cuando esos colores adquieren la forma de los objetos" in L'Esprit Nouveau, 5, 1921.
8. M. ROSENTHAL, *Juan Gris en la ventana abierta*, in the catalogue *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid 1985.
9. Cit. in K.E. SILVER, *Juan Gris y su arte en la Gran Guerra* in *Juan Gris (1887-1927)* op. cit.
10. A. OZENFANT, *Mémoires*, Paris 1968, p. 133. See: L.M. COLLI, *Arte, artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Roma-Bari, 1982, pl 31 and f. 11.
11. J. ORTEGA Y GASSET, *Sobre el punto de vista en las artes*, *Revista de Occidente*, Feb. 1924.
12. R. GOMEZ DE LA SERNA, cit. An evocation of this house by Ozenfant himself in *Mémoires* op.cit. p.126-128.
13. Painted in 1922. The first is in the Fondation Le Corbusier, Paris, and the second in the Kunstmuseum, Basel. On the relations between the artists Jeanneret and Ozenfant: M. RAYNAL, *Ozenfant et Jeanneret*, L'Esprit Nouveau, April 1921, and: P. TURNER, *The Beginnings of Le Corbusier Education*, *The Art Bulletin*, LIII, 1971; L.M. COLLI, cit. On Le Corbusier as painter see especially: S. von MOOS, *Le Corbusier as Painter*, *Oppositions*, 19-20, 1980.
14. 1919. Now in the Fondation Le Corbusier, Paris.
15. LE CORBUSIER-P. JEANNERET, *Oeuvre Complète, 1910-29* p. 55-57.
16. On the meticulousity with which Le Corbusier prepared the photographic reports of his houses see simply: J. POSNER, *E i mobili? Me lo chiede?*, *Rassegna*, July 1980.
17. R. GOMEZ DE LA SERNA cit. This interpretation is undoubtedly influenced by his own interpretation which OZENFANT made of his relations with Le Corbusier. See the chapter dedicated to those years in his *Mémoires*, op. cit.
18. At present in the Fondation Le Corbusier. The female figures and organic forms which little by little were introduced into his work were called by Le Corbusier *objects a réaction poétique*. On the evident influence of Léger see the catalogue *Léger and Purist Paris*, London, 1970-71, and C. GREEN, *Léger and the Avant-garde*, London 1976.
19. In *L'Architecture Vivante*, Spring, MCMXXIX, fig. 12. My attention was drawn to this photograph by J. QUETGLAS in his courses on Historia de la Arquitectura Moderna in ETSAB. There was also published an illustration similar to the kitchen of the Villa Savoye in LE CORBUSIER-P. JEANNERET, *Oeuvre Complète 1929-1934*, p. 29.
20. See the fundamental M. TAFURI, *Machine et mémoire*. *La città nell'opera di Le Corbusier*, Casabella, 502-503, 1984.
21. Published in *Rassegna*, March 1986, p.29.
22. *Oeuvre Complète 1929-1934*, cit. p.26.