

# Paradojas domésticas: Mondrian y Le Corbusier

[DOMESTIC PARADOXES: MONDRIAN AND LE CORBUSIER]

RUBÉN ALCOLEA & JORGE TÁRRAGO\*

\*

Rubén Alcolea  
Profesor Universidad de Navarra  
Escuela de Arquitectura  
Navarra, España.

\*

Jorge Tárrago  
Profesor Universidad de Navarra  
Escuela de Arquitectura  
Navarra, España.

El historiador y filósofo francés Jules Michelet describió en 1862 con gran elocuencia el proceso paulatino de desaparición de los grandes dioses clásicos tras la desintegración de la Antigüedad:

La aristocracia del Olimpo, en su decadencia, no arrastró en su caída a la multitud de deidades indígenas, que aún poseían la inmensidad de los campos, bosques, los arroyos, confundidos íntimamente con la vida de la campiña. Estos dioses, alojados en el corazón de los robles, dentro de las aguas más profundas, no podían ser expulsados (...) Entonces, ¿dónde habitan ahora?, ¿en el desierto, en el carrascal, en el bosque? Sí, pero sobre todo en nuestras casas. Ellos se mantienen en lo más íntimo de nuestros hábitos domésticos (1862: 4-5).

Es en lo doméstico, efectivamente, ese ambiente íntimo y personal, donde reside lo más perenne y ancestral de la condición humana que se adecúa a la naturaleza de cada individuo. Es también ahí donde las vanguardias encontraron la encrucijada que les obligaba a elegir entre el seguimiento fiel a los principios teóricos que argumentaban con vehemencia, o bien el reconocimiento de que los espacios cotidianos se erigían como reducto insumiso a sus postulados. Aunque son numerosos los casos que evidencian una u otra posición es preciso detenerse en dos situaciones peculiares. Se trata por un lado del apartamento de Mondrian, transformado gradualmente en el más fiel reflejo de sus ideales neoplásticos y del apartamento de Le Corbusier que, lejos de postularse como un laboratorio purista, radical e

Resumen: Entre 1919 y 1936 Piet Mondrian ocupó y transformó el célebre apartamento parisino de la rue du Départ, muy cerca de la Gare du Montparnasse. Más o menos por esas mismas fechas, entre 1917 y 1934, Le Corbusier residió en un menos conocido y pequeño apartamento alquilado en la rue Jacob, también en París, en el barrio de St. Germain-des-Près. Mondrian documentó su apartamento hacia 1926 invitando a los fotógrafos André Kerstéz, László Moholy-Nagy y Paul Delbo, permitiéndoles capturar el espacio bajo ciertas condiciones. El húngaro Brassai hizo lo propio con el de Le Corbusier, poco antes de su mudanza al apartamento en el edificio que él mismo había proyectado junto al Bois de Boulogne. El análisis y estudio de las series de fotografías de ambos estudios permite descubrir los puntos de intersección en la percepción de lo cotidiano de Mondrian o Le Corbusier. Pese a la aparente contraposición de ambos modelos, las imágenes revelan las paradojas con las que ambos vivían lo doméstico.

Palabras clave: Piet Mondrian, Le Corbusier, domesticidad, fotografía.

*Abstract: During the years 1919 and 1936, Piet Mondrian lived and transformed the conspicuous Parisian apartment on the rue du Départ, very close to the la Gare du Montparnasse. Approximately around those dates, between 1917 and 1934, Le Corbusier lived in a smaller and more inconspicuous apartment he rented on the rue Jacob in Paris in the St. Germain-des-Près neighborhood. By 1926, Mondrian documented his apartment by inviting the photographers André Kerstéz, László Moholy-Nagy and Paul Delbo allowing them to capture the space under certain circumstances. The Hungarian photographer Brassai did the same with Le Corbusier's apartment, just before he moved to the apartment in the building he had projected together with Bois de Boulogne. The analysis and the study of the series of photos by both studios enables the discovery of the intersection points in the perception of Mondrian's or Le Corbusier's daily life. Despite the evident opposition of both models, the images reveal the paradoxes they both used to live domestic life with.*

*Key words: Piet Mondrian, Le Corbusier, domesticity, photography*

A Corner of Mondrian's Studio with Bed, Stool, Curtain, and Mirrors  
 André Kertész, 1926  
 Fuente: MET Number: 1986.1225.2  
 Credit Line: Gift of Harry Holtzman, 1986  
 © The Estate of André Kertész / Higher Pictures.

higiénico, era más bien un entorno familiar con cierto aire *naïfe* incluso vulgar. Ambos espacios fueron fotografiados y publicados sistemáticamente, pues tanto el pintor como el arquitecto los asumieron, quizá con cierta falta de humildad, como extensión inconsciente de su propio genio creativo.

#### PIET MONDRIAN

El Metropolitan Museum of Art (MoMA) de Nueva York conserva una imagen que lleva el descriptivo título: "A Corner of Mondrian's Studio with Bed, Stool, Curtain, and Mirrors". La instantánea, poco conocida y que se cree única, está firmada por el fotógrafo húngaro André Kertész y fue tomada en el estudio parisino del número 26 de la rue du Départ en 1926. En ella se ofrece una visión fragmentada y parcial donde es posible reconocer, efectivamente, una cama, un taburete, una cortina y un espejo. Es este pequeño reducto del apartamento el único realmente doméstico, pues el resto del estudio de Mondrian, como reflejan otras fotografías de la serie realizada por Kertész y muy patente en su planta, corresponde más a un ejercicio compositivo que a un espacio habitable propiamente.

En algún momento impreciso de principios de la década de 1920, Mondrian empezó a transformar su taller según los principios neoplásticos que había enunciado, por los que todo debía reflejar, con la intensidad que requería su compromiso con el ideal, los principios de orden y armonía que también trataba de aplicar a su vida. En las paredes instaló varios planos fijos y otros móviles pintados únicamente en colores primarios, blanco, gris o negro. Los escasos y escogidos muebles, los objetos de uso cotidiano o las alfombras, también estaban coloreados en relaciones de estricto equilibrio. Todo, sin excepción, había sido calculado y controlado hasta el último detalle.

Durante esos últimos años, Mondrian venía trabajando en un extenso artículo titulado *Realidad natural y realidad abstracta*, y que se publicaba por entregas en la revista *De Stijl*.<sup>1</sup> El texto está estructurado como un



diálogo teatral entre tres personajes: X (el pintor naturalista), Y (el aficionado a la pintura) y Z (el pintor abstracto-realista). Además del conocido diálogo, ambientado en un paseo campestre que termina en la ciudad, donde se debaten distintas posturas acerca del arte, asistimos no solo a la descripción minuciosa del taller del pintor abstracto-realista donde acaban reunidos, sino a su razón de ser. A partir de los detalles descritos podríamos imaginar un hipotético escenario teatral para el taller de Z. Es obvio que no será necesario, porque Z es el alter ego de Mondrian y la descripción coincide con su propio apartamento, en el 26 de la rue du Départ de París.<sup>2</sup>

Al año 1926 corresponden la mayoría de las más conocidas fotografías del estudio. Algunas fueron tomadas por Kertész, pero también por László Moholy-Nagy o Paul Delbo. Todos ellos dispararon desde distintos ángulos, a petición de Mondrian, para reflejar el taller como un laboratorio donde, según él, se llevaba a cabo la investigación del entorno futuro. Sin excepción, aceptaron la imposición de intentar reforzar la idea de que el espacio constituía una celda ascética moderna. Tanto los fotógrafos como los que visitaron este espacio y conocieron a su habitante, bien fueran amistades, otros artistas o los corresponsales de periódicos y revistas a los que aleccionaba en convencidas explicaciones, hablaban de lo austero, geométrico, límpido, inmaculado e introvertido que resultaba. Todos los calificativos era aplicables tanto al espacio como al artista que lo habitaba, ejemplo de la ansiada obra de arte total encarnada. Quizá por ello no es casual que ni las descripciones del espacio ni las fotografías hagan referencia al exterior, en un interesante ejercicio de interioridad absoluta. A la vista de lo fragmentario de lo fotografiado y, dadas las nulas referencias a la calle o la misteriosa procedencia de la luz que entra en el estudio, siempre velada por unas cortinas translúcidas, el estudio de Mondrian se multiplica hasta alcanzar dimensiones extraordinarias.

La antecámara del taller hacía las veces de dormitorio y cocina y ocupaba menos de quince metros cuadrados. Tras las cortinas se escamoteaba todo lo imprevisto, todo aquello que pudiera destruir

el equilibrio total perseguido en la habitación contigua: el taller consagrado por completo a los principios neoplásticos. Y, sin embargo, también puede intuirse la misma atmósfera nívea y glacial, la unidad entre forma y modo de vida del sueño utópico de Mondrian. La transformación de este espacio donde vivía y trabajaba no cesaría nunca. Ni aquí en París, ni en otros apartamentos que ocuparía hasta el último de su vida en Nueva York.

Bajo control riguroso, Mondrian se reservó el derecho a decidir tanto lo que debían mostrar las instantáneas como los objetos que debían quedar ocultos. Es por ello que los distintos encuadres se complementan para dar respuesta a las distintas relaciones abstractas y al equilibrio perseguido en la configuración de los planos de color. Se hace evidente la eliminación casi obsesiva de los objetos de uso común, que no tienen cabida sin una relevancia espacial equivalente al de los planos de color. Mondrian prescinde de muebles, alfombras, objetos e imágenes, todos ellos retenedores de esos universos íntimos de los artistas, para crear por eliminación la atmósfera adecuada a lo nuevo. O en todo caso haciendo de los pocos objetos escogidos un nuevo imaginario. Y como ya sabemos, para Mondrian ese imaginario y también la arquitectura, pasan por el rigor, la exactitud y la precisión. Por todo ello, las fotografías construyen conscientemente un interior totalmente calculado y el espejismo de un exterior esperando a ser transformado y que, como sucede en el reflejo sobre el cristal de la ventana abierta, de momento solo podemos intuir. Como cabe esperar de la emulación de un proceso científico, cada objeto es un componente de la formulación, con su medida, proporción y color precisos. Correctamente manipulados y combinados aseguran finalmente la armonía deseada.

Este taller es sin duda un ejemplo único, expresión fidedigna de los principios artísticos y del posicionamiento del artista frente a la sociedad. A su vez, ejemplifica como pocos esa inseparable asociación entre el proceso creativo y el mundo vital del artista. Como no podía ser de otro modo, Mondrian utilizó su propio apartamento como un experimento singular donde debían comprobarse los resultados de la aspiración vanguardista de vivir en una máquina pictórica a la vez que disolver en ella cualquier rastro de actividad cotidiana.

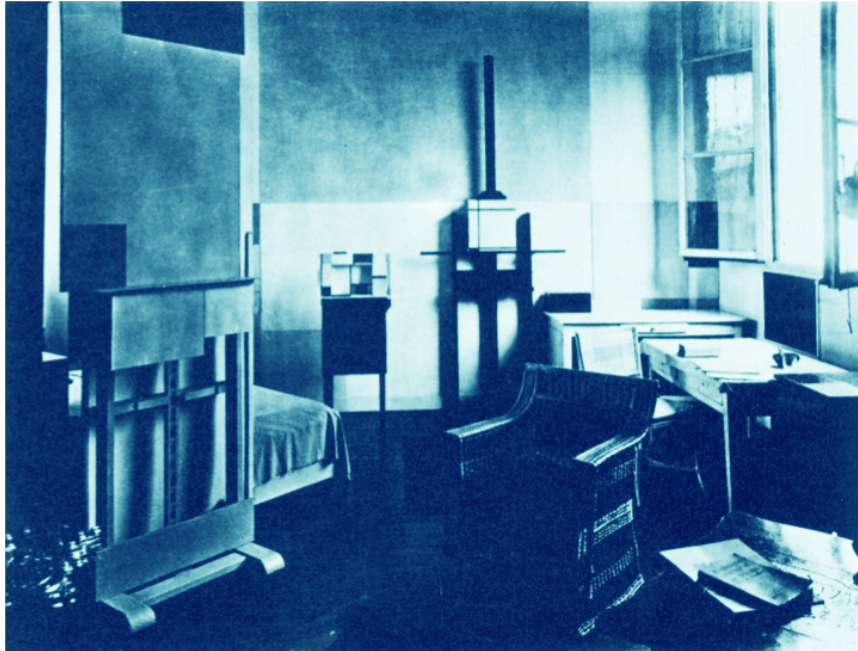


Mondrian's Studio, Paris  
André Kertész, 1926  
Fuente: MET Number: 2005.100.180  
Credit Line: Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005  
© The Estate of André Kertész / Higher Pictures

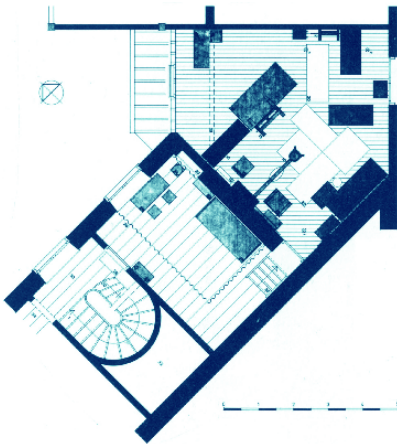
#### LE CORBUSIER

Más o menos en las mismas fechas que Mondrian, entre 1917 y 1934, Le Corbusier vivió en un pequeño apartamento alquilado de la segunda planta del número 20 de la rue Jacob, entre el Quai Voltaire y el Bvd. Saint Germain, en el barrio de St. Germain-des-Près. El alquiler trimestral rondaba los 500 francos, una cantidad importante para la época, y era aquel un inmueble repleto de leyendas y anécdotas populares.<sup>3</sup> Sin embargo, el edificio no era conocido por la presencia del maestro suizo, sino por otra de sus residentes, la americana Natalie Clifford Barney, que acogió durante más de sesenta años unos legendarios salones literarios que contaban con invitados del más alto nivel.<sup>4</sup> El edificio albergaba también otros secretos, como un fantástico jardín con una pequeña y misteriosa construcción en forma de templo con inscripciones enigmáticas.<sup>5</sup>

Los 17 años que Le Corbusier pasó en este apartamento coinciden con el periodo más intenso, si no el más combativo, de su pensamiento; así como con el desarrollo de sus teorías sobre la arquitectura y en especial sobre el espacio doméstico. Si acudimos a las fotografías conservadas e indagamos en las cartas frecuentes que escribía a sus padres y amistades nos encontramos, en cualquier caso, con un espacio bastante alejado de lo que cabría esperar de uno de los principales instigadores del cambio en la arquitectura doméstica y el habitar moderno. Curiosamente, si no tuviéramos ninguna otra descripción y acudiéramos únicamente a las cartas o a la biografía autorizada de Jean Petit extraeríamos la conclusión, nada desdeñable, de que este apartamento era simplemente un reducido de calma. Era ahí donde el maestro encontraba la tranquilidad y el clima idóneo para el trabajo "silencioso y obstinado", para pensar, para escribir y pintar, a la vez que para los negocios, reclamando a la vez una intimidad emocional intensa (1970: 57). El propio Le Corbusier, en una carta del mes de febrero de 1918, hablaba de su apartamento y, por extensión, del espacio íntimo que lo acompañaba:



Mondrian's Studio, Paris  
André Kertész, 1926  
Fuente: Postma 1995.



Planta redibujada del apartamento de  
Mondrian en 26 rue du Depart.  
Fuente: Postma 1995

Y así mi vivienda permanece vacía, e incluso, algunas noches cuando no he movido ni una silla en casi una semana, hostil, como si la muerte se manifestara en esos objetos impasibles: una copa, la cortina, un florero, colocados por las manos extrañas de una mujer de la limpieza de un modo que no es el mío. (...) Algunas noches, no obstante, el clima es bueno y pinto. Todo va a un álbum, cada página aloja una sensación. Estoy cada vez más convencido de que el hombre trabaja para sí mismo en soledad, para satisfacer las extrañas pasiones que nacen con él y de las que es esclavo. Y ante la posibilidad de vivir, y no simplemente de desgastarse, este esfuerzo debe darse a conocer, discutirse, ser odiado o amado por otros; debe estar en contacto con los hombres.

Al igual que al apartamento de Mondrian, es posible acercarse al de Le Corbusier gracias al objetivo de otro húngaro: Brassai. El propio fotógrafo mostraba su incredulidad al hablar de Le Corbusier en su famoso libro *Les artistes de ma vie*. Ahí recuerda que ambos habían sido presentados hacia 1932 en una cena con Max Jacob y Fernand Léger en casa del crítico de arte Maurice Raynal. De ahí salió con la invitación a visitar y fotografiar el apartamento del célebre arquitecto en el número 20 de la rue Jacob. Es conocida la reacción de Brassai, que esperaba un apartamento ultramoderno, con grandes extensiones de vidrio, desnudo y de blancas paredes, parecido a las viviendas que el arquitecto ya había construido para

Ozenfant, Charles de Beistegui, o Jacques Lipchitz, entre otras. Al contrario de lo esperado, Brassai se encontró fotografiando, un espacio "bastante desordenado, lleno de raras piezas de mobiliario y una extraña colección de baratijas. La gran mesa de dibujo que el arquitecto usaba estaba tan llena de objetos, libros y papeles que solo disponía de una pequeña parte despejada donde pudiera dibujar o escribir" (1982: 84-91). El fotógrafo incluso llegó a plantearse "si el apartamento disponía de un aseo". También es conocida la confidencia entre lágrimas de la esposa de Le Corbusier, Yvonne, poco convencida de la idea de mudarse al nuevo apartamento, según ella "un hospital, un laboratorio de disecciones" al cual se habían visto obligados a trasladarse debido a la presión y las bromas que debía soportar su marido al escuchar "todos los comentarios sarcásticos que la gente hace". Esa aparente contradicción parecía inconcebible, precisamente por la perplejidad que ocasionaba un entorno doméstico bastante ajeno, incluso opuesto, a las viviendas ultramodernas que había construido y a las teorías que tan profusa y vehementemente había publicado y defendido. Con todo, algo especial debía tener aquel apartamento, pues el propio Brassai, conociendo de primera mano la inminente mudanza se interesaría, sin éxito, por sustituir a los inquilinos (Le Corbusier, 1934: XX).

Fue seguramente durante los primeros meses de 1934 cuando Brassai dispara, como mínimo, cuatro instantáneas del apartamento. Sin embargo, de la serie que se conserva en la fundación Le Corbusier, tan solo una de ellas aparece datada (aunque de modo impreciso con la inscripción "1930-1932?") y solo otra más aparece firmada. Otras dos carecen de datación y autoría, aunque parece clara la autoría común. En las imágenes, vemos a un joven Le Corbusier en mangas de camisa, sentado a la mesa y concentrado en la escritura. El entorno es el que describía el fotógrafo: desordenado, de raras piezas de mobiliario y de baratijas, la estantería repleta papeles y documentos amontonados, y paredes forradas con lienzos de artistas amigos. El cuadro lo completa un botijo, una escultura africana, un fragmento de teja, una estantería saturada de libros, una máscara en la pared, más lienzos en el suelo y también apoyados unos sobre otros, y más papeles y libros apilados arbitrariamente.

La fotografía de Brassai muestra al hombre, documenta el apartamento y también muestra a un coleccionista. La colección de obras de arte reunida por Le Corbusier estaba compuesta por lienzos, litografías, acuarelas, aguafuertes o grabados, la mayor parte de ellos dedicados, de artistas de perfil muy diverso,

como Willy Baumeister, Henri Berlewi, Paul Bhansi, Marc Chagall, Delacroix, Derain, Juan Gris, Félix Klipstein, Fernand Léger, Picasso o Steinberg. El apartamento de Le Corbusier contiene, por tanto, no sólo el espacio vital en el que el maestro trabaja y piensa, sino que da cobijo a esa infinidad de dioses modernos encarnados en cada una de las obras de arte y objetos que lo acompañaron durante su vida. Son piezas que consiguen situarse al mismo nivel, bien sean un pedazo de barro cocido mallorquín o un óleo abstracto. ¿Cuál es el verdadero espacio vital de Le Corbusier?

#### PARADOJAS DOMÉSTICAS

Al hablar del estudio de Mondrian es posible concluir la íntima dependencia que existe entre *habitar* y *habitación*, como las dos caras de un mismo fenómeno. Es difícil entender la habitación sin intentar comprender el habitar y viceversa. Puede pensarse que en esta dependencia, casi especular, deberían encontrarse huellas claras e inequívocas tanto en la habitación como en el pensamiento de sus habitantes: la exigencia personal y la defensa acérrima de sus teorías tiene el reflejo en el espacio doméstico y en el modo de vivirlo. El caso de Le Corbusier no debería ser muy diferente. Es posible intuir la misma beligerancia en sus teorías sobre lo doméstico. Y pese a ello, como le sucedió al fotógrafo, la duda nos asalta cuando a través de sus fotografías visitamos su apartamento. Parece como si estos vínculos esperados entre las formas de pensar y el modo de vida se disolvieran. Como si la pretendida unidad de vida y pensamiento quedara sepultada bajo la paradoja. ¿Cómo es posible que éste sea el apartamento del mismo Le Corbusier que no solo construye, sino que propaga el cambio radical en las formas de habitar? ¿Es el mismo hombre el que al tiempo que vive aquí reclama y somete a los demás a “arquitecturas rigurosas, formales, tan pura y simplemente como lo son las máquinas”? (Jeanneret, 1994: 27)

Buscar explicaciones intrincadas o filosóficas, tanto en este caso como en el de Mondrian, aparentemente intachable, podría conducirnos a resultados imprevisibles y alejados de lo que cabría simplemente ver bajo un solo concepto: la domesticidad. Porque es lo cotidiano, o doméstico al fin, lo que finalmente vemos en la fotografías y domina ambos espacios. Conciliar la propia teoría con la práctica cotidiana parece un ejercicio imposible, incluso en el caso de Mondrian, al que no le queda más remedio que hacer trampas, escondiendo detrás de una cortina lo que no encaja. ¿No será que lo que importa es fabricarse un lugar propio, un ambiente adecuado? Así, no siempre se encuentra una unidad clara entre el modo de vida y la acción intelectual, entre una idea artística y una conducta vital homogénea y libre de paradojas.



Fotografía publicada por Brassai en *Les Artistes de ma vie*, Denoel, 1982. "Brassai. 1930-1932"  
Fuente: FLC L4-12-1 / Cortesía Fondation Le Corbusier.

Hay otras fotografías de uno y otro apartamento, algunas bastante conocidas. Podría decirse que la mayoría son fotografías personales que atrapan momentos domésticos, como las de cualquier familia, incluso cuando de algunas se hayan escrito elaboradas teorías. Instantáneas en la que Mondrian se reúne con amigos o Le Corbusier aparece disfrazado o se fuma una pipa recostado en un diván. Y con todo, los encuadres y las poses no suelen ser casuales, ni insustanciales.

En la *Inventión de lo cotidiano*, el filósofo francés Michel de Certeau expresa elocuentemente la capacidad de maravillarse frente a las situaciones ordinarias aparentemente banales.

Lo cotidiano está sembrado de maravillas, espuma tan deslumbrante (...) como la de los escritores o artistas. Sin nombre propio, toda suerte de lenguajes dan motivo a estas fiestas efímeras que surgen, desaparecen o recomienzan (1974; 1999: XXIII).

Aunque no es tan fácil maravillarse ante lo cotidiano, ya que para ello es necesario cultivar el ojo. Si Mondrian se aproxima a lo doméstico mediante la aplicación fría, directa y literal de sus rigurosos principios teóricos, Le Corbusier encuentra la esencia en lo aparentemente ordinario, en un espacio doméstico, tierra de nadie, a medio camino entre lo banal y lo sublime. Habla de ello un maravilloso, y también irónico poema de Christian Morgenstern sobre una cerca (*Zaun*), que no casualmente rima con espacio (*Raum*) y con ver a través (*hindurchschaun*):

*Es war einmal ein Lattenzaun  
mit Zwischenraum, hindurchschaun.  
Ein Architekt, der dieses sah,  
stand eines Abends plötzlich da –  
und nahm den Zwischenraum heraus  
und baute draus ein großes Haus.*

Había una vez una cerca  
con espacios para ver a través suyo.  
Un arquitecto, que ve la cosa,  
de repente una tarde se acerca  
y se adueña de los intersticios  
para construir un gran edificio.

El arquitecto se adueña y utiliza los intersticios, y lo que hasta entonces era banal y anecdótico pasa a ser lo esencial. El arquitecto transmuta el vacío a lo lleno, lo común a lo extraordinario, dejando así en evidencia al resto de la sociedad. Es entonces cuando no le queda más remedio que huir:

*Der Zaun indessen stand ganz dumm,  
mit Latten ohne was herum.  
Ein Anblick gräßlich und gemein.  
Drum zog ihn der Senat auch ein.  
Der Architekt jedoch entfloh  
nach Afri-od-Ameriko.*

La cerca quedó allí, olvidada con picas totalmente abandonadas, una vista tan repugnante y obscena sobre la que el Senado tuvo que intervenir, mientras que el arquitecto huye hasta África o América.

Quizá no debemos quedarnos perplejos al ver uno u otro espacio e incluso pensar en la esquizofrenia de sus habitantes. Quizá debamos despojarlos de cualquier teoría, entenderlos como lugares orientados a las más comunes actividades domésticas. A eso que, en cada instante, nos permite aprehender la esencia de lo adecuado y disfrutarlo con la intensidad requerida, a la grandeza de las cosas pequeñas, esas que reflejan las fotografías, donde disfrazada con la indumentaria de lo cotidiano surge el ordenamiento de las cosas corrientes.

**Rubén Alcolea** (Barcelona, 1975) es doctor arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) y subdirector de la misma escuela desde 2009. Especializado en fotografía y arquitectura moderna, es autor del libro *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria* (Valencia, 2009) y co-autor de otros como *El G.A.T.E.P.A.C. y su tiempo* (Barcelona, 2006), *Wie Baut Amerika? Richard J. Neutra out to capture modernity* (Dresden, 2007), o *Architects' Journeys* (Nueva York, 2011). Ha publicado diversos artículos en revistas como *Ra*, *Revista de Arquitectura*, *LIS*, *Contraluz*, *New Architecture*, o *ARQ*.

**Jorge Tárrago** (Burgos, 1975) es doctor arquitecto por la ETS- SAUN y ha sido su director de estudios (2007-2011). Es autor de los libros *Habitar la inspiración/construir el mito. Casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia, 2007) y co-autor de otros como *La maison de l'artiste* (Rennes, 2007), *Iglesia y Convento de Santa María de Belén. Stella Maris, José María García de Paredes 1961-1965* (Pamplona, 2011) o *Architects' Journeys* (Nueva York, 2011). Coordina la revista *Ra*, *Revista de Arquitectura* y ha publicado diversos artículos en esa y otras como *Block*, *ELSA*, *Future Anterior*, o *ARQ*.

Ambos comparten docencia de proyectos en la ETS- SAUN y forman parte del grupo de investigación aszo donde colaboran en iniciativas como la BAL Bial de Arquitectura Latinoamericana (2009, 2011, 2013), los Congresos de Historia de la Arquitectura Moderna en España (ocho ediciones) o las Ferias de Editoriales y Revistas de Arquitectura FIERA (dos ediciones). A su vez, ejercen la profesión independiente desde *alcolea+tárrago* arquitectos.

**Rubén Alcolea** (Barcelona, 1975) has a PhD in architecture from the Superior Technical School of the University of Navarra (ETSAUN by its Spanish acronym). He has also been the assistant director at the same school since 2009. Alcolea is specialized in photography and modern architecture, author of *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria* (Valencia, 2009) and co-author of *El G.A.T.E.P.A.C. y su tiempo* (Barcelona, 2006), *Wie Baut Amerika? Richard J. Neutra out to capture modernity* (Dresden, 2007), or *Architects' Journeys* (New York, 2011). He has published various articles in magazines such as *Ra*, *Revista de Arquitectura*, *LIS*, *Contraluz*, *New Architecture* or *ARQ*.

**Jorge Tárrago** (Burgos, 1975) holds a PhD in architecture from ETS- SAUN and has also been its head of studies (2007-2011). Tárrago has written *Habitar la inspiración/construir el mito. Casastaller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia 2007), and co-authored *La maison del' artiste* (Rennes, 2007), *Iglesia y Convento de Santa María de Belén, Stella Maris José María García de Paredes 1961-1965* (Pamplona, 2011) or *Architects' Journeys* (New York, 2011). He is the coordinator of the magazine *Ra*, *Revista de Arquitectura* where he has published various articles as well as in *Block*, *ELSA*, *Future Anterior* or *ARQ*.

Tárrago and Alcolea they both do project teaching at ETS- SAUN and are part of the research group aszo by collaborating in initiatives such as BAL, Latin American Architecture Biennial (2009, 2011, 2013), Congresses of Modern Architecture History in Spain (eight editions) or Publishing Houses Fair and Architecture Magazines FIERA (two editions). Besides, they work independently at their studio *alcolea+tárrago* architects.



LC recostado en el canapé del apartamento, c.1928  
Fuente: Jornord 2005, p. 565.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brassaï. *The artists of my life*. Nueva York, The Viking Press, 1982.
- Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Cohen, Jean Louis (Ed.). *Le Corbusier le grand*. Londres, Phaidon, 2008.
- Certeau, Michel de. *La Culture au pluriel*, Union Générale d'Éditions, 1974. Cit. en de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, XXIII.
- Jeanneret, Charles Edouard y Amédée Ozenfant. *Acerca del Purismo*. Escritos 1918-1926. Madrid, El Croquis Editorial, 1994.
- Jenger, Jean. *Le Corbusier: choix de lettres*. Basilea, Boston, Berlin, Birkhäuser-Éditions d'Architecture, 2002.
- Jornord, Naina y Jean-Pierre Jornord. *Le Corbusier* (Charles Edouard Jeanneret). *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Tome I. Milan, Skira, 2005.
- Le Corbusier. *Carta a Brassai*, 25 de mayo de 1934. (FLC E1-9-210-001).
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. París, Collection Hetzel. E. Dentu Libraire-Éditeur, 1862.
- Mondrian, P. *Realidad natural y realidad abstracta*, Madrid, Debate, 1989.

- Moos, S. von; Ruegg, A. (Eds.). *Le Corbusier before Le Corbusier: architectural studies, interiors, painting and photography, 1907-1922*, Yale University Press, 2002.
- Morgenstern, Christian. *"Der Lattenzaun"*, *Gesammelte Werk*. Munich, R. Piper & Co., 1965.
- Navarro Baldeveg, Juan. *La habitación vacante*. Girona, Pre-textos, 2001.
- Orenstein, Gloria F. "The salon of Natalie Clifford Barney: an Interview with Berthe Clevergue", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 4, no. 3, primavera 1979, 484-496.
- Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*, Genève, Editions Rousseau-Genève, 1970.
- Postma, Frans. *26, rue du Départ, Mondrian's studio in Paris, 1921-1936*. Berlin, Ernst & Sohn, 1995.
- Secrest, Meryle. *Between me and life: a biography of ro-maine brooks*. Nueva York: Doubleday & Company, 1974.
- Seuphor, Michel. *Piet Mondrian. Life and work*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1956.
- Troy, Nancy J. "Piet Mondrian's atelier", *Arts Magazine*, LII, n.4, 1978, 82-87.
- Wickes, George. *The amazon of letters. The life and loves of Natalie Barney*. Londres, W.H. Allen, 1977.

## NOTAS AL PIE

1. "Natuurlijke en abstracte realiteit", en trece entregas sucesivas entre junio de 1919 y agosto de 1920.
2. Cronológicamente la descripción sería del anterior en el número 5 de la rue du Coulmiers (nov 1919-nov 1921), aunque podemos perfectamente asimilarlo a este otro donde viviría desde diciembre de 1921 hasta marzo de 1936.
3. En la Fondation Le Corbusier se conservan recibos y acusos de recibo del alquiler de 1919, 1924 y 1925. En 1925 un kilo de pan en París se pagaba a 1,58 francos. El salario obrero medio anual estaba en torno a los 5.900 francos (datos INSEE Institut national de la statistique et des études économiques).
4. Según estas, durante el siglo XVIII, habría vivido Adrienne Lecouvreur, célebre actriz de la Comédie Française y también Jean Racine, cosa que no disgustaba a Le Corbusier e incluso solía mencionar, aunque con bastante probabilidad sea falso.
5. En otro artículo hemos investigado y descrito con extensión el apartamento de Le Corbusier. Vid. "20 rue Jacob. Le Corbusier, las fotografías de Brassai y Ms. Barney" en *RA, Revista de Arquitectura*, n.11, 2009, 37-50.