

PICASSO LE CORBUSIER

PICASSO Y LE CORBUSIER PARALELISMOS Y DIVERGENCIAS EN TORNO AL DIBUJO

PICASSO AND LE CORBUSIER PARALLELS AND DIVERGENCES IN THEIR DRAWING

Antonio Amado Lorenzo

doi: 10.4995/ega.2018.10861



Se pueden establecer afinidades y diferencias entre Le Corbusier y Picasso tomando como punto en común el dibujo. Su aprendizaje metódico, condicionado por mentores y escuelas de arte fue muy diferente, convencional en Picasso y más vanguardista en Le Corbusier. El primero dibujaba lo que veía, mientras que el segundo lo analizaba antes de dibujar. En cierto modo, el dibujo determinó sus disciplinas artísticas y su propia vida.

PALABRAS CLAVE: PICASSO. LE CORBUSIER. DIBUJO. PARALELISMOS. DIVERGENCIAS

One can establish similarities and differences between Le Corbusier and Picasso when taking drawing as the reference point. Their methodical learning, influenced by mentors and art schools, was very different, conventional for Picasso and more avant-garde for Le Corbusier. The former drew what he saw, while the latter would analyse it before drawing. In a way, drawing marked their artistic fields and their own lives.

KEYWORDS: PICASSO. LE CORBUSIER. DRAWING. PARALLELS. DIVERGENCES

1. Pablo Picasso y Le Corbusier en la Unité d'Habitation (Marsella, 1952)
2. Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, ¿1897?)
3. Pablo Picasso (A Coruña, 1895)

1. Pablo Picasso and Le Corbusier at the Unité d'Habitation (Marseilles, 1952)
2. Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, ¿1897?)
3. Pablo Picasso (A Coruña, 1895)



2



3

Se cita constantemente a Pablo Picasso (Málaga, 1881) como el pintor más revolucionario e influyente del siglo XX y no se considera menos trascendente a Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 1887) en la arquitectura. Incluso un manido tópico se refiere a éste como “el Picasso de la arquitectura”, ilustrando a los profanos sobre su auténtica repercusión.

Con menos de seis años de diferencia, pertenecieron a la misma generación. Si se considera el dibujo como denominador común, se percibe una serie de paralelismos y divergencias, especialmente si se centra la atención en sus inicios.

Aunque no se conserva demasiada documentación, los primeros pasos serían similares, dos niños más atraídos que los demás por representar lo que les llamaba la atención y muy pronto dos dibujantes compulsivos.

Son abundantes las citas de Jeanneret (Le Corbusier desde 1922), al respecto: “He dibujado desde que

tengo memoria, paisajes, edificios, vasos de vino y botellas (...) esas son las etapas, las claves”. (Baker, p.16). Por su parte, Picasso, cuyos primeros dibujos conocidos parten de 1890, evocaba una actividad frenética como dibujante, negando una etapa *infantil* a pesar de pinturas precoces como *El picador* (Fig. 4): “Nunca hice dibujos infantiles” (Picasso, 1968, p. 80).

Jeanneret (Fig. 2), buen estudiante, pasó por un jardín de infancia inspirado por las teorías de Friedrich Froebel, donde fomentaban aptitudes para aprehender el espacio y la geometría, similares a las recibidas por Frank Lloyd Wright en América. Por el contrario, el niño Picasso (Fig. 3) ya estaba tan obsesionado por el dibujo como desinteresado por los estudios:

Me divertía que me metiesen allí (el calabozo del instituto Da Guarda) porque llevaba un block y dibujaba sin parar (...) Los castigos constituían una fiesta y creo que hasta provocaba

Pablo Picasso (Málaga, 1881) is constantly referred to as the most revolutionary and influential painter of the 20th Century, while Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 1887) is no less important in the world of architecture. There is even a timeworn saying which refers to him as “the Picasso of architecture”, making laymen aware of his true importance. Less than six years separated them in age, so they belonged to the same generation. If we take drawing as the common denominator, there are a series of parallels and divergences, especially when focusing on their beginnings.

Although little documentation has been preserved, the first steps would have been similar: two children more interested than others in representing whatever caught their attention, and very soon two compulsive drawers.

There are numerous quotes from Jeanneret (Le Corbusier from 1922) in this regard: “I have drawn for as long as I can remember, landscapes, buildings, wineglasses and bottles (...) these are the stages, the keys”. (Baker, p.16). For his part, Picasso, whose first known drawings date back to 1890, showed a frenetic activity as a drawer, skipping the *childhood* phase despite early paintings such as *El picador* (Fig. 4): “I never did children’s drawings” (Picasso, 1968, p. 80). Jeanneret (Fig. 2), a good student, attended a kindergarten that followed the theories of Friedrich Froebel, where they promoted the ability to grasp space and geometry, similar to the teachings received by Frank Lloyd Wright in America. In contrast, little Picasso (Fig. 3) was already as obsessed with drawing as he was disinterested in studying:

I enjoyed being stuck there (the detention room at Da Guarda high school) because I would take a drawing pad and draw non-stop (...). The punishments were great and I think I even provoked situations that forced teachers to punish me. I was on my own, without anyone bothering me, drawing, drawing, drawing. (Olano, 1971, p. 61)

The influence of their fathers

The influence of their fathers very soon conditioned the way they systematically learnt how to draw. In 1891, Picasso’s family moved from Málaga to A Coruña where his father, the painter and academic José Ruiz



y Blasco (Fig. 10) had been appointed to a teaching job at the Provincial School of Fine Arts. There and in the high school he enrolled his son, in a town with 39,000 inhabitants which was liberal, with an active cultural and port life, more akin to America than European cities. From the age of ten to fourteen, the years in A Coruña saw the end to his childhood and his serious beginnings as a painter, including his first individual exhibition in a shop window on Calle Real in 1895 (Fig. 8). This is an under-appreciated stage despite the fact that he used to consider it more valuable than the *blue* or *pink* periods (Richardson, 1995, p. 54). Over these years, some 1,300 kilometres away, Jeanneret was being raised in Chaux-de-Fonds, a Swiss watchmaking town of a similar size (36,000 inhabitants), but more akin to the main European cities. His father, an engraver and enameller of watches, wanted him to follow in his footsteps, even knowing that it was an artisan activity without a future (Baker, 1996, p.19), enrolling him at the age of 14 in the Advanced Decorative Arts course in the local Arts School, meaning that for a time he had to combine art school with high school, just as Picasso did in A Coruña.



4

Two mentors

Henceforth, the paths of Picasso and Le Corbusier cannot be understood without taking into account two decisive teachers with very different approaches: Isidoro Brocos (1841-1914) (Fig. 6) and Charles L'Eplattenier (1874-1946) (Fig. 7).

Brocos was a Galician sculptor and painter, admirer of Velázquez and El Greco and a connoisseur of Manet, Renoir and Degas after spending some of his youth in Paris (1874-76). Unlike Jeanneret, Picasso's drawing education had two dissimilar but complementary influences: the rational from the school and the paternal influence, and the intuitive, encouraged by Brocos (Castro, 2018, p.31). In the academic field, Ruiz pushed his son towards drawing as an essential basis for *serious* painting, while Brocos, a great drawer, transmitted his habit of creating quick sketches anywhere. (Castro, 2018, p. 23).

Picasso's relationship with Brocos must have been very intense, as some of the student's



5

situaciones que obligaban a los profesores a castigarme. Estaba aislado, sin que me molestase nadie, dibujando, dibujando, dibujando... (Olano, 1971, p. 61)

La influencia del padre

Muy pronto la influencia de los padres condicionó sus aprendizajes sistemáticos del dibujo. En 1891, la familia de Picasso se trasladó desde Málaga a A Coruña, donde su padre, el pintor academicista José Ruiz y Blasco (Fig. 10) era contratado como profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Allí y en el instituto matriculó a su hijo, en una ciudad de 39.000 habitantes, liberal, con activa vida cultural y portuaria, más relacionada con América que con las capitales europeas.

Desde los diez a los catorce, los años coruñeses supusieron el fin de la infancia y sus inicios serios como pintor, incluso la primera exposición individual en un escaparate de la Calle Real en 1895 (Fig. 8).

Una etapa poco valorada a pesar de que la solía considerar más valiosa que los períodos *azul* o *rosa* (Richardson, 1995, p. 54).

En los mismos años, a unos 1.300 kilómetros, se criaba Jeanneret en La Chaux-de-Fonds, ciudad relojera suiza similar en tamaño (36.000 habitantes), pero mucho más cercana a las principales capitales de Europa.

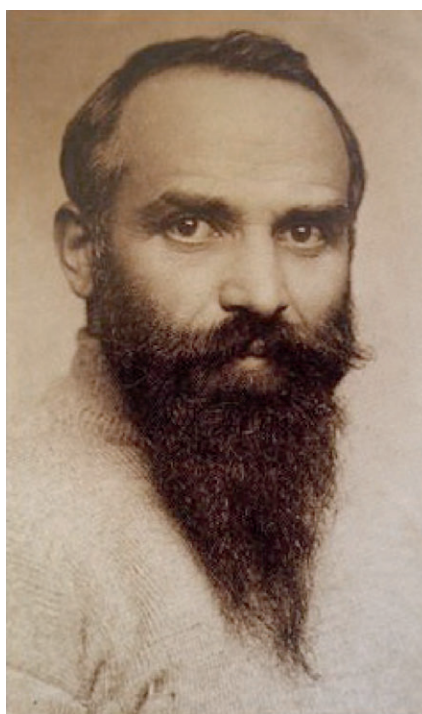
Su padre, grabador y esmaltaador de relojes, también quiso que siguiese sus pasos, aun sabiendo que era una actividad artesanal sin futuro (Baker, 1996, p. 19), matriculándolo a los 14 años en el curso de Artes Decorativas Avanzadas, en la Escuela de Artes local, simultaneando durante un tiempo la escuela de arte con el colegio, como Picasso en A Coruña.

4. Pablo Picasso (Málaga, 1889-90). El picador
5. Pablo Picasso (A Coruña, 1894). Dibujo de la Torre de Hércules
6. Joaquín Vaamonde (A Coruña, 1894). Retrato de Isidoro Brocos
7. Charles L'Eplattenier (La Chaux-de-Fonds, ¿1905?

4. Pablo Picasso (Málaga, 1889-90). El picador
5. Pablo Picasso (A Coruña, 1894). Drawing of the Torre de Hércules
6. Joaquín Vaamonde (A Coruña, 1894). Portrait of Isidoro Brocos
7. Charles L'Eplattenier (La Chaux-de-Fonds, ¿1905?



6



7

drawings show. They are so similar in subject, style and the capturing of shape (...) even depicting the same theme, which proves that they travelled to different points of A Coruña together to capture them. (Chamoso, 1989, p. 69).

In his free time, Pablo Picasso would travel the streets of A Coruña "even if it were pouring with rain, I always went to paint and take notes to the Tower (of Hércules)" (Olano, 1992, p.35) (Fig. 5), depicting or caricaturing popular people, images of farmers, bull-fights, animals (Fig. 15), etc., in contrast to the long hours he spent sitting in front of plaster statues or copies of laminates. (Fig. 9)

This parallel practice gave him a very solid foundation, a command of drawing and especially the human figure, developing dramatically in less than four years. (Fig. 10) In his notes, Picasso barely pays attention to urban buildings, streets or squares. His interest in the landscape is limited to the surroundings (country houses, natural landscapes), "more as a genre in itself, not as a backdrop for the people depicted" (Castro, 2018, p.92). (Fig. 11)

In Switzerland, Charles L'Eplattenier, follower of Ruskin, having studied painting, sculpting and architecture at the Paris École des Beaux Arts, was a young and very special teacher, just 13 years older than Jeanneret. Influenced by the nearby Central European avant-garde cities of the turn of the century that were producing greater and lesser works, he developed his skills in an original way, gearing them towards architecture. In contrast to Ruiz or Brocos, representing the human figure did not seem to be a priority for L'Eplattenier 1.

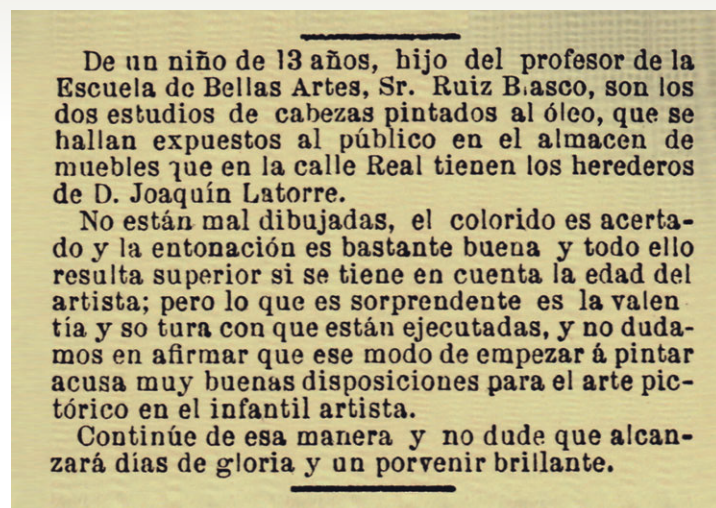
In his five years at the engraving school, Jeanneret progressed quickly, producing drawings, watercolours and gouaches (which are hard to date) different to those of Picasso. "L'Eplattenier concentrated his student's attention on the observation and analytical dissection of natural phenomena as the basis of design." (Baker, 1996, p. 15). (Fig. 13 and 14)

Jeanneret's limited vision helped steer his engraving classes towards architecture, disappointing his father: "Won't this new undertaking bring on its own frustrations?" (Allen, 1997, p. 42). His childhood paintings of vernacular landscapes turned into more

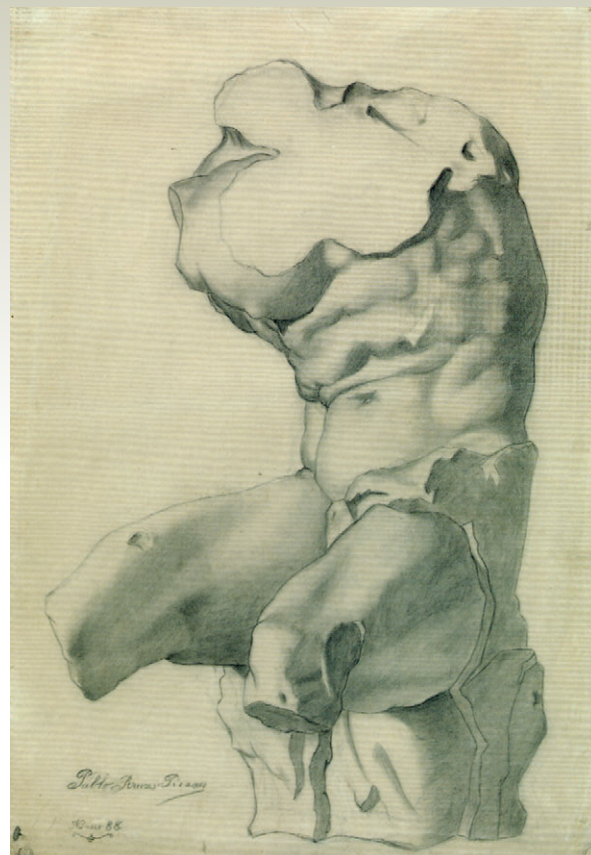


8. La Voz de Galicia (A Coruña, 21/02/1895). Reseña de la primera exposición de Picasso
 9. Pablo Picasso (A Coruña, 1892-3). Torso
 10. Pablo Picasso (A Coruña, 1895). Retrato de su padre

8. La Voz de Galicia (A Coruña, 21/02/1895). Review of the Picasso's first exhibition
 9. Pablo Picasso (A Coruña, 1892-3). Torso
 10. Pablo Picasso (A Coruña, 1895). Portrait of his father



8



9

mature representations. (Fig. 12) "Drawings from these years include buildings, columns and capitals, nature studies, decorative patterns, and even watchcases." (Allen, 1997, p. 45)

While Picasso's knowledge of the avant-garde, coming from Brocos (40 years older than him), referred to the impressionists from twenty years earlier, Jeanneret's knowledge was much more recent, guided by L'Eplattenier towards the reformist trends of the *Sezession* or the *Jugendstil* that believed that architecture combined all arts. Baker (1996, p.16) highlights the importance of his visual training as an analytical attitude, in contrast to the passive reception of information so common in educational institutions. It is clear that the constant search for natural laws, underlying geometries, etc. conditioned him. So, in 1960, the architect's comments seem to still be influenced by the teachings of L'Eplattenier:

The fundamental principle is "from inside out" (the opposite to appearances) (...) Nothing is seen, admired or loved except for that which is so nice and beautiful when one reaches the heart of it from the exterior through study, research and exploration. (Le Corbusier, 1960, p. 201)

Dos mentores

A partir de aquí, las trayectorias de Picasso y Le Corbusier no se pueden comprender sin tener en cuenta a dos profesores decisivos, con planteamientos muy diferentes: Isidoro Brocos (1841-1914) (Fig. 6) y Charles L'Eplattenier (1874-1946) (Fig. 7).

Brocos era un escultor y pintor gallego, admirador de Velázquez o El Greco y conocedor de Manet, Renoir o Degas desde su estancia de juventud en París (1874-76). A diferencia de Jeanneret, el aprendizaje del dibujo en Picasso tuvo dos influencias dispares aunque complementarias: la racional de la Escuela con influencia paterna, y la intuitiva, alentada por Brocos (Castro, 2018, p. 31).

En la línea académica, Ruiz empujaba a su hijo hacia el dibujo como base imprescindible para la pintura *seria*, mientras que Brocos, gran dibujante, le contagiaba

su hábito de ejecutar bocetos rápidos en cualquier lugar. (Castro, 2018, p. 23).

La relación de Picasso con Brocos debió ser sumamente intensa, según acusan los dibujos del discípulo, tan relacionados por tema, estilo y captación de forma, (...) incluso realizando el mismo tema, lo que prueba que recorrían juntos lugares de A Coruña, para captarlos. (Chamoso, 1989, p. 69).

En sus horas libres, Pablo Picasso recorría las calles coruñesas "aunque lloviese a mares, yo me iba siempre a pintar a tomar apuntes a la Torre (de Hércules)" (Olano, 1992, p. 35) (Fig. 5), representando o caricaturizando personajes populares, escenas de campesinos, taurinas, animales (Fig. 15), etc., en contraste con rutinarias horas en las que se enfrentaba a estatuas de escayola o copias de láminas. (Fig. 9)

Esta práctica paralela le supuso una base muy sólida, un dominio



10

del dibujo y en especial de la figura humana, evolucionando espectacularmente en menos de cuatro años. (Fig. 10)

En sus apuntes, Picasso apenas presta atención a edificios urbanos, calles o plazas. Su interés por el paisaje se limita a los alrededores (casas de campo, paisajes naturales), “más bien como un género autónomo, no como fondo a los personajes representados” (Castro, 2018, p. 92). (Fig. 11)

En Suiza, Charles L'Eplattenier, seguidor de Ruskin, con estudios de pintura, escultura y arquitectura en la École de Beaux Arts de París, era un joven y muy especial profesor sólo 13 años mayor que Jeanneret.

Influido por las cercanas vanguardias centroeuropeas del cambio de siglo que integraban artes mayores y menores, alentó sus aptitudes de manera novedosa, dirigiéndolas hacia la arquitectura. Al contrario que para Ruiz o Bro-

cos, la representación de la figura humana no parecía una prioridad para L'Eplattenier 1.

En los cinco años en la escuela de grabado, Jeanneret progresaba rápidamente, con dibujos, acuarelas o gouaches (difícilmente datables) diferentes a los de Picasso. “L'Eplattenier centraba la atención de sus estudiantes en la observación y disección analítica del fenómeno natural como base de la síntesis del diseño.” (Baker, 1996, p. 15). (Figs. 13 y 14)

La visión limitada de Jeanneret ayudó a derivar sus clases de grabado hacia las de arquitectura, decepcionando a su padre: “¿no le traerá esta nueva empresa sus propias frustraciones?” (Allen, 1997, p. 42). Sus dibujos infantiles de paisajes vernáculos pasaron a representaciones más maduras. (Fig. 12). “Los dibujos de esos años incluyen edificios, columnas y capiteles, estudios de la naturaleza, patrones

After his adolescence, in the years following his Galician phase, Picasso lived in Barcelona and Madrid, forced to take up the A Coruña academic drawing again in their Fine Arts schools. Barcelona modernism was very different to the Central European one that Jeanneret knew. Spurred by his mentor, the latter travelled across Europe filling pads with drawings and watercolours of cities and their architecture. Intensive drawing of his travels led to a noticeable improvement in his abilities. (Fig 16)

When using the instruments familiar to an architect –pen and ink and watercolor wash– his results were inevitably superior than when employing gouache. The shorthand method of the architect retains the immediacy and spontaneity of the moment and therefore had been used by Jeanneret during most of his European travels. (Allen, 1997, p. 479)

Jeanneret and painting

In 1992, Jeanneret's first exhibition: *The language of stones*, was comprised of drawings and watercolours from his travels, not oil paintings. H. Allen (1997, pp. 372) notes an important change during this time:

Prior to 1912 his hundreds of watercolors were mainly of buildings, architectural details, and



decoration, along with an occasional landscape or cityscape. (...) This is not to say that during the previous decade he had not made charming watercolors but rarely were they intentionally created as works of art. His attitude now changed, and this affected his feeling toward his earlier work; he became anxious to exhibit it.

Sixteen years after Picasso, Jeanneret also settled definitively in Paris (1917), where the multifaceted Amédée Ozenfant initiated him in the avant-garde and painting.

"Tutored by Ozenfant, Jeanneret began to think positively about Picasso and cubism although it was Matisse he admired the most." (Allen, 1997, p. 492).

Until then he had been a good drawer and watercolourist, but not a painter. Feverishly dedicated to painting, convinced of his possibilities and capabilities, given his

11. Pablo Picasso (A Coruña, 1893). Casa de campo

12. Charles-Édouard Jeanneret (La Chaux-de-Fonds, 1902). Paisaje del Jura

13. Charles-Édouard Jeanneret (La Chaux-de-Fonds, ¿1902?). Paisaje alpino

11. Pablo Picasso (A Coruña, 1893). Cottage

12. Charles-Édouard Jeanneret (La Chaux-de-Fonds, 1902). Landscape of the Jura

13. Charles-Édouard Jeanneret (La Chaux-de-Fonds, ¿1902?). Alpine landscape

decorativos e incluso cajas de relojes." (Allen, 1997, p. 45)

Si el conocimiento picassiano de las vanguardias se remitían, a través de Brocos (40 años mayor que él), a los impresionistas de veinte años atrás, las de Jeanneret eran mucho más actuales, dirigidas por L'Eplattenier a renovadoras tendencias de la *Sezession* o el *Jugendstil* que consideraban a la arquitectura integradora de todas las artes.

Baker (1996, p. 16) destaca la importancia de su educación visual como una actitud analítica, contrastando con la recepción

pasiva de información, habitual en las instituciones educativas. Es obvio que la búsqueda constante de leyes naturales, geometrías subyacentes, etc. le condicionó. Así, en 1960, los comentarios del arquitecto todavía parecen estar influidos por las enseñanzas de L'Eplattenier:

El principio fundamental es "de dentro hacia afuera" (lo contrario a las apariencias) (...) Nada es visto, admirado o amado excepto lo que es tan bonito y bello que desde el exterior uno llega al corazón de la cosas por estudio, investigación y exploración. (Le Corbusier, 1960, p. 201)



11



12



Aspect de la
Vallée avec
les ruisseaux.
Le Tour de dans
le ton bleu
sombre, et
montagne au
fond très
blanche.

13

14. Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, ¿1903?). Bocetos de lagartos
15. Pablo Picasso (A Coruña, 1894). Bocetos de perros

14. Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, ¿1903?). Sketches of lizards
15. Pablo Picasso (A Coruña, 1894). Sketches of dogs



14



15

Superada la adolescencia, Picasso vivió los años posteriores a su etapa gallega en Barcelona y Madrid, obligado en sus escuelas de Bellas Artes a retomar el dibujo académico de A Coruña. El modernismo barcelonés era muy distinto al centroeuropeo que conoció Jeanneret. Éste, por su parte, empujado por su mentor, viajaba por media Europa llenando cuadernos con dibujos y acuarelas de ciudades y su arquitectura. La práctica intensiva del dibujo de viajes supuso una mejora sustancial en sus habilidades. (Fig. 16)

Cuando usaba las herramientas habituales del arquitecto –pluma y tinta o acuarela–, sus resultados eran inevitablemente superiores que cuando utilizaba gouache. La mano suelta del arquitecto retiene la inmediatez y espontaneidad del momento y fue lo usado por Jeanneret durante la mayoría de sus viajes europeos. (Allen, 1997, p. 479)

Jeanneret y la pintura

En 1912, la primera exposición de Jeanneret: *El lenguaje de las piedras*, fue de dibujos y acuarelas de viaje, no de óleos. H. Allen (1997, p. 372) señala un cambio importante en esa época:

Antes de 1912 sus cientos de acuarelas eran sobre todo de edificios, detalles arquitectónicos y decoración, con ocasionales perspectivas o paisajes urbanos. (...) No es que durante la década precedente no hubiese hecho acuarelas maravillosas sino que raramente habían sido creadas como obras de arte. Su actitud cambió y esto también afectó a su sentimiento hacia su trabajo anterior. Estaba ansioso por exhibirlas.

Dieciséis años después de Picasso, Jeanneret también se estableció definitivamente en París (1917) donde el polifacético Amédée Ozenfant lo inició en las vanguardias y en la pintura. “Tutorado

drawing ability, in 1917 he admitted that painting was the central purpose of his life. (Allen, 1997, p. 477), with a first oil painting created in late 1918. (Fig. 17)

That same year, in the *Après le Cubisme* manifesto, Jeanneret (with Ozenfant) talked of Purism as an improvement over Cubism, suggesting pure and simple shapes based on geometry, reinterpreting those secessionist concepts with which he learnt to draw. They also described Picasso’s painting as “insufficient, timid and bourgeois”, which caused a scornful and lasting reaction in the latter towards his architecture.

Two years later, the words of Jeanneret conveyed a certain insecurity: “The curve of my destiny veered towards painting. I draw every day from 1 to 5. In secret, hidden from the entire world”.

Following a brief initial phase, in which he sought the ideal of geometric purity, which contrasted with the flowing nature of his drawing, Jeanneret (now known as Le Corbusier) evolved towards a much more expressive and organic painting style, adding the human figure around 1928. As with Picasso, the female figure went on to play a



16

prominent central and obsessive role. In photographs of Le Corbusier where he is painting, he seems to look for, in the purist phase, the maximum precision with a very thin brush, while in the final phase of his life he used the typical flowing strokes of his drawings.

In Paris he had the most avant-garde painters as a reference, including the acclaimed Pablo Picasso who he always followed, despite everything. Many themes addressed by the man from Málaga were also covered by him, in both drawings (Don Quijote) (Fig. 18-19) and caricatures or paintings.

In 1939, Le Corbusier created the colouristic oil painting *Chute de Barcelone* (The Fall of Barcelona) (Fig. 20), with a warlike theme similar to Picasso's *Guernica* (1937) (Fig. 21). The influence of drawing is clearer in his painting than in Picasso's. "Primarily, the drawing and the individual silhouettes of the

por Ozenfant, Jeanneret empezó a pensar positivamente en Picasso y el cubismo, aunque era a Matisse al que más admiraba." (Allen, 1997, p. 492).

Hasta entonces era un buen dibujante y acuarelista pero no un pintor. Dedicado febrilmente a la pintura, convencido de sus posibilidades y facultades, sustentadas en su habilidad con el dibujo, en 1917 reconocía que la pintura era el objetivo central de su vida. (Allen, 1997, p. 477), con un primer óleo pintado a finales de 1918. (Fig. 17)

Ese mismo año, en el manifiesto *Après le Cubisme*, Jeanneret planteaba (con Ozenfant)

el Purismo como superación del Cubismo, proponiendo formas puras y simples apoyadas en la geometría, reinterpretando aquellos conceptos secesionistas con los que aprendió a dibujar. Calificaban además la pintura de Picasso de "insuficiente, tímida y burguesa", lo que provocó una reacción despectiva y duradera de éste hacia su arquitectura.

Dos años después, las palabras de Jeanneret transmitían cierta inseguridad: "La curva de mi destino se desvía hacia la pintura. Dibujo todos los días de 1 a 5. En secreto, a escondidas de todo el mundo".

Después de una breve etapa inicial, en la que buscaba el ideal de



16. Le Corbusier, (Venecia, 1907)
17. Le Corbusier (Paris, 1918), La Cheminée

16. Le Corbusier, (Venecia, 1907)
17. Le Corbusier (Paris, 1918), La Cheminée

la pureza geométrica, contrastando con la soltura alcanzada en el dibujo. Jeanneret (ya Le Corbusier) evolucionó hacia una pintura mucho más expresiva y orgánica, incorporando la figura humana hacia 1928. Como en Picasso, la figura

femenina pasó a tener un protagonismo central y obsesivo.

En fotografías de Le Corbusier en las que aparece pintando, parece buscar, en la etapa purista, la máxima precisión con un finísimo pincel, mientras que en la última

figures, grouped in his characteristic *marriage de contours*" (Marchán-Fix, 1987).

In 1954, the drawing of his pacifist *Main Ouverte* (The Open Hand) (Fig. 22) clearly references the open hand towards the sky in desperation that appears in *Guernica*, and to a lesser degree Picasso's *Paloma de la Paz* (Dove of Peace).



18. Picasso (París, 1955). Don Quijote
19. Le Corbusier, (París, ¿1953?). Don Quijote

18. Picasso (París, 1955). Don Quijote
19. Le Corbusier, (París, ¿1953?). Don Quijote



18



19

The architect liked to say that he had spent several hours every day of his life painting, he always spoke about his abilities as a painter **2**, and in fact there are as many portraits where he is seen with his paintings as there are portraits with him in his architect's studio.

The role of drawing

For Le Corbusier, drawing was the method he used to structure pictorial compositions to which he applied large amounts of primary colours. In the majority of his paintings you can clearly distinguish the outlines of the drawing **3**.

In order to make a painting, one takes a canvas or a board, draws the composition, takes colours and distributes them with brushes. One who has made long preliminary studies will be awarded in that he no longer searches for something on the canvas, he executes. (Weber, 1988, p. 66)

etapa de su vida, transmite el trazo suelto habitual de sus dibujos.

En París tuvo como referencia a los pintores más vanguardistas, entre ellos un consagrado Pablo Picasso al que a pesar de todo, siempre siguió. Muchos temas abordados por el malagueño fueron también tratados por él, tanto dibujos (Don Quijote) (Fig. 18-19), como caricaturas o pintura.

En 1939, Le Corbusier compuso el óleo colorista *Chute de Barcelone* (Caída de Barcelona) (Fig. 20), con una temática bélica similar *al Guernica* (Fig. 21) de Picasso (1937). La presencia del dibujo

es más evidente en su cuadro que en el de Picasso. “Ante todo, el dibujo y las siluetas individuales de las figuras, agrupadas en su característico *marriage de contours*” (Marchán-Fiz, 1987).

En 1954, el dibujo de su pacifista *Main Ouwerte* (Fig. 22) remite claramente a la mano abierta con desesperación hacia el cielo del *Guernica* y, en menor medida, a la picassiana *Paloma de la Paz*.

Al arquitecto le gustaba comentar que prácticamente todos los días de su vida había dedicado horas a pintar, siempre reivindicó su faceta de pintor **2**, de hecho son tan



abundantes los retratos en los que aparece con sus cuadros como en su estudio de arquitectura.

El papel del dibujo

Para Le Corbusier el dibujo fue la base sobre la que estructuraba composiciones pictóricas a las que aplicaba masas de colores primarios, en la mayoría de sus cuadros se distinguen claramente contornos del dibujo 3.

Para hacer un cuadro, uno toma un lienzo o un tablero, dibuja la composición, coge los colores y los distribuye con pinceles. El que ha hecho largos estudios preliminares será premiado por no tener que hacer largas búsquedas en el lienzo, él ejecuta. (Weber, 1988, p. 66)

“Su entusiasmo por Matisse probablemente lo animó a una técnica más lineal” (Allen, 1997, p. 479). La observación de Marchán-Fiz (1987) sobre su cuadro de Barcelona es extensible a toda su obra pictórica: “el dibujo se convierte en el medio plástico preferido para apropiarse la realidad o para transfigurarla pictóricamente”. En cierto modo, muchas de sus pinturas no dejan de ser grandes dibujos pintados al óleo, técnica que abandonó varios años antes de morir.

Aunque de otra manera, para Picasso el dibujo también era el germen de sus pinturas. Es significativo como en el documental *Le mystère Picasso* 4 explica didácticamente la composición de sus cuadros, repitiendo ante la cámara un proceso que comienza a partir de dibujos, sobre los que aporta sucesivas capas cromáticas.

Rituales cotidianos

En *Daily Rituals: How Artists Work* (2011), M. Currey analiza rituales cotidianos de Le Corbusier

y Picasso entre otros artistas o intelectuales. (Fig. 23)

Con una disciplina prusiana, Le Corbusier repetía en París ciclos de trabajo, dedicando las tardes a su estudio y las mañanas a escribir, dibujar y sobre todo a pintar: “Es en el ejercicio de las artes plásticas donde he encontrado la savia intelectual de mi urbanismo y mi arquitectura”.

Picasso, por el contrario, con una actividad vital tan regulada como la del arquitecto, era un pintor en dedicación exclusiva, sin actividades paralelas que le distrajesen de su pintura.

Aunque no tuvieron una relación directa, coincidieron en tiempo y lugar, París, durante casi cincuenta años, trabajando apenas a quince minutos de distancia. Las fotografías más conocidas, en las que aparecen juntos, corresponden a una visita a la Unité d’Habitation en 1952. (Fig. 1) Allí, en Marsella, los halagos recíprocos terminaban con un distanciamiento de treinta años 5.

Conclusiones

Comparar a ambos como pintores sería injusto y estéril, considerando entre otras cosas que su aprendizaje metódico del dibujo se inició con varios años de diferencia, que Picasso fue un pintor precoz, Le Corbusier, tardío, y que su dedicación a la pintura fue diferente. Sin embargo, pueden observarse afinidades y discrepancias centrándose en el dibujo.

En sus bocetos de adolescencia, Picasso ignora la arquitectura centrándose en la figura humana. Le Corbusier, sin descuidar ésta, prioriza por el contrario todo lo relacionado con lo arquitectónico. El

“His enthusiasm for Matisse probably encouraged a more linear technique.” (Allen, 1997, p. 479). The comment by Marchán-Fiz (1987) on his painting of Barcelona can be applied to his entire painting repertoire:

“the drawing turns into the preferred plastic medium to depict reality or to pictorially transform it”. In a way, many of his paintings are simply brilliant drawings painted with oils, a technique he abandoned several years before his death. In a different way, drawing was also the seed for Picasso’s paintings. It is significant that in the documentary *Le mystère Picasso* 4 he didactically explains the composition of his paintings, repeating before the camera a process that begins with drawings, to which he adds successive chromatic layers.

Daily rituals

In *Daily Rituals: How Artists Work* (2011), M. Currey analyses the daily rituals of Le Corbusier and Picasso, among other artists and intellectuals. (Fig. 23)

With Prussian discipline, Le Corbusier had strict work routines in Paris, dedicating his afternoons to his studio and his mornings to writing, drawing and especially painting. “It is in the exercising of plastic arts where I have found the intellectual lifeblood of my urbanism and my architecture”.

By contrast, Picasso, whose daily activity was as controlled as that of the architect, was exclusively a painter, with no parallel activities to distract him from his painting. Even though they had no direct relationship, they coincided in time and place, Paris, for nearly fifty years, working a mere fifteen minutes away from each other. The most well-known photographs in which they are seen together are from a visit to the Unité d’Habitation in 1952. (Fig. 1) There, in Marseilles, mutual compliments ended thirty years of estrangement 5.

Conclusions

Comparing both as painters would be unfair and sterile, considering among other things that their methodical learning of drawing began several years apart, that Picasso was a precocious painter, Le Corbusier a late bloomer, and that their dedication to painting was different. However, there are similarities and discrepancies when focusing on their drawing.



In their teenage sketches, Picasso ignores architecture, focusing on the human figure. Le Corbusier, on the other hand, without neglecting this aspect prioritises everything related to architecture. The former draws what he sees, while the latter analyses it first.

Later on, drawing became a task with a clearly artistic purpose for Picasso, whereas Le Corbusier mainly considered it an essential tool for his architecture and leisure activities: "Drawing can do without art. It can have nothing to do with it. Art on the other hand cannot be expressed without drawing." (Baker, 1996, p. 16)

Le Corbusier regrettably never reached the level of creativity, experimentation and recognition with his painting as he did with his architecture. Clearly influenced by Picasso ⁶, his paintings are valued more for what he meant as an architect than for their true artistic value, but they must be taken into account if we are to understand the plastic composition of his constructions, experimenting with shapes and colour schemes in his paintings that can then be identified in his architecture.

The thousands of drawings that have survived in Jeanneret's sketchbooks, covering the period of his entire life, leave no doubt that it was through drawing that he understood the world. (Baker, 1996, p. 16). ■

20. Le Corbusier (Paris, 1939). Chute de Barcelone
 21. Pablo Picasso (Paris, 1937). Guernica
 22. Le Corbusier (Paris, 1954). Main Ouverte

20. Le Corbusier (Paris, 1939). Chute de Barcelone
 21. Pablo Picasso (Paris, 1937). Guernica
 22. Le Corbusier (Paris, 1954). Main Ouverte



20



22



21



23. Rituales Cotidianos de Le Corbusier y Picasso. Maison Currey (2013)

23. Daily rituals of Le Corbusier and Picasso. Maison Currey (2013)

primero dibuja lo que ve, el segundo, lo analiza previamente.

Más adelante, para Picasso el dibujo fue una labor con una clara finalidad artística, mientras que Le Corbusier lo consideraba, más que nada, una herramienta fundamental para su arquitectura y sus actividades lúdicas: “El dibujo puede prescindir del arte, puede no tener nada que ver con eso. Por otra parte, el arte no se puede expresar sin el dibujo.” (Baker, 1996, p. 16)

Muy a su pesar, Le Corbusier nunca alcanzó en la pintura la creatividad, experimentación y reconocimiento de su arquitectura. Claramente influidos por Picasso 6, sus cuadros se valoran más por lo que significó como arquitecto que por su valor artístico real, pero deben ser tenidos en cuenta para entender la composición plástica de sus construcciones, experimentando formas y cromatismos en la pintura que se reconocen en su arquitectura.

Los miles de dibujos supervivientes en los cuadernos de Jeanneret, cubriendo su vida entera, no dejan dudas de que fue a través de sus dibujos como él comprendió el mundo. (Baker, 1996, p. 16). ■

- 2 / Se han inventariado unos 400 óleos y 50 esculturas, además de miles de dibujos.
- 3 / En 1988, H. Weber publicaba un interesante catálogo de sus cuadros de Le Corbusier, con el dibujo preliminar de la mayoría.
- 4 / *Le mystère Picasso*. Henri-Georges Clouzot, (1956).
- 5 / Simón Marchán-Fiz (1987) señala al menos una influencia inversa: “...la posterior obra de Picasso *Mujeres de Argel* (1955), la cual, también parafraseando a Delacroix, estuvo influida por la contemplación del mural homónimo de Le Corbusier.”
- 6 / La reconciliación fue definitiva: “Resulta que estos últimos días he estado pensando en Ud. y le envío este libro (...) Ya sabe que cuenta con mi amistad.” carta a Picasso (28/06/1960). “Para Picasso con mi amistad y total estima.” dedicatoria de *La Recherche Patiente* (28/6/1961).

Referencias

- ALLEN, H. *Le Corbusier's formative years*. Chicago: The University of Chicago Press. 1997
- BAKER, Geoffrey, 1996. *Le Corbusier. The Creative Search*. Londres: E&FN Spon.
- CASTRO, Xosé Antón, 2018. *The Early Picasso (1891-95). A portrait by a Young Artist*. Madrid: Jaime Eguiguren.
- CHAMOSO, Manuel, 1989. *Isidoro Brocos, 1841-1914*. Catálogo de exposición. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- CURREY, Mason, 2013. *Daily Rituals: How Artists Work*. New York: Alfred A. Knopf.
- MARCHÁN-FIZ, Simón, 1987. *Le Corbusier. La Caída de Barcelona*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- LE CORBUSIER, *My Work*, 1960. Londres: Architectural Press.
- OLANO, Antonio, *Picasso íntimo*, 1971. Madrid: Dagur.
- OLANO, Antonio, *Picasso gallego*, 1992. Santiago de Compostela: Ediciones El Correo Gallego.
- RICHARDSON, *Picasso. Una Biografía. Vol. I, 1881-1906*, 1995. Madrid: Alianza Editorial.
- WEBER, Heidi, *Le Corbusier - The Artist*. Zurich: Edition Heidi Weber.

Notes

- 1 / Deduced from the academic report for the year 1905-1906: “Drawings and sculpture made from the human figure with some applications to decoration have also provided opportunities for studying anatomy.” (Baker, 1996, p. 15).
- 2 / An estimated 400 oil paintings and 50 sculptures have been documented, as well as thousands of drawings.
- 3 / In 1988, H. Weber published an interesting catalogue of his Le Corbusier paintings, along with the preliminary drawing for most of them.
- 4 / *Le mystère Picasso*. Henri-Georges Clouzot, (1956).
- 5 / Simón Marchán-Fiz (1987) points to at least one reverse influence: “...Picasso's later piece *Mujeres de Argel* (Women of Algiers, 1955) which, also paraphrasing Delacroix, was influenced by the contemplation of Le Corbusier's mural of the same name.”
- 6 / Their reconciliation was permanent: “I have been thinking about you these days and I am sending you this book (...) You know you have my friendship.” letter to Picasso (28/06/1960). “For Picasso with my friendship and absolute appreciation.” dedication in *La Recherche Patiente* (Creation is a Patient Search, 28/6/1961).

References

- ALLEN, H. *Le Corbusier's formative years*. Chicago: The University of Chicago Press. 1997
- BAKER, Geoffrey, 1996. *Le Corbusier. The Creative Search*. Londres: E&FN Spon.
- CASTRO, Xosé Antón, 2018. *The Early Picasso (1891-95). A portrait by a Young Artist*. Madrid: Jaime Eguiguren.
- CHAMOSO, Manuel, 1989. *Isidoro Brocos, 1841-1914*. Catálogo de exposición. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- CURREY, Mason, 2013. *Daily Rituals: How Artists Work*. New York: Alfred A. Knopf.
- MARCHÁN-FIZ, Simón, 1987. *Le Corbusier. La Caída de Barcelona*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- LE CORBUSIER, *My Work*, 1960. Londres: Architectural Press.
- OLANO, Antonio, *Picasso íntimo*, 1971. Madrid: Dagur.
- OLANO, Antonio, *Picasso gallego*, 1992. Santiago de Compostela: Ediciones El Correo Gallego.
- RICHARDSON, *Picasso. Una Biografía. Vol. I, 1881-1906*, 1995. Madrid: Alianza Editorial.
- WEBER, Heidi, *Le Corbusier - The Artist*. Zurich: Edition Heidi Weber.

Notas

1 / Se intuye en la memoria docente del curso 1905-06: “Dibujos y esculturas de la figura humana, con algunas aplicaciones a la decoración, han aportado también oportunidades para estudiar anatomía.” (Baker, 1996, p. 15).

