



# LE CORBUSIER

## PROYECTO Y REPRESENTACIÓN. EL PALACIO DE LOS SOVIETS Y LA *ŒUVRE COMPLÈTE* 1929-1934

## PROJECT AND REPRESENTATION. PALACE OF THE SOVIETS AND THE *ŒUVRE COMPLÈTE* 1929-1934

Pedro Ponce Gregorio, Ignacio Peris Blat, Salvador José Sanchis Gisbert

doi: 10.4995/ega.2021.13670



Como para tantos otros arquitectos, la representación de los proyectos resulta esencial en Le Corbusier. De ahí que las publicaciones, lejos de ser entendidas por el maestro como meros mecanismos de lucimiento o exhibición, detentan además la posibilidad de “construir” algunas de las ideas más esquivas de sus edificios. Sobre todo, en el caso de todos aquellos trabajos no realizados como el Palacio de los Soviets de Moscú (1931), editado y publicado por el arquitecto hasta el último momento de su existencia. Y es que si bien fueron numerosas las páginas en las que este proyecto aparece, ninguna será más importante como la ineludible *Œuvre complète*, donde el *palais* cuenta con un total de

quince páginas –completamente maquetadas y escritas por Le Corbusier– con las que trataremos de acceder a algunos de los secretos más íntimos y desconocidos de este importante proyecto de arquitectura.

**PALABRAS CLAVE: EL PALACIO DE LOS SOVIETS, LE CORBUSIER, *ŒUVRE COMPLÈTE* 1929-1934, PUBLICACIÓN, REPRESENTACIÓN**

*Like for many other architects, the depiction of projects was key for Le Corbusier. Far from being considered a mere strategy of ostentation, for the master it held the possibility of “building” some of the more elusive ideas for his projects. Especially for all*

*the unfinished ones, such as the Palace of the Soviets in Moscow (1931), edited and published by the architect up until his very last breath. And although there were to be many pages written on this particular project, none of them even came close to the significance of the *Œuvre complète*, where the *palais* occupies a total of fifteen pages –written and laid out completely by Le Corbusier– with which we will try to access some of the more intimate and unknown secrets of this important architectural project.*

**KEYWORDS: THE PALACE OF THE SOVIETS, LE CORBUSIER, *ŒUVRE COMPLÈTE* 1929-1934, PUBLICATION, REPRESENTATION**





1. Antecubierta de la *Œuvre complète 1929-1934*. Zúrich: Girsberger, 1934

1. Half-title of the *Œuvre complète 1929-1934*. Zurich: Girsberger, 1934

Le Corbusier, a finales de 1931, concluye uno de sus proyectos más importantes: el Palacio de los Soviets de Moscú. Un edificio que además de encarnar la voluntad de las masas trabajadoras rusas, debía convertirse en el monumento arquitectónico de la maltrecha capital soviética. Prueba de ello son, sin duda, la gran cantidad de publicaciones en las que durante treinta y tres años –desde 1932 hasta 1965 (año de su desaparición)–, el maestro decidió mostrarnos su *palais*: ya fuera a través de revistas externas, en muchas ocasiones dirigidas y editadas por amigos personales; o mediante libros propios, como puede ser el caso de la *Œuvre complète*. Durante este tiempo no hubo publicación importante en la que, de un modo u otro, el *palais* no estuviera presente.

Así, como sucediera con otros tantos proyectos no realizados, “el papel” quedaba constituido como el único medio capaz de reconstruir los entresijos del palacio, y desvelar así, mediante palabras, imágenes y dibujos, algunas de las consignas más importantes del que sin duda fue uno de los *grands travaux* de Le Corbusier.

De suma importancia será, por tanto, la aparición del Palacio de los Soviets en el segundo número de la célebre *Œuvre complète*. Publicación esencial, tanto en la vida como en la obra del maestro.

### *Œuvre complète 1929-1934*

Editada por el arquitecto suizo Willy Boesiger <sup>1</sup> en ocho volúmenes publicados entre los años 1910 y 1965, la *Œuvre complète* es, sin lugar a dudas, el compendio más significativo de todos cuantos se han publicado sobre la

obra de Le Corbusier. Ya no porque en él se estudien mejor que en ningún otro lugar los distintos proyectos (realizados y no realizados) del arquitecto, sino porque además, tanto la maquetación como la mayoría de los textos se hallaban bajo la permanente revisión del maestro; casi podríamos considerarla como una más de sus publicaciones (Fig. 1).

Por fechas, el Palacio de los Soviets no aparecerá en la *Œuvre complète* hasta el segundo volumen de la colección, donde se le dedican un total de quince páginas y una escueta reseña en la introducción, a propósito de la poca fortuna de los arquitectos de la *Rue de Sèvres* en algunos de sus concursos. Tal es el caso de este *palais* o del sonado Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra de 1926, descartado por el jurado por presentar los planos en tinta de imprenta y no en tinta china como previsiblemente venía recogido en las bases del concurso.

El proyecto de los soviets no vería la luz en la *Œuvre complète* hasta la página 123 del segundo volumen. Entre un texto –en francés, alemán e inglés– del propio Le Corbusier titulado “Un nuevo orden de grandeza de los elementos urbanos, una nueva unidad de vivienda” (Boesiger 1934, 110) y el “Estudio de urbanización en América del Sur” (Boesiger 1934, 138) ya publicado en 1930 en el “Colección brasileño... que también uruguayo” <sup>2</sup> de su libro *Précisions* (Figs. 2 y 3).

Así, una vez nos hallamos ante esa primera página, observamos que Le Corbusier ubica aquí dos planos importantes: la planta de *pilotis* de FLC 27231 bajo la que escribe: “Clasificación de la cir-

At the end of 1931 Le Corbusier completed one of his most important projects: the Palace of the Soviets in Moscow. A building that, in addition to embodying the will of the Russian working masses, was to become the architectural monument of the battered Soviet capital. To serve as proof of this, we now have a large number of publications in which, during the thirty-three years before his disappearance –from 1932 to 1965–, the master decided to show us his *palais*. He did this through external magazines, on many occasions directed and edited by personal friends, as well as through his own books, such as the *Œuvre complète*. During this time there was no major publication in which, one way or another, the *palais* was not present. As with many other unfinished projects, written work was the only means of reconstructing the intricacies of the palace. In this way, some of the most important instructions of what was, undoubtedly, one of Le Corbusier’s *grands travaux*, would be unveiled through words, images and drawings.

Subsequently, the appearance of the Palace of the Soviets in the second issue of the famous *Œuvre complète* would be of utmost importance. This was, in short, an essential publication both in the life and in the career of this master.

### *Œuvre complète 1929-1934*

Edited by the Swiss architect Willy Boesiger <sup>1</sup> and published in eight volumes between 1910 and 1965, the *Œuvre complète* is, without a doubt, the most significant compendium of all that has been published on Le Corbusier’s work. This is not only because the architect’s different projects (finished and unfinished) are analyzed better than anywhere else, but also because both the layout and most of the texts were under permanent review by the master. For this reason, we could almost consider it as one of his own publications (Fig. 1). Due to when this work was published, the Palace of the Soviets would not appear in the *Œuvre complète* until the second volume of the collection. In fact, a total of fifteen pages were devoted to it as well as a brief review in the introduction, where the author explains the limited success of the architects on the *Rue de Sèvres* in some of their contexts. Such was the case of this *palais* as well as





the famous Palace of the League of Nations in Geneva in 1926, since it was dismissed by the jury for presenting the plans in printing ink and not in India ink, as was stated in the contest rules.

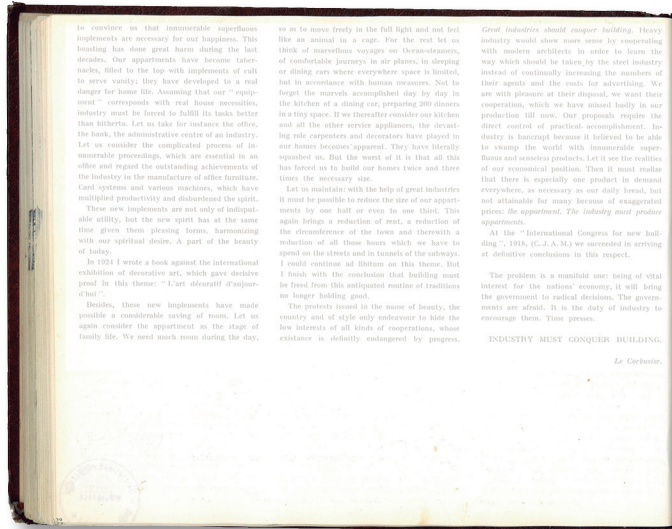
The project of the Soviets would not appear in the *Ceuvre complète* until page 123 of the second volume, between a text—in French, German and English—by Le Corbusier himself entitled "A new classification of town building, a new dwelling unity" (Boesiger 1934, 110) and the "Étude d'urbanisation en Amérique du Sud" (Study of urbanization in South America)

2 y 3. *Ceuvre complète 1929-1934. Zürich: Girsberger, 1934. pp. 123-125*  
4. *Ceuvre complète 1929-1934. Zürich: Girsberger, 1934. pp. 126 y 127*

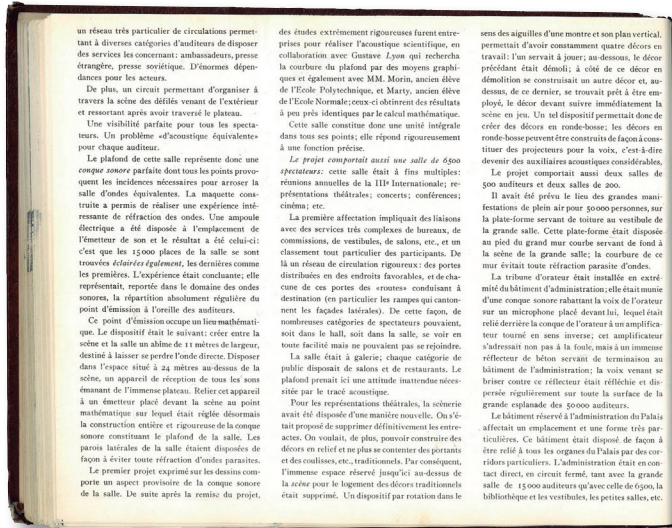
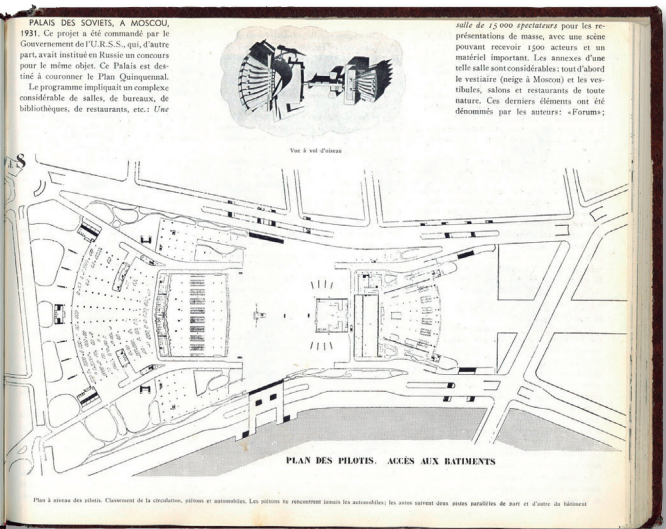
2 and 3. *Ceuvre complète 1929-1934. Zurich: Girsberger, 1934. pp. 123-125*  
4. *Ceuvre complète 1929-1934. Zurich: Girsberger, 1934. pp. 126 and 127*

culación, peatones y automóviles. Los peatones no encuentran nunca a los automóviles" (Boesiger 1934, 123); y una miniatura de la famosa planta de FLC 27232 publicada ya con sombra en los primeros pliegos de una de las revistas más importantes del momento, *L'architecture vivante*. Sin duda, toda una declaración de intenciones, pues desde el inicio el arquitecto nos quiso mostrar su

proyecto desde el conjunto, estos, desde una planta a ras de suelo donde se graficaban los distintos itinerarios de vehículos y peatones, y otra a vista de pájaro donde lo importante no era el edificio sino su sombra. Como si esta, además de aportarle profundidad a la planta, debiera ser la encargada de demostrar—ahora sobre el plano del suelo—la gran expresividad formal del *palais*.



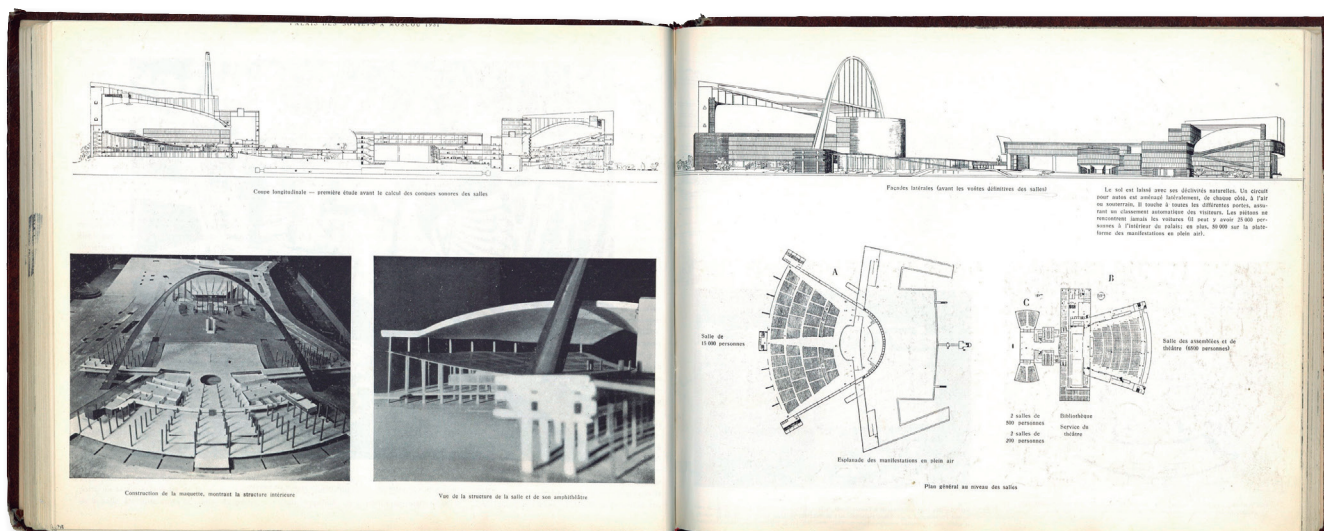
2



3







4

Un dibujo fundamental que el arquitecto recupera con el publicadísimo montaje de FLC L3-19-39, ubicado dos páginas más adelante, donde se representa la “separación de la circulación de los peatones y de estos con los coches y tranvías” (Boesiger 1934, 125). Sin duda, una ilustración significativa en la que Le Corbusier dibuja su edificio (con sombra) sobre el que sería su emplazamiento real, ya a orillas del río Moscú, con el único propósito de certificar la perfecta comunión que en el *palais* existía entre la circulación de los vehículos y las personas. Si no, ¿por qué esa obsesión del arquitecto por combinar en el dibujo toda una infinidad de puntos delgados (peatones) con otros más gruesos (coches)? No cabe duda del interés del maestro por demostrar la extraordinaria capacidad organizativa de su *palais*; capaz de atender la gran escala de la ciudad junto a los escuetos reductos de su edificio.

Tras estos tres planos en planta y el texto introductorio –redactado expresamente para la publicación– en el que se resumen algunos de los aspectos más generales del proyecto, alcanzamos las páginas 126 y 127 del libro. Se trata de dos caras muy similares desde el punto de vista compositivo en las que

el arquitecto ubica un total de tres planos de la primera versión del proyecto y dos fotografías de la maqueta (Fig. 4).

Por cuestiones puramente compositivas, Le Corbusier sitúa en la parte superior de las páginas la sección longitudinal de FLC 27243 y la perspectiva lateral de FLC 27245, a la que añade el extracto de un pequeño texto ya repetido tanto en *L’architecture vivante* como en *L’architecture d’aujourd’hui* 3. Bajo estas, dos imágenes del modelo desmontado en las que se observa la construcción de la maqueta y una vista de la estructura de la sala; junto con la planta de FLC 27252, traída también del anexo de *L’architecture vivante* 4.

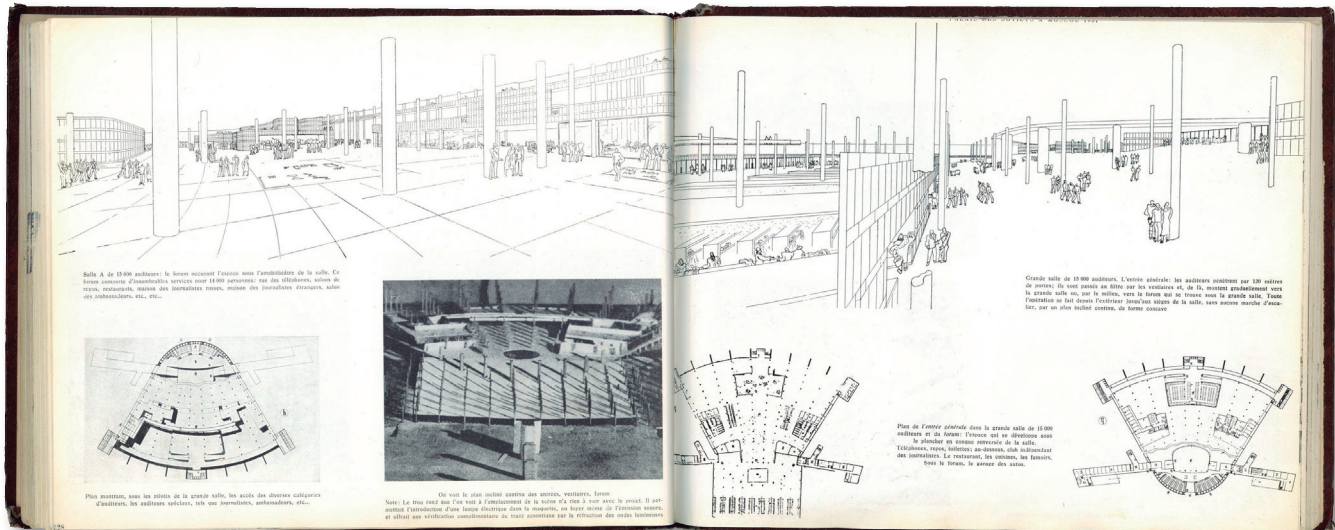
Planos generales todos ellos donde el arquitecto, sin duda, nos introduce en el interior de su edificio. De ahí, quizás, dibujos como la sección general de la página 126 o la planta intermedia de la página 127, en las que el entorno apenas parece ya importar y sí otras cuestiones como las que se representan en estas dos primeras fotografías de la maqueta, donde se muestra la estructura misma del edificio: confiada al denso bosque de *pilotis* interiores y al gran arco parabólico que soportaba la techumbre de la gran sala (Fig. 5).

(Boesiger 1934, 138) which had already been published in 1930 in the “Corollaire brésilien... qui est aussi uruguayen” 2 (Brazilian corollary which is also Uruguayan) in his book *Précisions* (Figs. 2 and 3).

Thus, once we are on the first page, we notice that Le Corbusier introduces two important plans here: the pilotis floor plan of FLC 27231 under which he writes: “Classement de la circulation, piétons et automobiles. Les piétons ne rencontrent jamais les automobiles” (Classification of traffic, pedestrians and automobiles. Pedestrians never find the automobiles), (Boesiger 1934, 123); and a miniature of the famous floor plan of FLC 27232, which was already published with a shadow in the first pages of one of the most important magazines of the time, *L’architecture vivante*. Undoubtedly, a statement of intent, because from the beginning the architect wanted to show us his project as a whole. That is, on the one hand, from the ground floor, where the different routes for vehicles and pedestrians were marked, and on the other, a bird’s eye view, where the important thing was not the building but its shadow. As though it, as well as adding depth to the floor plan, should be in charge of demonstrating –now on the ground floor plan– the great formal magnitude of the *palais*.

An essential drawing is presented two pages later with the published representation of FLC L3-19-39, the “Séparation de la circulation des piétons et de celle des autos et des tramways” (Separation of the movement of pedestrians from those of cars and trams), (Boesiger 1934, 125). Undoubtedly, a significant example in which Le Corbusier draws his building (with its shadow) on





5

what would be its site, on the banks of the Moscow River. The sole purpose of this was to verify the perfect connection between the traffic of vehicles and people in and around the *palais*. If not, why was the architect so obsessed with combining an infinity of thin lines (pedestrians) with thicker ones (cars) in the drawing? There is no doubt about the master's interest in showing the extraordinary organizational capacity of his *palais*, capable of holding a large proportion of the city within its plain stronghold.

After these three floor plans and the introductory text—written expressly for publication—in which some of the most general aspects of the project are summarized, we reach pages 126 and 127. These are very similar from the point of view of composition in which the architect presents a total of three plans of the first version of the project and two photographs of the model (Fig. 4).

For purely compositional reasons, at the top of the pages Le Corbusier places the long section of FLC 27243 and the side perspective of FLC 27245, to which he adds the extract of a short text already published both in *L'architecture vivante* and in *L'architecture d'aujourd'hui* 3. Below these, there are two images of the disassembled model in which the construction of the miniature and a view of the hall structure can be seen. In addition to this we can see the plan of FLC 27252, also borrowed from the appendix of *L'architecture vivante* 4.

All of these are general plans where the architect, without a doubt, introduces us to the interior of his building. For instance, we are faced with drawings of the general

Las siguientes dos páginas —la 128 y la 129— se dedican por completo a explicar los entresijos de esta gran sala A. En ellas, Le Corbusier comienza por ubicar en la parte superior del pliego las célebres vistas interiores de FLC 27250 y 27251 en las que se observan tanto el espacio interior del forum como el gran plano inclinado que servía de acceso a la sala. Dos vistosos dibujos en los que se combinan trazados distintos: uno lineal, hecho a regla, para representar la arquitectura y su espacio; y otro curvo, ya a mano alzada, para reproducir los personajes que la circulan

Imágenes capaces de explicarse por sí solas pero que, sin embargo, se acompañan de sus respectivos textos:

Sala A de 15.000 oyentes: el forum que ocupa el espacio bajo el anfiteatro de la sala. Este forum consta de innumerables servicios para 14.000 personas: calle de los teléfonos, salones de descanso, restaurantes, casa de los periodistas rusos, casa de los periodistas extranjeros, salón de los embajadores, etc... etc...

Gran sala de 15.000 oyentes. El acceso general: los oyentes penetran por 120 metros de puertas; pasan el filtro por los guardarropas y, de ahí, ascienden gradualmente hacia la gran sala o, por el centro, hacia el forum que se encuentra bajo la gran sala. Toda

la operación se hace desde el exterior hasta los asientos de la sala, sin ningún peldaño de escalera, por un plano inclinado continuo, de forma cóncava (Boesiger 1934, 128 y 129).

Ya para finalizar, en el espacio libre resultante entre las plantas —provistas de sombras con las que aportar profundidad al dibujo—, el arquitecto ubica una última fotografía “en *pilotis*” de la maqueta. Donde, además de observarse algunos de los elementos más significativos del plan, se aclara, como ya ocurriera en el anexo de *L'architecture vivante*, la naturaleza del “agujero” circular que ocupaba el centro del escenario 5 (Figs. 6 y 7).

Hecho el paréntesis de las páginas 128 y 129, las siguientes cuatro —de la 130 a la 133— nos muestran de nuevo el *palais* desde un punto de vista más general. Como si una vez hecho ese obligado acercamiento a la sala principal, el edificio requiriese de lo general para de nuevo poder expresarse. De hecho, tanto es así, que si comenzamos por el primero de estos pliegos, veremos que en él tan solo se muestran los ocho bocetos a carboncillo de PdS 2824 explicados como “las diversas etapas del proyecto” (Boesiger 1934, 130) y cinco fotografías de la maqueta.





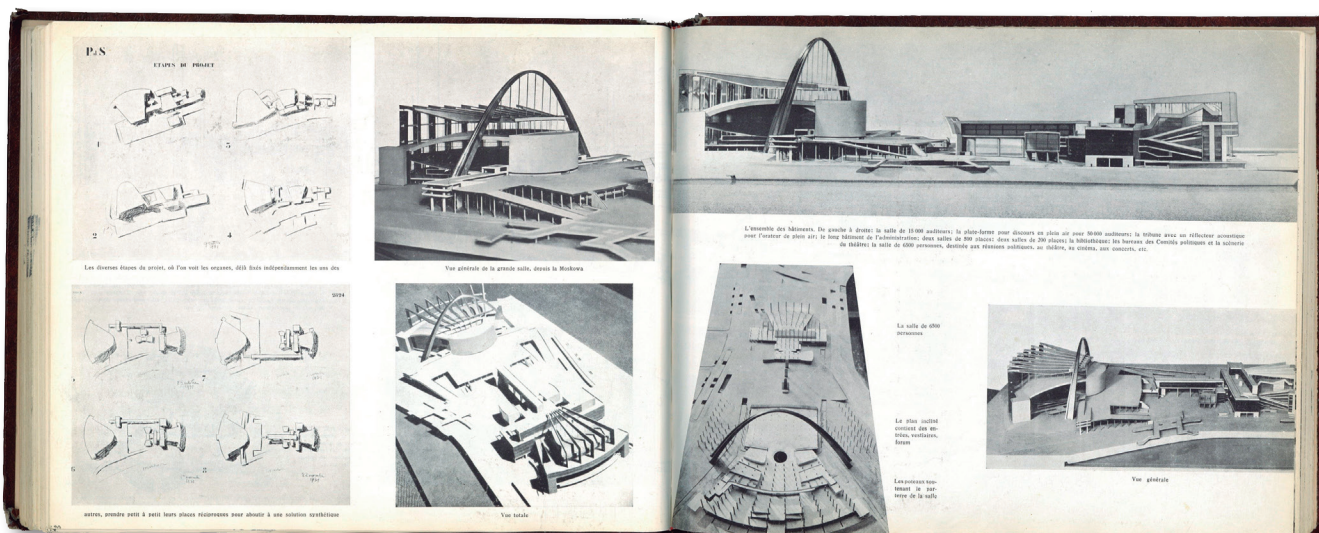
5. *Œuvre complète 1929-1934*. Zürich: Girsberger, 1934. pp. 128 y 129  
6 y 7. *Œuvre complète 1929-1934*. Zürich: Girsberger, 1934. pp. 130-133

5. *Œuvre complète 1929-1934*. Zurich: Girsberger, 1934. pp. 128 and 129  
6 and 7. *Œuvre complète 1929-1934*. Zurich: Girsberger, 1934. pp. 130-133

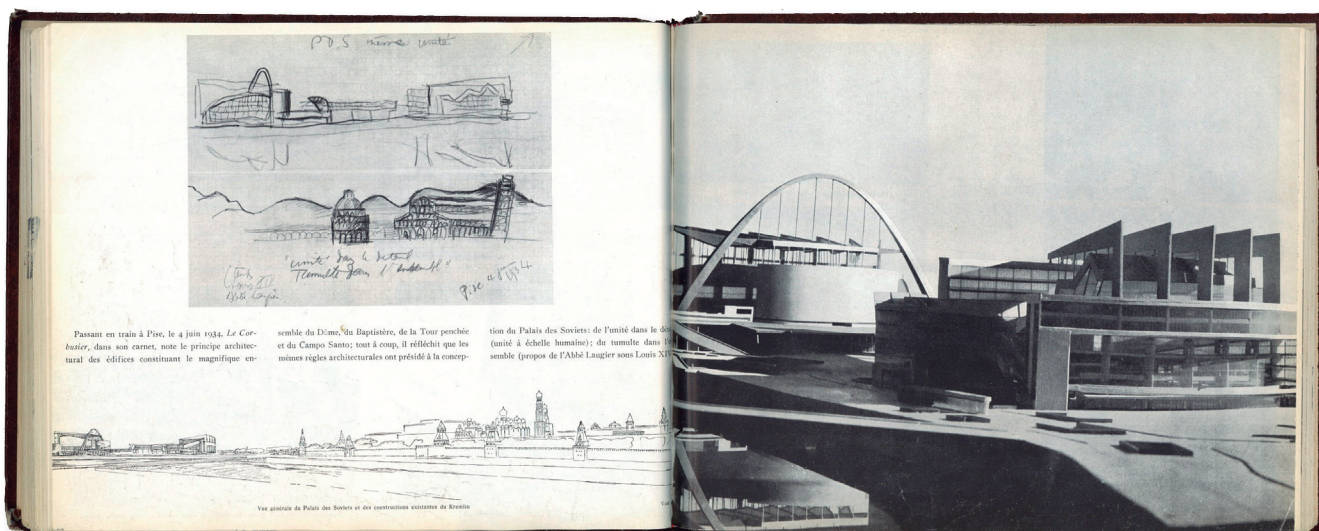
Un pliego incierto desde el punto de vista compositivo, pues en él Le Corbusier relaciona dos técnicas aparentemente opuestas como son el boceto y la fotografía. Y es que, si tenemos en cuenta que el esbozo es siempre la primera manifestación del arquitecto frente al proyecto, llama la atención que Le Corbusier quiera combinarlos aquí con fotografías del modelo terminado. Como si se tratase de un mismo

material que, independientemente de su técnica y su soporte, tan solo pretendiese demostrar la extraordinaria validez de su metodología. Si no, ¿por qué esa coincidencia entre las formas de sus primeros dibujos –muy probablemente realizados de un modo súbito e inconsciente– y las fotografías del proyecto definitivo? Se trata, sin duda, del mismo edificio; dibujado al inicio y fotografiado más tarde.

section on page 126 and the middle floor on page 127, in which the environment hardly seems to matter in contrast to other aspects, such as those portrayed in the first two photographs of the model. Here the structure of the building itself is shown: it was entrusted to the dense combination of interior pilotis and the great parabolic arch supporting the roof of the great hall (Fig. 5). The next two pages –128 and 129– focus entirely on explaining the ins and outs of this great hall A, where Le Corbusier places the famous interior views of FLC 27250 and

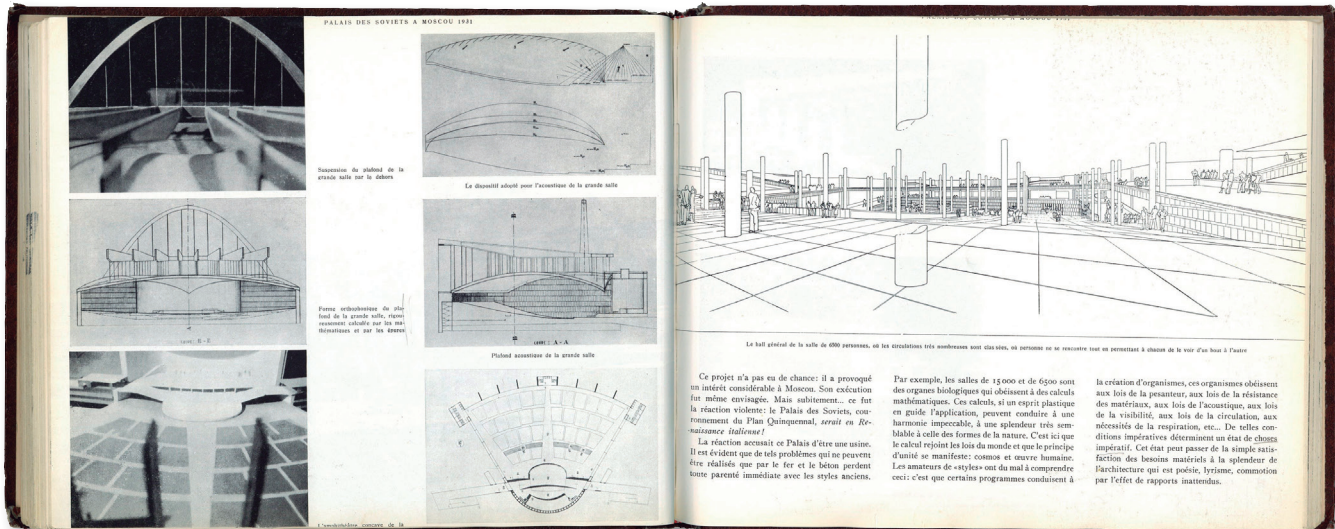


6



7





8

27251 at the top of the page. Both the interior space of the forum and the large inclined plane that would serve as access to the hall can be seen. Two eye-catching drawings in which two different styles are combined: a linear drawing using a ruler to represent architecture and its space; and another one – curved and drawn freehand, to show the people surrounding the space. These two pictures are self-explanatory. Nevertheless, both of them are accompanied by their respective texts:

Hall A for 15,000 listeners. This is the area that occupies the space under the amphitheater of the hall. This forum consists of countless amenities for 14,000 people: telephone street, waiting rooms, restaurants, house of Russian journalists, house of foreign journalists, room of ambassadors, etc.

Great hall for 15,000 listeners. General access: listeners enter through a 120-meter-long threshold; they pass the filter through the wardrobes and, from there, gradually ascend towards the great hall, or through the center, towards the forum below the great hall. The entire operation takes place from the outside inwards, to the seats in the hall, without a single staircase, along a continuous inclined plane, concave in shape (Boesiger 1934, 128 and 129).

Finally, in the resulting free space between the floors – presented with shadows to add depth to the drawing –, the architect places one last photograph of the model in pilotis. Here, in addition to observing some of the most significant elements of the plan, the nature of the circular “hole” in the center of the stage is explained, as was already done in the annex of *L'architecture vivante* 5 (Figs. 6 and 7). The next four pages –from 130 to 133– once again show us the *palais* from a more

A partir de aquí, las siguientes dos páginas –la 132 y la 133– tan solo contendrán tres imágenes: a la derecha, la fotografía de FLC L3-19-42 recortada «a sangre» por sus lados; y a la izquierda, el célebre boceto del *palais* junto a la plaza de Miracoli de Pisa, y una vista general del mismo junto al Kremlin.

Entre ambas, se pueden leer las que quizá fueran las únicas líneas escritas por Willy Boesiger en las quince páginas que la *Ceuvre complète* destina al Palacio de los Soviets. Y es que a pesar de ser este el extracto de un párrafo mucho más extenso publicado por Le Corbusier en su libro *Vers une architecture* en 1923, se trata del único punto del documento en el que se menciona al maestro en tercera persona. A priori, no debe ser él quien escribe el pasaje:

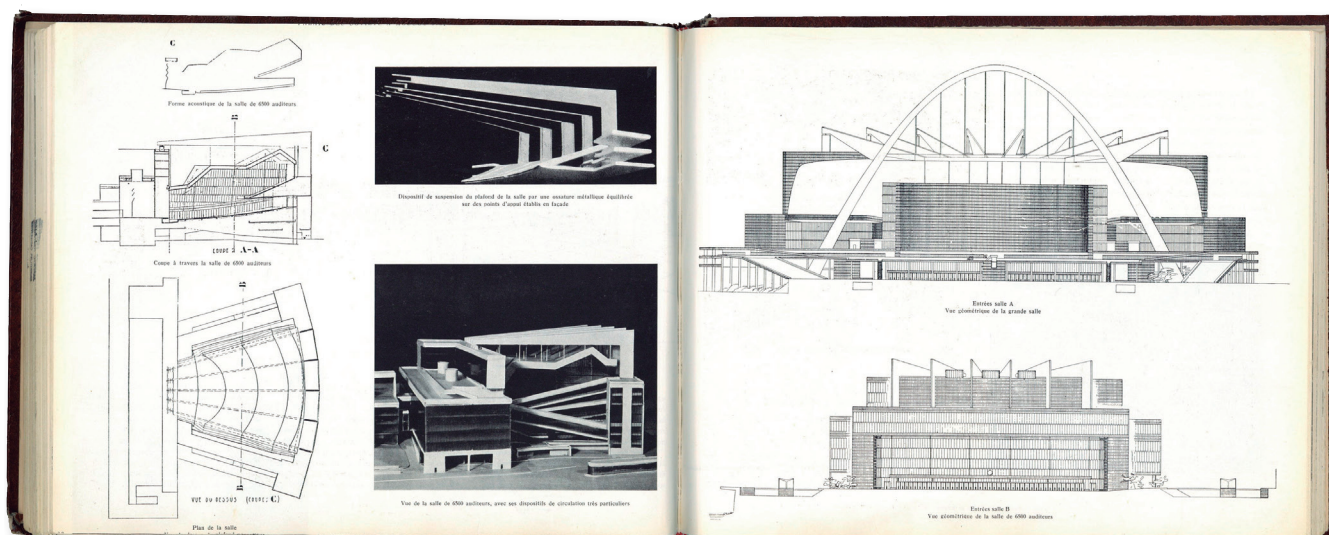
Pasando en tren por Pisa, el 4 de junio de 1934, *Le Corbusier*, en su carnet, anota el principio arquitectónico de los edificios que constituyen el magnífico conjunto del Domo, el Baptisterio, la Torre inclinada y el Camposanto; de repente, piensa que las mismas reglas arquitectónicas presidieron la concepción del Palacio de los Soviets: unidad en el detalle (unidad a escala humana); tumulto en el conjunto (palabra del Abad Laugier bajo el reinado de Luis XIV) (Boesiger 1934, 132).

Tras este importante texto aparentemente escrito por Le Corbusier 6, alcanzamos las últimas cuatro páginas que la *Ceuvre complète* destinaría al *palais*. Dos pliegos distintos en los que se abandona de nuevo la escala general, con el fin de incorporar algunas de las modificaciones realizadas sobre el techo de las grandes salas (Fig. 8).

Tal es el caso, por ejemplo, de las dos secciones de FLC 27788 en las que se representa la “forma ortofónica del techo de la gran sala, rigurosamente calculada por los matemáticos” (Boesiger 1934, 134); o la curva de FLC 27239 en la que se detalla la radiación sonora sobre la sección definitiva. Junto a estas, dos fotografías de la maqueta: una, para representar el elemento de suspensión del techo; y otra, asociada a la planta de FLC 27234, del interior del anfiteatro. Sin duda un aspecto importante para Le Corbusier, que le llevó a incluirlo en su *Ceuvre complète*; como ya hiciera, por ejemplo, con los *pilotis* y el gran arco parabólico.

Ya en la otra cara del pliego, tan solo se dispone la vista interior de FLC 27244 en la que, al igual que sucediera con las anteriores, se puede observar “el hall general de la sala de 6.500 personas, donde las numerosas circulaciones son clasi-





9

8. *Œuvre complète 1929-1934*. Zürich: Girsberger, 1934. pp. 134 y 135  
 9. *Œuvre complète 1929-1934*. Zürich: Girsberger, 1934. pp. 136 y 137

8. *Œuvre complète 1929-1934*. Zurich: Girsberger, 1934. pp. 134 and 135  
 9. *Œuvre complète 1929-1934*. Zurich: Girsberger, 1934. pp. 136 and 137

ficadas” (Boesiger 1934, 135). Poniendo de manifiesto una vez más la importante preocupación del maestro por una de las cuestiones más importantes de su arquitectura, la circulación.

A partir de aquí, y teniendo en cuenta que Le Corbusier bien podía haber dado ya por concluida la representación de su proyecto en la *Œuvre complète*, le dedica dos nuevas páginas –la 136 y la 137– con el único propósito de mostrarnos algunos detalles más de la cubierta definitiva de la sala B. Tal es el caso, por ejemplo, del trazado definitivo “C” extraído de FLC 27241 que ocupa la parte superior de la primera página, o de la planta y la sección de FLC 27746 que se sitúan bajo esta. Al lado, dos fotografías del esqueleto estructural del techo (Fig. 9).

A priori un material aparentemente prescindible que el arquitecto, sin embargo, decide maquetar.

Quién sabe si como mero equilibrio de toda aquella información anterior ya aportada sobre la estructura de la gran sala o porque, como certifica la última de las páginas, se trataba de un material realmente ineludible. Si no, ¿por qué concluir esta publicación con los dos grandes alzados de FLC 27248 y 27236 donde se manifiestan, mejor que en ningún otro lugar, la majestuosidad de las grandes estructuras de los soviets? Una suerte de ideal inalcanzable con el que invitarnos a abandonar, al menos por el momento, este, su gran *palais*.

### Un apunte final

Sin entrar a valorar las cuestiones más propias del proyecto de arquitectura, este “proyecto y representación” describe, analiza e interpreta –y en su caso versiona y argumenta– algunas de las asociaciones de imágenes e ideas propuestas por el arquitecto en la *Œuvre complète*. Y es que Le Corbusier, siempre que le era posible, solía controlarlo todo: desde la maquetación de las páginas al contenido mismo de los textos.

De este modo, el proyecto del Palacio de los Soviets se destina aquí como un instrumento con el que demostrar la importancia material

general point of view. After having seen the main hall in detail, the building demands a general perspective to be able to highlight its main features. In fact, such is the case that if we start with the first of these documents, we will see that it only shows the eight charcoal sketches of PdS 2824 referred to as “les diverses étapes du projet” (the different stages of the project) (Boesiger 1934, 130) as well as five photographs of the model.

An uncertain statement from the point of view of composition, since here Le Corbusier relates two apparently opposite techniques: sketch and photography. And, if we take into account that a sketch is always an architect’s first manifestation of the project, it is striking that Le Corbusier wants to combine them here with photographs of the finished model; as if it were the same material that, regardless of its technique and its platform, was only intended to demonstrate the extraordinary validity of its methodology. If not, then why is there such close resemblance between the shapes of his first drawings –most likely made in a spontaneous and unconscious way– and the photographs of the final project? It is, without a doubt, the same building; drawn at the beginning and photographed later.

The next two pages –132 and 133– only contain three images: on the right, the photograph of FLC L3-19-42 printed with bleed margins; and on the left, the famous sketch of the *palais* next to the Square of Miracles in Pisa, as well as a general view of it next to the Kremlin.

Between these two, we see what may be the only words written by Willy Boesiger in the fifteen pages that the *Œuvre complète*





dedicates to the Palace of the Soviets.

Despite this being an extract from a much longer paragraph published by Le Corbusier in his book *Vers une architecture* in 1923, it is the only point in which the master is referred to in the third person. A priori, he should not be the one who writes the passage:

Travelling by train through Pisa on June 4, 1934, Le Corbusier makes notes on the architectural principle of the buildings that make up the magnificent ensemble of the Duomo, the Baptistery, the Leaning Tower and the Camposanto. Suddenly, he realises that the same architectural rules preside over the Palace of the Soviets. This is, unity in detail (unity on a human scale) and chaos on the whole (as abbé Laugier stated under the reign of Louis XIV) (Boesiger 1934, 132).

After this significant extract, apparently written by Le Corbusier himself **6**, we reach the last four pages in the *Œuvre complète* dedicated to the *palais*. Two very different pages, where the general scale is again abandoned, in order to incorporate some of the modifications made on the roof of the great halls (Fig. 8).

Such is the case, for example, of the two sections of FLC 27788 which represent the “forme orthophonique du plafond de la grande salle, rigoureusement calculée par les mathématiques” (orthophonic shape of the roof of the great hall, rigorously calculated by mathematicians) (Boesiger 1934, 134), as well as the curve of FLC 27239 which details the sound radiation in the final section. Along with these there are two photographs of the model: one, to represent the suspension system of the roof; and another, associated with the FLC 27234 plan, inside the amphitheater. Undoubtedly this was an important aspect for Le Corbusier, which led him to include it in his *Œuvre complète*; as he already did, for example, with the pilotis and the great parabolic arch.

On the other side of the page, we are presented with only the interior view of FLC 27244 in which, as with the previous ones, we can see “le hall général de la salle de 6500 personnes, où les circulations très nombreuses sont très classées” (the general hall with a capacity for 6,500 people, and a well-organised circulation system), (Boesiger 1934, 135). This, once again, reveals the master’s prevailing concern for circulation, one of the most important aspects of his architecture.

del “papel” en la obra del maestro, ya no como mecanismo eficaz de representación, sino como materia portante de su arquitectura. De este modo, las publicaciones ya no son para el arquitecto meros escaparates para el lucimiento o la exhibición, sino que sus páginas detentan además la posibilidad de “construir” algunas de las ideas tantas veces ocultas entre la inmensidad de sus proyectos. Sea el caso, por ejemplo, de los importantes estudios estructurales realizados sobre el *palais*, o de las estrechas relaciones de circulación (entre peatones y vehículos) que en él se producen.

Gracias a este “papel” logramos por tanto refrendar la esencia del trabajo corbusieriano, pues ¿qué es sino lo principal lo que el maestro publica en su *Œuvre complète*? En este sentido, fundamentales resultan las asociaciones de planos y fotografías que se dan a lo largo de las páginas. Es él mismo quien, sin duda, nos desvela el material más importante del *palais*; también algunas de sus técnicas de representación más comunes, como los vistosos sombreados en negro —realizados expresamente para las publicaciones— con los que se añade profundidad a los planos, o las vistosas axonometrías interiores donde se combinan dos tipos de trazado: el dibujo lineal, hecho a regla, para representar el espacio de la arquitectura; y el curvo, ya a mano alzada, con el que se reproducen sus personajes.

Pero las publicaciones son además para el maestro útiles medios de denuncia y protesta. De ahí que intencionados sean, por tanto, textos como el final donde el arquitecto nos muestra su proyecto de un modo triunfal y victorioso; como si hubiera sido este —y no otro— el

flamante ganador de aquel aciago concurso de finales de 1931.

He ahí la representación y su influencia sobre la arquitectura. ■

#### Notas

**1** / Aunque es al propio Willy Boesiger (1904-1990) a quien se le atribuye la autoría de la colección, lo cierto es que en algunos números también colaborarían otros arquitectos. Es el caso de Oscar Stonorov (1905-1970), con quien publica el número primero —de 1910 a 1929—; y Max Bill (1908-1994), único responsable del número tercero —de 1934 a 1938—.

**2** / Título de la conferencia impartida por Le Corbusier en Río de Janeiro, el 8 de diciembre de 1929, a la Asociación de Arquitectos.

**3** / “Le sol est laissé avec ses déclivités naturelles. Un circuit pour autos est aménagé latéralement, de chaque côté, à l’air ou souterrain. Il touche à toutes les différentes portes, assurant un classement automatique des visiteurs. Les piétons ne rencontrent jamais les voitures (il peut y avoir 25.000 personnes à l’intérieur du palais; en plus, 50.000 sur la plateforme des manifestations en plein air)”. Texto ubicado bajo la perspectiva lateral de la página 127, repetido en la página 22 de *L’architecture vivante* n°5 de 1932 y en la página 104 de *L’architecture d’aujourd’hui* n°10 de 1933.

**4** / Sabemos que se trata de esta planta concreta pues es ahí donde los arquitectos, para orientar a los lectores en los textos adyacentes, añaden al dibujo las letras “A”, “B” y “C”.

**5** / “Le trou rond que l’on voit à l’emplacement de la scène, n’a rien à voir avec le projet. Il permettrait l’introduction d’une lampe électrique dans la maquette, au foyer même de l’émission sonore, et offrirait une vérification complémentaire du tracé acoustique par la réfraction des ondes lumineuses”. Nota ubicada bajo la fotografía de la página 128, repetida en la página 9 del anexo de *L’architecture vivante* n°5 de 1932.

**6** / Y decimos “aparentemente” porque si bien el texto aparece escrito en tercera persona del singular, no parece evidente que fuera Boesiger el autor de tan importantes palabras. Es muy probable que se tratase de un sencillo artificio literario, utilizado ya por Le Corbusier en otros escritos.

#### Referencias

- BLOC, A. (Dir.). 1933. *L’architecture d’aujourd’hui* n°10. París: Éditions Boulogne sur Seine.
- BOESIGER, W. (Edit.). 1929. *Œuvre complète* 1910-1929. Zúrich: Girsberger.
- BOESIGER, W. (Edit.). 1934. *Œuvre complète* 1929-1934. Zúrich: Girsberger.
- LE CORBUSIER. 1958. *Vers une architecture*. París: Éditions Vincent, Fréal et Cie.
- LE CORBUSIER. 1960. *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. París: Éditions Vincent, Fréal et Cie.
- MORANCÉ, A. (Edit.). 1932. *L’architecture vivante* n°5. París: Éditions Albert Morancé.





Following this, and taking into account that Le Corbusier could have easily concluded the representation of his project at this point in the *Œuvre complète*, he devotes two more pages to it –136 and 137– with the sole purpose of showing us some more details of the final cover of hall B. This time, using the definitive layout “C”, taken from FLC 27241, which occupies the upper part of the first page, as well as the floor plan and a section of FLC 27746 that can be found directly under. Next to them – two photographs of the structural skeleton of the roof (Fig. 9). An apparently dispensable material that the architect, nevertheless, decides to model. Who knows if this was done purely for a mere balance of all the previous information on the structure of the great hall, or because, as the last page confirms, it was truly essential material. If not, why conclude this publication with the two great elevations of FLC 27248 and 27236 where the elegance of the great structures of the Soviets are expressed better than anywhere else? A kind of unattainable ideal, which we are invited to abandon, at least for a moment, so we can truly appreciate this, his great *palais*.

### A final note

Without evaluating the most typical questions of the architecture project, this “project and representation” describes, analyzes and interprets – as well as adapting and putting forward arguments for – some of the combinations of images and ideas proposed by the architect in the *Œuvre complète*. Le Corbusier, whenever possible, controlled everything: from the layout of the pages to the content of the texts. Therefore, the Palace of the Soviets project is looked upon here as an instrument with which to demonstrate the material importance of “paper” in the master’s work: no longer as an effective mechanism of representation, but as the supporting medium of his architecture. In this way, the publications are no longer mere showcases, they become the very “building blocks” for some of the ideas so often hidden among the immensity of his projects. This is the case of the important structural studies carried out on the *palais*, and the tight-knit circulation of pedestrians and vehicles that occur within it. Thanks to this “paper” we were therefore able to affirm the essence of Corbusier’s

work, for what is the master’s main focus in his *Œuvre complète*? In this sense, the relation between plans and photographs that occur throughout is indispensable. It is the architect himself who, without a doubt, reveals the most important material of the *palais*. He also shows some of his most common representation techniques, such as the beautiful black shading – made expressly for publication – with which he adds depth to the plans. As well as this, he reveals the exquisite interior axonometries where two types of sketching technique are combined: linear drawing, with the use of a ruler, to represent the space of architecture; and freehand, used to represent the people. It is worth noting that his publications were also a useful means of complaint and protest for the master. And as they are intentional, hence texts such as the final one, where the architect shows his project in a triumphant and victorious way; as if it had been this one –and not another– the brand new winner of that fateful contest at the end of 1931. This is the representation and his influence on architecture. ■

### Notes

1 / Although it is Willy Boesiger (1904-1990) who is credited with the authorship of the collection, the truth is that other architects would also collaborate on some issues. This is the case of Oscar Stonorov (1905-1970), with whom he published the first issue –from 1910 to 1929–; and Max Bill (1908-1994), solely responsible for the third issue –from 1934 to 1938–.

2 / Title of the conference given by Le Corbusier in Rio

de Janeiro, on December 8, 1929, to the Association of Architects.

3 / “Le sol est laissé avec ses déclivités naturelles. Un circuit pour autos est aménagé latéralement, de chaque côté, à l’air ou souterrain. Il touche à toutes les différentes portes, assurant un classement automatique des visiteurs. Les piétons ne rencontrent jamais les voitures (il peut y avoir 25.000 personnes à l’intérieur du palais; en plus, 50.000 sur la plate-forme des manifestations en plein air)”. Text printed on one side of page 127, repeated on page 22 of *L’architecture vivante n°5* of 1932 and on page 104 of *L’architecture d’aujourd’hui n°10* of 1933.

4 / We know that it is specifically this floor plan because that is where the architects, to guide the readers in the adjacent texts, add the letters “A”, “B” and “C” to the drawing.

5 / “Le trou rond que l’on voit à l’emplacement de la scène, n’a rien à voir avec le projet. Il permettait l’introduction d’une lampe électrique dans la maquette, au foyer même de l’émission sonore, et offrait une vérification complémentaire du tracé acoustique par la réfraction des ondes lumineuses”. A note under the photograph on page 128, repeated on page 9 of the annex in *L’architecture vivante n°5* of 1932.

6 / And we say “apparently” because although the text is written in the third person singular, it does not seem evident that Boesiger was the author of such important words. It is very likely that it was a literary stylistic device, used by Le Corbusier in other writings.

### References

- BLOC, A. (Dir.). 1933. *L’architecture d’aujourd’hui n°10*. Paris: Éditions Boulogne sur Seine.
- BOESIGER, W. (Edit.). 1929. *Œuvre complète 1910-1929*. Zurich: Girsberger.
- BOESIGER, W. (Edit.). 1934. *Œuvre complète 1929-1934*. Zurich: Girsberger.
- LE CORBUSIER. 1958. *Vers une architecture*. Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie.
- LE CORBUSIER. 1960. *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie.
- MORANCÉ, A. (Edit.). 1932. *L’architecture vivante n°5*. Paris: Éditions Albert Morancé.

