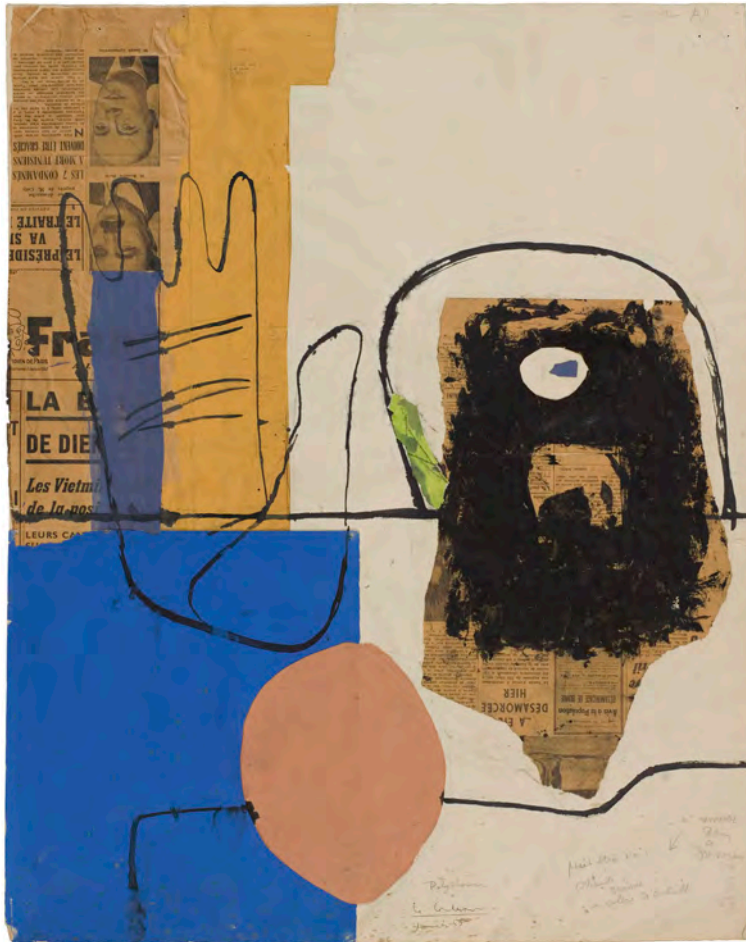


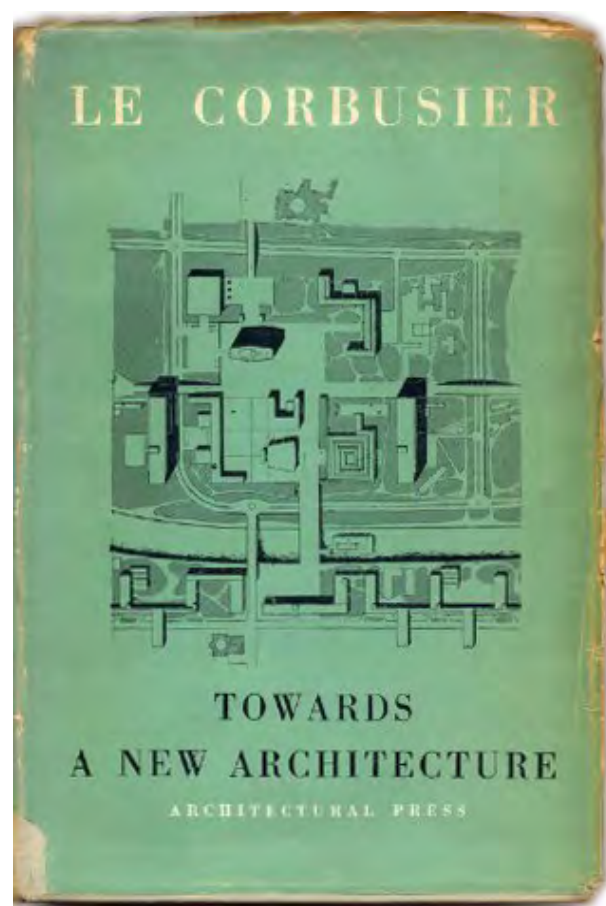
# LC. #08 LE CORBUSIER CONTEMPORAIN



Le Corbusier. Papier Collé  
FLC 100 *Polyphème*, 1955.  
Encre noire, gouache, papier  
collé sur papier Ingres. 63,1  
x 48,4 cm.  
Signé et daté et en bas au  
milieu « Polyphème / Le  
Corbusier / janvier 55 »  
Annotation en bas à droite  
au crayon graphite : « peut  
être ici : / Chante / déesse /  
la colère d'Achille » , en bas  
à droite au crayon graphite  
: « à remettre / dans / ce  
/ dossier / 19/2/63 » et en  
haut à droite au crayon  
graphite : « ILIADE A »

## **Vers une architecture. Questionnaire**

*Iñaki Ábalos, Tadao Ando, Tim Benton, Antón Capitel, Carlos Eduardo Comas, William J. R. Curtis, Luis Fernández Galiano, Roberto Gargiani, Toyo Ito, Ryue Nishizawa, Carlo Olmo, José Oubrerie, Víctor Pérez Escolano, Antoine Picon, José Manuel Pozo, Josep Quetglas, Arthur Rüegg.*



# VERS UNE ARCHITECTURE

## Entretiens

*Iñaki Ábalos, Tadao Ando, Tim Benton, Antón Capitel, Carlos Eduardo Comas, William J. R. Curtis, Luis Fernández Galiano, Roberto Gargiani, Toyo Ito, Ryue Nishizawa, Carlo Olmo, José Oubrierie, Víctor Pérez Escolano, Antoine Picon, José Manuel Pozo, Josep Quetglas, Arthur Rüegg.*

<https://doi.org/10.4995/lc.2023.20293>

**Résumé:** La publication en 1923 de *Vers une architecture* a fait date dans le débat architectural contemporain. Tant par sa composition et sa mise en page - avec sa manière innovatrice d'établir un dialogue entre le texte et les images - que par son contenu théorique, le livre de Le Corbusier a été la première grande récapitulation de ses idées radicales sur la nature de l'architecture moderne dans le monde industriel. Ses thèses ont ensuite été largement développées par l'architecte dans de nombreux autres écrits et ont fait l'objet de lectures passionnées et de débats animés, au point de devenir l'un des livres d'architecture les plus influents du XXe siècle.

Aujourd'hui, cent ans après sa publication, il est bon de se demander dans quelle mesure les questions que Le Corbusier posait en 1923 sont toujours d'actualité. À cette fin, LC. Revue de recherches sur Le Corbusier a lancé une vaste enquête demandant à un groupe sélectionné d'architectes contemporains et d'historiens de l'architecture d'écrire un court texte en réponse aux deux questions suivantes :

*Quelle influence la lecture de Vers une architecture a-t-elle eue sur votre itinéraire personnel ?*

*Considérez-vous que l'œuvre, en plus d'être une référence historique essentielle, peut encore interpeller l'architecte contemporain ? De quelle manière ?*

**Resumen:** La publicación en 1923 de *Vers une architecture* constituyó un hito en el debate arquitectónico contemporáneo. Tanto por la composición y maquetación -con su innovador modo de establecer el diálogo entre texto e imágenes- como por su propio contenido teórico, el libro de Le Corbusier constituía la primera gran recapitulación de sus radicales ideas sobre la naturaleza de la arquitectura moderna en el mundo industrial. Sus tesis fueron luego ampliamente desarrolladas por el arquitecto en otros muchos escritos y objeto de apasionadas lecturas y encendidos debates, hasta el punto de convertirse en uno de los libros de arquitectura más influyentes del siglo XX. Hoy, cuando se cumplen cien años de su aparición, es un buen momento para preguntarse en qué medida siguen siendo hoy pertinentes los interrogantes que Le Corbusier se planteaba en 1923. Para ello, LC. Revue de recherches sur Le Corbusier ha convocado una amplia encuesta solicitando a un grupo selecto de arquitectos contemporáneos e historiadores de la arquitectura un breve texto de respuesta a la siguiente doble pregunta:

*¿Qué influencia tuvo en su itinerario personal la lectura de Vers une architecture?*

*¿Considera que la obra, además de ser un referente histórico esencial, puede todavía interpelar de algún modo al arquitecto contemporáneo? ¿En qué sentido?*

**Abstract:** The publication of *Vers une architecture* in 1923 was a milestone in the contemporary architectural debate. Both for its composition and layout -with its innovative way of establishing a dialogue between text and images- and for its own theoretical content. Le Corbusier's book was the first great collection of his radical ideas on the nature of modern architecture within the industrial world. His theses were later widely developed by the architect in many other writings. They were also the subject of passionate readings and heated debates, to the point of becoming one of the most influential architecture books of the 20th century.

One hundred years after its appearance we could wonder to what extent the questions that Le Corbusier exposed in 1923 are still relevant today. LC. Revue de Recherches sur Le Corbusier proposes now an extensive survey asking a select group of contemporary architects and architectural historians for an answer to the following double question:

*What influence had on your personal itinerary the reading of Vers une architecture?*

*Do you consider that this book, in addition to being an essential historical reference, can still interpellate contemporary architects in some way? In what sense?*



## IÑAKI ÁBALOS • 1923/1973/2023

Mi relación con *Vers une Architecture* se inició antes de entrar en la carrera (ventajas de tener un hermano mayor que había acabado sus estudios justo antes de que yo los comenzase). Sólo guardo la segunda edición de Poseidón y la edición impresa por Dover Publications, Inc. de Nueva York (un reprint en inglés del original de 1931, reeditado en 1986). Leí por primera vez la edición de Poseidón en el año 1973, justo cuando empecé a estudiar la carrera en la ETSAM y cincuenta años después de escrito, sabiendo ya que era un libro imprescindible por muchas razones. Ahora, otros cincuenta años después de leer aquella edición de Poseidon, el libro cumple un siglo.

Empezaré diciendo que no me ha gustado nunca el estilo literario entre enfadado y gritón de Le Corbusier, aunque siempre me ha gustado su forma de editar los libros y en los que he podido de los míos hacer algo de edición y diseño, creo que se nota un poco, o quizás mucho. Sí me gusta el carácter visual que imprimió a sus libros desde el primer momento, la importancia de la imagen y especialmente la importancia que supo dar a que solo viendo las imágenes se entienda el contenido y las tesis principales defendidas en el libro, algo que me parece fundamental para realmente utilizar los libros de Arquitectura de una manera pragmática.

Me entusiasmó en mi primera lectura de este libro la relación entre escribir un texto y la mezcla que promovía entre ingenieril e historia de la arquitectura, principalmente romana y griega a través de ilustraciones muy variopintas. Sigue pareciéndome una fórmula persuasiva mágica, perfectamente adaptable al formato de libro de una disciplina como la Arquitectura. Cosas que me sorprendieron si me acuerdo bien: que empezase ensalzando la ingeniería era un mazazo difícil de digerir a pesar del encanto "retro" de las imágenes, puesto que como estudiante había entrado a estudiar arquitectura más atraído por la historia y la cultura que por la ingeniería. También que acabase enigmático con un magnífico y surreal circuito de coches en la cubierta de un edificio de Turín y una pipa. Me sorprendía la difícil conexión entre la pipa y la fábrica Fiat: me quedé tiempo pensando en esas imágenes finales, imágenes que son siempre importantísimas en un libro que tiene contenido visual. Sigo sin entender bien ese final, tan parecido a los finales evanescentes de algunas películas de la "Nouvelle vague"... quizás sea una especialidad francesa...

Pero la página que no ha dejado de interesarme y a la que me quedé pegado desde la primera lectura es aquella doble página en la que en la parte superior están los templos griegos de Paestum y el Partenón y en la parte inferior los modelos Hubert y Delage de automóviles. Vengo repitiendo insistentemente en mis clases y charlas que en esta doble página y su dualidad iconográfica y temporal está resumido todo el dilema y reto que tenía y tiene la Arquitectura de sus y nuestros días. Y creo, y así lo intentamos explicar en nuestra obra y en nuestra pedagogía tanto Renata Sentkiewicz como yo, que el secreto de la mejor Arquitectura está en establecer un equilibrio entre la parte superior y la parte inferior de dichas dos páginas. Un equilibrio que es en realidad una lucha de hermanos, es tensión creativa, no la confrontación de citas pseudointelectuales, sino la comprensión de que todas las arquitecturas que pueden emocionarnos necesariamente están en ese espacio de interacción, son arquitecturas capaces de entender el pasado como una fuente inagotable con tanta vitalidad y radicalidad si se quiere como la integración de formas de optimización económica y funcionalidad propia de la tecnología contemporánea. No es casualidad que la reproducción de esa doble página sea la penúltima imagen de mi último libro "Absolute beginners", reproducida cien años después...

Ubicarnos entre las dos franjas, encontrar cobijo y calor ahí es crecer como arquitecto y es hacer crecer la Arquitectura como algo que desde la Revolución Industrial se nutre de la tensión de ambos frentes. Y si cien años no es nada, si me equivoco, bendita equivocación, y muy orgulloso de mis fuentes.

También me interesa y me sigue pareciendo esencial otro aspecto de este libro que es el dibujo de croquis, el apunte rápido hecho a mano que aunque no abunda tanto en este primer libro (hay 200 dibujos de línea según el editor de la versión de Dover Publications), en otros del mismo autor adquiere aún más primacía y su presencia es menos tímida. Creo que debió ser un acto radical que a muchos entonces debió parecer degradante de la profesión, pues en los libros de arquitectura del XIX los dibujos son verdaderas obras de arte del dibujo técnico, la aguada y otras técnicas de precisión, mientras el esbozo de Le Corbusier es impulsivo, rápido, conteniendo sólo el germen de una idea: exactamente el tipo de dibujo que es más propio del acto creativo arquitectónico, que tiene una cierta urgencia, que solo puede esbozarse cuando se sintetizan los principales temas espaciales, técnicos y formales por primera vez, y como un descubrimiento. Esa es la belleza de los dibujos: su carácter de revelación.

Debo añadir que no creo en los arquitectos que no saben dibujar sus esbozos. Me parece quizá que es un influjo de Le Corbusier, que pienso que él entendía como el signo que da crédito o autentifica la autoría del arquitecto como autor. Es la prueba del algodón, todavía hay, cien años después de la edición de este libro visionario. El que no sabe hacerlo puede ser un magnífico gestor, pero no un autor.

## TADAO ANDO

Ma première rencontre avec Le Corbusier fut la lecture d'un volume de *L'Œuvre Complète* trouvé chez un marchand de livres d'occasion, lorsque j'avais un peu plus de vingt ans. J'y ai découvert de belles photographies et des croquis expressifs et j'ai tout de suite été convaincu que c'était cela que je cherchais. J'avais passé un mois à économiser l'argent nécessaire à l'achat du livre, craignant qu'il soit acheté, dans l'intervalle, par quelqu'un d'autre. Une fois le livre en mains, je m'acharnais tous les soirs à reproduire ses dessins.

Peu à peu, mon désir de « découvrir moi-même les espaces créés par Le Corbusier et le rencontrer en personne » est devenu plus fort et, en 1965, un an après la libéralisation des voyages à l'étranger pour les japonais, je suis allé en Europe.

J'ai visité les réalisations de Le Corbusier ainsi que d'autres chefs-d'œuvre de l'antiquité et de l'architecture moderne dont j'avais connaissance à l'époque. Ils m'ont profondément ému et cela a été le point de départ de ma propre approche de l'architecture.

Mon rêve de rencontrer Le Corbusier n'a jamais pu se concrétiser car il était mort un mois plus tôt, en mer, dans le sud de la France. Cependant, pour moi qui avais choisi seul la voie de l'architecture, ce voyage fut la meilleure expérience d'apprentissage qui puisse exister.

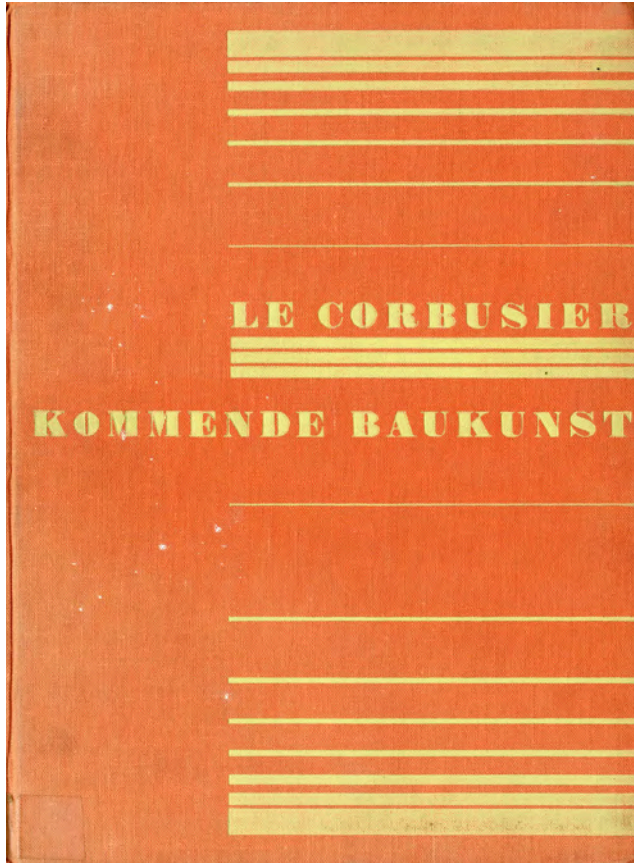
Je me souviens d'avoir acquis un exemplaire de *Vers une architecture*, juste après mon retour de ce voyage. J'en ai feuilleté chaque page pour découvrir ses leçons. C'était facile de s'en imprégner car ses idées sur « ce que l'architecture devait être » étaient exposées d'une manière simple et directe. Ce qui a particulièrement résonné en moi, c'est le message exprimé avec force selon lequel l'architecture avait, pour objet, d'émouvoir. Le fait que ce message ait été délivré par Le Corbusier, grand maître autodidacte, m'a profondément ému. Il est resté gravé dans mon esprit, associé aux souvenirs de mon voyage. « Toi aussi, bats-toi et crée ! » Je me suis senti encouragé.

Quelques années plus tard, à l'approche de la trentaine, j'ai démarré mes propres activités d'architecte.

En cette période de troubles, dans l'architecture, comme dans d'autres domaines, règne une grande incertitude. Dans ces moments-là, ce dont nous avons besoin, ce ne sont pas des prédictions à court terme sur l'avenir mais une interrogation fondamentale sur ce qu'est l'architecture, sur ce qu'elle devrait être et sur ce que nous devrions créer.

*Vers une architecture* est un livre parfait pour servir de point de départ à ces réflexions. En effet, le maître -qui a vécu les premiers jours de l'architecture moderne- y expose son idéal, et les fondements mêmes de l'architecture y sont abordés. Il offre ainsi des perspectives de découvertes aux jeunes étudiants en architecture ainsi qu'aux architectes plus aguerris et déjà ancrés dans la société. Il ne s'agit pas d'un livre d'histoire mais d'un livre d'architecture qui doit être vécu au présent.

Traduction Mme Noriko Tanabe-Froger





**ANTÓN CAPITEL • Un libro y una obra inmortales**

Conocí el libro *Vers une Architecture* por mi padre. Él había vivido en Madrid en la famosa Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar mientras hacía el bachillerato superior; luego pidió una beca a la Junta de Ampliación de Estudios para hacer la carrera en París, se la dieron y allí fue. Era Amigo de Luis Buñuel, y conocía a Federico García Lorca y a Salvador Dalí, todos ellos a través de la Residencia. Y estando en París compró el libro de Le Corbusier, en la segunda edición de 1924. Y cuando yo era estudiante de Arquitectura me lo regaló a mí.

Lo leí entonces en francés, que era mi idioma del bachiller, y me impresionó mucho. Desde aquella lectura le di mucha importancia a Le Corbusier, que, más allá de mis preferencias personales, he considerado siempre el arquitecto más importante de la modernidad. Mi padre me había comprado el libro "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina", de Reyner Banham; un libro difícil, pero que yo leí después, ambos cuando cursaba segundo curso de la carrera, y en el Banham pude conocer lo que este crítico británico tan singular (era ingeniero) opinaba sobre el gran maestro: que debía mucho a la Academia Beaux-Arts (aunque él no había estudiado en ninguna parte) y que le parecía inferior a Buckminster Fuller (!!!!!), como todos los grandes maestros, a quienes acusaba de traicionar sus propias ideas; esto es, de poner la forma por delante de la función y de la construcción.

Ambos libros me dieron a conocer su obra, y en "Hacia una arquitectura" pude conocer también su admiración por las obras de la ingeniería (que entonces era, desde luego, un ejemplo para los arquitectos que seguían practicando el historicismo y el eclecticismo heredados del siglo XIX) ¡Qué duda cabe del ejemplo de los silos, las fábricas y los grandes puentes...! (Hoy es algo distinto, pues, en España, al menos, los mejores puentes los hacen los arquitectos...)

Y también conocí su admiración y su aprendizaje de la historia. Le Corbusier destacó en el libro la importancia de la Acrópolis de Atenas, de Santa Sofía de Constantinopla, del Templo de Tebas, del Palacio de Amán (Siria), de los "trazados reguladores" (en "Nôtre Dame" de París, en el Capitolio de Roma, en "Le Petit Trianon" de Versalles...)

En cuanto a otras obras de ingeniería, resulta también muy conocida su admiración por los trasatlánticos (y los grandes barcos, en general), los aeroplanos y los automóviles, a los que comparó con los templos griegos.

Enunció también su admiración por la arquitectura romana: la pirámide de Cestio, el Coliseo, el arco de Constantino, el Panteón; por la roma bizantina: Santa María in Cosmedin; por la obra de Miguel Ángel: San Pedro de Roma, la porta Pia... ¿Qué significaba todo esto? Desde luego, que había que leer bien las obras de la historia, demostrar su acierto y su racionalidad, su buena construcción, su gran belleza... y aprender así de ellas para aplicarlo en la arquitectura moderna.

Pero también debemos leerlo en otro sentido: es preciso aprender de la historia también en una forma literal. No seguir practicando el historicismo y el eclecticismo heredados del XIX no significaba ignorar las lecciones de la historia, e incluso de la condición ecléctica. Le Corbusier aprendió de la historia literalmente cuando incorporó, por ejemplo, el patio: en la Villa Savoie, en el Convento de La Tourette, en las unidades de los Inmuebles Villas.

Y también fue sabiamente ecléctico. La Villa Savoie es, desde luego una villa, como el propio nombre anuncia, exenta y elevada para el mejor mirar, pero también es una casa patio, aun

cuando este patio está en el primer piso y no en la planta baja; es las dos cosas distintas, aun cuando sean dos ideales contrarios, que él supo superponer con gran fortuna. Y en el convento de La Tourette, donde el patio -el claustro- no tiene suelo. Le Corbusier utilizó recursos de la historia, pero nunca lo hizo de un modo idéntico, siempre en un sentido muy original, a menudo próximo al surrealismo (como en La Tourette) y también practicando e inspirándose en formas ilusorias. Es surrealista el claustro conventual sin suelo. Y hay formas ilusorias en la Villa Savoie (la "gravidad ligera", mediante los delgados pilares; la casa que se levanta sobre *pilotis* para dejar pasar el agua que no llegará; la forma del garaje como si se tratara de un tajamar; el patio, que no es patio en el suelo, ni suelo en el techo, como las terrazas jardín...) y también en La Tourette (el agua inspiradora, que tampoco está, pues el edificio, al no adaptarse a la pendiente donde se sitúa, se produce como un muelle marino o fluvial, como un club náutico sobre el agua; la ilusión parlante en la cripta) .

En el trasatlántico varado de la Unidad de Habitación de Marsella, la terraza superior invita a verla como la cubierta de un buque, los grandes pilares acaso defienden al edificio de un agua, que tampoco llegará. La Unidad de habitación de Marsella es un territorio mágico, de alta ambigüedad y de alta complejidad ilusoria.

En cuanto a los Inmuebles Villas, Le Corbusier proyectó para ellas "casas en el cielo", idea mágica que fue muy temprana, antes de todos los casos citados con anterioridad. Hay en ellas también la combinación ecléctica de villas y casa patio, y se sitúan en el cielo con todas sus ventajas, pero fingiendo también ser suelo, con todas las suyas.

Todo esto me ha ido sugiriendo -recordando - una nueva mirada a *Vers une Architecture*. El libro se conserva hoy tan fresco como entonces y permite conocer gran parte de sus proyectos, como ya había dicho. Es posible que le sirva hoy al arquitecto contemporáneo. Pienso que, desde luego, debería servirle.

Pues no creo que la obra de Le Corbusier esté periclitada; por el contrario, creo que gran parte de sus propuestas están todavía pendientes, y no sólo las arquitectónicas (los Inmuebles Villas, probablemente la propuesta de vivienda colectiva más hermosa que se ha hecho nunca, no se han construido), también las urbanas, pues la ciudad abierta de nuestros días espera todavía aplicar algunas de las ideas y de las propuestas de Le Corbusier.

Y, como ya avancé, creo que Le Corbusier fue el arquitecto más importante de la etapa moderna, y si él demostró que la historia de la arquitectura encierra siempre nuevas lecciones, qué no ocurrirá con su obra al respecto. Que era el más importante lo reconocieron todos los grandes maestros. Frank Lloyd Wright al odiarle y oponerle su propia arquitectura orgánica en la segunda etapa, que parece dedicada por completo a presentar una alternativa a la obra de Le Corbusier. Ludwig Mies van der Rohe le conoció de cerca cuando le invitó a trabajar para Weissenhofsiedlung, y quedó aterrado al pensar qué podía ser lo que a él le quedaba frente a tan importante "monstruo"; de ahí que Mies aplicara a sus edificios el cerramiento sistemático de vidrio, lo único que podía hacer frente a la obra del gran suizo. Y Alvar Aalto, aunque no se haya observado casi nunca, fue bastante corbuseriano, como se demuestra en obras como el edificio para el periódico Turun Sanomat en Turku (*pilotis, fenêtres en longueur*), en la propia Villa Mairea (*pilotis*, pisos distintos como estratos superpuestos e independientes), o en el Instituto Finlandés de Pensiones, en el que la fachada es una ampliación y transformación de la de la Villa en Garches de Le Corbusier.

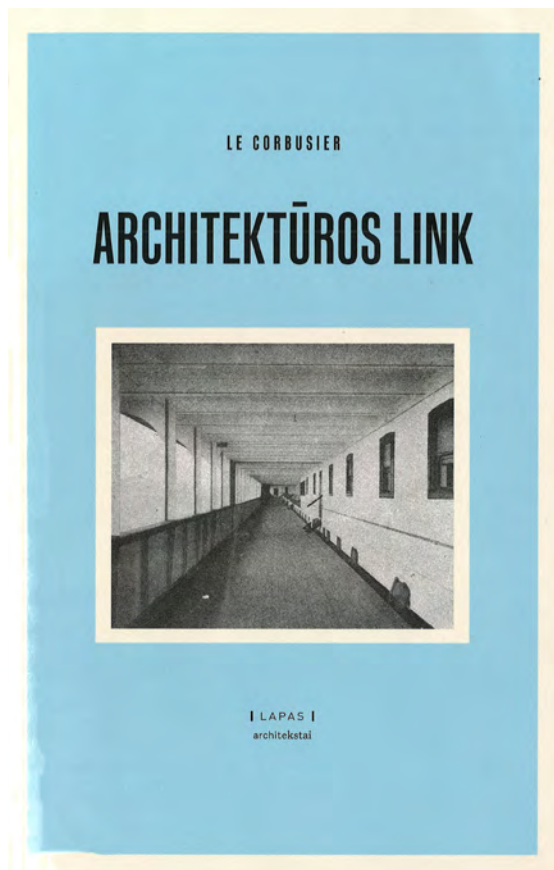
### TIM BENTON

It has taken me 50 years to coordinate my thoughts on *Vers une architecture*. At first, I treated the book as an entry into modern architecture, I soon began to realise how unusual it was as an avant-garde publication. Despite the veneer of sloganizing, the writing is full of introspection and doubt. Le Corbusier was reflecting on the roller-coaster of his own development, from Arts and Crafts, Gothic, structural rationalism, classical technique, Parisian modernism with its rhetoric of cultural revolution. How to build without 'style'? Back to basics. How to incorporate the theories of modern aesthetics (Victor Basche) with its emphasis on 'physiologie' (physical empiricism) into the great tradition of Western architecture, based on the Parthenon. And the essays evolve over time, particularly after Le Corbusier's trip to Rome with Ozenfant and his discovery of Michelangelo. I find it easier to read *Vers* as a series of articles in *L'Esprit Nouveau*, with their immediate context and the fundamental changes in editorial policy and politics after the departure of Dermée. The place of the articles in each issue of EN is also important, as Le Corbusier slowly realised that architecture was his doorway to fame, and not painting. Finally, the language is very important, which is why the English edition, scholarly as it is, never catches the excitement of the original articles.

### WILLIAM J. R. CURTIS

I was fifteen years old when I first 'discovered' the world of Le Corbusier in my school library in England sixty years ago. It was a wonderful room with long oak tables and generous shelves and it looked out onto a park with giant cedar trees. I was supposed to be studying calculus or irregular Latin verbs when I looked for distraction in the art section and my eye alighted on a series of oblong volumes in pale grey textured cloth embossed with large letters. It was Le Corbusier's *Oeuvre complete* in an English edition and I was immediately drawn into the architect's universe of white villas and large black cars, of Indians in turbans and rough concrete surfaces. The *Complete Works* came across as a sort of treatise full of succinct demonstrations. Within months I had crossed the Channel intending to hitchhike to Ronchamp but ending up instead in Paris, so the first building I experienced directly was the Pavillon Suisse in the Cité Universitaire. This was love at first sight; I was captivated forever more.

Meanwhile in the same library I had discovered another key work in the Corbusian universe, *Vers une architecture*, in the English translation by Frederick Etchells. I was fascinated by the declamatory style and poetic phrases - 'Architecture Pure Creation of the Mind', 'The plan is the generator', 'The Lesson of Rome' - and by the way that the author reinforced his messages through a rhetorical montage of black and white photos, line drawings and freehand sketches. The book moved back and forth between the 'machine age' and the ruins of antiquity: the famous confrontation of cars and Greek temples was engraved in my mind. The architectural promenade across the Acropolis in Athens, evoked by suggestive captions and Boissonnas's haunting photographs, influenced my own way of 'seeing' these buildings in years to come. When I eventually submerged myself in the study of Le Corbusier's creative universe, *Vers une Architecture* remained a guide, providing glimpses of his artistic myth and world view, supplying an imaginative voyage through the history of forms, and insisting upon the paradox that the best in the new reiterates the wisdom of the old.



### CARLOS EDUARDO COMAS

I read *Vers une architecture* in the late 1970s. A plea for disciplinary regeneration, it emphasizes constant principles instead of iconoclast futurism. Architecture is transcendent construction and engineering, warns Le Corbusier, true to etymology, which suggests architecture to be chief or superior building. *L'Esprit Nouveau* was an old flame reviving to inform and conform contemporariness. Committed to beauty, architecture is an art. It is both a machine for living that rouses emotion and "this thing which endures through the ages"<sup>1</sup>, a machine for reflecting its time and connecting to primordial time. I saw the affinities with Charles Baudelaire's double-edged concept of beauty in art, "formed of an eternal and invariable element..., and a relative and circumstantial element which will embody..., aspect by aspect or all at once, the epoch, its manners, its morality, its passion"<sup>2</sup>. Distorted temporal reflections ruin architecture, Le Corbusier implies. The historicist eclecticism sanctioned by the Ecole des Beaux Arts misrepresented an industrial society founded upon the machine. Antique Romans hid "superb chassis" behind "deplorable coachwork"<sup>3</sup>. Still, history provided exemplary references for emulation.

Timeless highbrow references in *Vers une architecture* include classics such as the Temple at Thebes, the Acropolis and the Parthenon, Notre Dame de Paris, St. Peter's Basilica by Michelangelo, modest Santa Maria in Cosmedin. Timeless references external to the conventional territory of architecture include preindustrial vernacular types such as the courtyard Mediterranean house and "houses... piled up ten storeys high-the skyscraper of the ancients"<sup>4</sup> in imperial Rome. Presented as the archetype of the primitive temple, the tent links the two categories.

Contemporary external references include both the silos, factories, and bridges exemplifying an industrial vernacular, and vehicles relatable to disciplinary lore: ships recalling architecture's naval branch and Noah's Ark, mankind's second cradle; cars recalling the horses they replaced and the Trojan wooden horse they upgraded; bird-like aircraft whose wings recalled those that Daedalus the architect of the Cretan Labyrinth created for Icarus his son and often featured colonnades. Tony Garnier's Cité Industrielle and Corbusian designs provided contemporary highbrow references. They include Maisons Dom-ino and La Roche featuring horizontal windows and rooftop decks reminiscent of ocean liners, the upscale Immeubles-villa with hanging gardens of Babylonian pedigree, and pieces from the Ville Contemporaine proposal: cities of towers (the skyscrapers of the moderns), towns built on pilotis (updating the neolithic villages in Swiss lakes) and streets with setbacks (Versailles for the people after planner Eugène Hénard). In the preface to the third edition of 1928, the (rejected) competition entry for the League of Nations headquarters claimed that modern architecture suited shelter and monument; house and palace differed in degree instead of kind. Quatremère de Quincy would have approved, the Academician for whom house and palace should differ by "scale and proportions" only, signaling "higher rank" instead of "another measure"<sup>5</sup>.

*Vers une architecture* betrays its author's ambivalence toward the Beaux Arts culture, which Reyner Banham had observed in 1957<sup>6</sup>. Scorn masks the endorsement of basic tenets. Readers are reminded that the plan generates architectural form; axes and sightlines underlie the conception and perception of architecture. Arguments are buttressed by figures borrowed from Auguste Choisy's *Histoire de l'Architecture*<sup>7</sup>, which related the Panathenaea procession to the Acropolis, i.e., a picturesque walk to a site-specific balanced asymmetrical composition with symmetrical elements. Tellingly, Beaux Arts theoretician Julien Guadet defined symmetry as "intelligent regularity"<sup>8</sup> and borrowed figures from Choisy's monograph on Roman construction<sup>9</sup> recommending its study<sup>10</sup>. Le Corbusier tacitly accepted the Academic equation of good architecture with correct composition displaying a proper character or "distinctive physiognomy"<sup>11</sup>. Architecture was also "the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light"<sup>12</sup>. Style was "a unity of principle animating all the works of a given epoch, the result of a state of mind that has its own character"<sup>13</sup>. "The work of art (read architecture) must have a character"<sup>14</sup>. Surely, he saw that expression of function and the spirit of the age corresponded academically to characterization of the program and the age, although the former was supposedly instinctive and the latter was realistically deemed to result from culturally aware decisions.

Characterization appealed to the intellect by proposing lineages and to the senses by proposing moods. It did so, Quatremère noted, through the manipulation of plan and elevations, ornament and decoration, masses and the kind of construction and materials<sup>15</sup>. It should do so now, Le Corbusier intimated, by allusion to relevant references instead of their reproduction, involving dissent and association. Composing with non-classical proportions distinguished the machine age. So did discarding "barbarous ornament and decoration"<sup>16</sup>, in tune with abstract painting and the plain surfaces of utilitarian construction and motor vehicles. Otherwise, the logic of the Ville Contemporaine's ideal site matched that of the ideal sites in the Beaux-Arts design exercises: spatial efficiency can often be geometrically stated; proficiency in geometrical abstraction and ordering equips architects for dealing with irregular situations. In practice, correct composition attended to site—Guadet differentiated town from valley, beach, mountain, the climate of Paris from that of Rome— and admitted a certain amount of balanced asymmetry. Le Corbusier's disciplinary regeneration involved a greater freedom in compositional procedures and an iconographic renewal that mixed elite and mass culture references. Lake and mountains frame the Palace of the League of Nations; masses of greenery form a pendant to the administration wing; the horizontality of the entrance quay associates with railway stations rather than grandiloquent colonnaded porticoes.

*Vers une architecture's* pendant records Le Corbusier's 1929 South American trip and recapitulates his trajectory in the 1920s. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* confirmed in 1930 his concern with architectural history. Proclaiming to "have had only one teacher: the past; only one education: the study of the past"<sup>17</sup>, he relates the Dom-ino structure to a seventeenth-century Flemish nunnery, and links character to the diverse sensations that alternative wall piercings produced throughout history. Although he exhorted audiences to "get rid of all Academic thinking"<sup>18</sup>, defined as blindly following precedents, his eclecticism was camouflaged, as Colin Rowe insinuated when analyzing the Villa Stein- de Monzie<sup>19</sup>. As for the much-maligned Plan Voisin of 1925, it had

a point: piecemeal reconstruction of a given area over time results in total change, and in this respect is not different from reconstruction over tabula rasa. The crescent-like plans for Rio showed Le Corbusier transforming his buildings à récents to fit into the landscape. The passion and intelligence behind the writings and designs of his Purist phase impressed me even when questionable.

Reading *Vers une architecture* showed me how superficial was most postmodern criticism of Le Corbusier. Reading *Précisions* and trips to Paris afterwards, plus exposure to *Oppositions*, a journal for criticism and ideas in architecture<sup>20</sup>, reinforced that perspective. There was, for instance, nothing new about double-coding, which Charles Jencks hailed in 1977 as a postmodern hallmark<sup>21</sup>. Some references were intended for the general public, others for the cognoscenti. Enjoying a work of architecture does not require identifying all the references it may carry. No wonder complex and contradictory Le Corbusier was praised in Robert Venturi's "gentle manifesto" of 1966<sup>22</sup>. Later, in the 1980s, comparing *Vers une architecture* with Lucio Costa's texts of the 1930s showed me how superficial was the criticism as derivative of the Corbusian-affiliated Brazilian modern architecture: a Eurocentric judgment that grew in the 1950s and became enshrined in the 1980s textbooks.

Banham was right about the appeal of *Vers une architecture* being greater where the Beaux Arts tradition was stronger. The attraction Le Corbusier's Purism exerted upon Costa and his Rio de Janeiro group—Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, the Roberto brothers, etc.—was understandable. Coming of age in the aftermath of the 1929 Stock Exchange Crash, these elders of mine were fully aware of the temporal patchwork they lived in as cultivated members of a cosmopolitan elite, based in the rich, half-industrialized sector of a huge and as a whole underdeveloped country, all educated at a school founded after the Parisian Beaux Arts in 1826. They knew from where the ideas of Le Corbusier came, and selected Le Corbusier as a guide knowing he was family, a young uncle parading a rebellious streak to defend the family name and safeguard its continuity amidst change. They needed not to disparage their alma mater.

In many instances a paraphrase of *Vers une architecture*, Costa's *Razões da nova arquitetura* of 1935 presents modern architecture—founded upon structure and abstraction—as the child of the machine age and the heir to the Academic tradition<sup>23</sup>. His earlier *Monlevade Company Town* report defended combining improved vernacular construction techniques and machine-made materials as characteristic of the age and its social housing<sup>24</sup>. The *Universidade do Brasil* report of 1936 presents modern architecture as a diverse and inclusive formal system in which a dynamic Gothic-Oriental spirit and a stable Greco-Latin spirit meet and complement each other. Favoring the additive or multiplicative play of masses, the former is exemplified by the auditorium, a small scale version of Le Corbusier's Palace of the Soviets. Favoring elementary prismatic containers internally subdivided or subtracted, the latter is exemplified by the tall, slab-like administration building. Costa correlates a typology of programs to a typology of structures and ends with comments on characterizing national identity that paraphrases Quatremère<sup>25</sup>. He recognized that Le Corbusier's rustic forays, grand labors, and brise-soleil had already gone beyond Purism in order to cope with the thrifty 1930s, so unlike the roaring 1920s.

Having asserted kinship and developed a theoretical grounding of its own, the Brazilian group strived to overcome Purist limitations alongside but independent of Le Corbusier. I spent the 1980s and the 1990s analyzing the exemplary projects of this "Carioca school" from 1936-45. They expanded rather than adapted Corbusian work. Adaption connotes derivativeness, minor adjustments subject to the original authority. Expansion means new elements that increase vocabulary and refine syntax. A case in point is the Ministry of Education and Public Health in Rio. Brought in briefly as a consultant, Le Corbusier had no participation whatsoever in the final design, which featured a rooftop superstructure resembling a stylized ship cabin and chimneys, midway between wholly abstract allusion and wholly realist figuration. Brise-soleil should also be mentioned, its first concrete and monumental application, recalling the Musulman precedents behind both Le Corbusier's verbal invention (the man was good with words) and Brazilian colonial windows; incidentally, overheating because of extensively glazed surfaces was not a Brazilian problem only, as Le Corbusier's Salvation Army Headquarters in Paris showed. That is not to diminish Le Corbusier's pioneering efforts, he who was for Costa both the Brunelleschi and the Abbot Suger of the twentieth century, just to give due credit to his disciples.

*Vers une architecture* is now a period piece. Arguably, modern architecture as a formal system is still going on: a tradition dating from 1922 according to its first historian Henry-Russell Hitchcock, that was christened at the I CIAM in 1928, nicknamed the International Style in 1932 by the same Hitchcock<sup>26</sup>, and did not die in the early 1970s contrary to Jencks. The oil crisis did signal an inflexion that supports distinguishing historical modern architecture from contemporary modern architecture, as environmental and communicational aspects of the discipline began to be prioritized over tectonics but opposition to reproducing preindustrial styles persisted along with an interest in the real or virtual planarity of walls and floors. Postmodernism can be deemed a wayward secessionist episode, unlike Purism, Meta-Purism (my label for the 1930-45 Corbusian-Carioca work), Brutalism, and other constellations within the long-term modern cycle. By that account, modern architecture is a one-hundred-year-old adolescent compared to the Classical tradition, alive from the Renaissance to the French Second Empire.

The first modern computers appeared in the 1940s, the first domestic computers were produced in the 1980s, and the digitalization of the architectural design process became widespread in the 2000s; accessible images of works of architecture multiplied, drawings and photos as well as videos. Given this informational overload, it is easy to forget that nothing replaces experiencing architecture in place. I recall visiting the Swiss Pavilion and being amazed by the interaction between the building and its site. For instance, the low wing curving wall only makes sense as an answer to the vehicular access by a circular cul-de-sac. There is no site plan in *Œuvre complète* or any other source, and I did not know analyses mentioning that fact. Now, *Vers une architecture* amply demonstrates that Le Corbusier did not analyze existing buildings at second hand. Whether one agrees with his assessments or not, they reflect bodily contact with the work; none are more eloquent than those dealing with the play of light and shadow over stone, the pages in which he discusses the proportions and profiles of moldings, modénature. Reminding readers that architecture must affect flesh and mind, sense and sensibility, *Vers une architecture* has not lost relevance in a world suffering from too much simulation and communication.



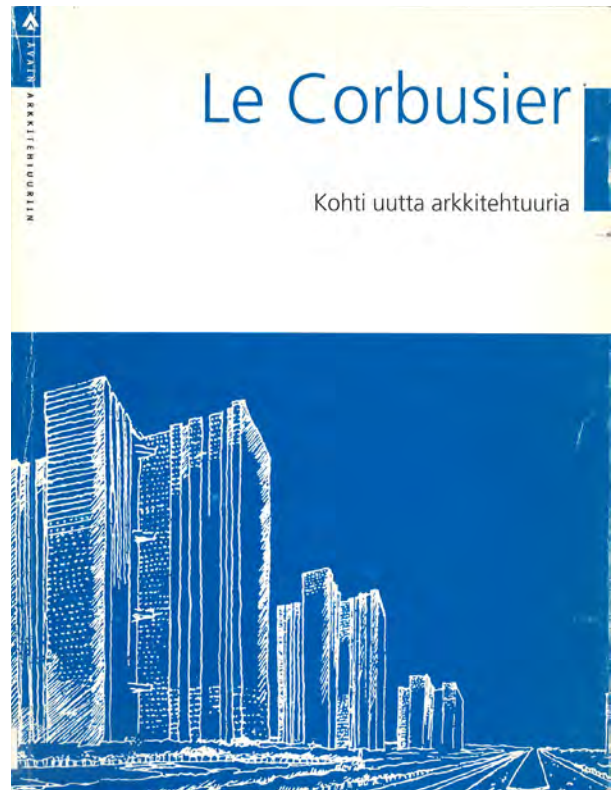
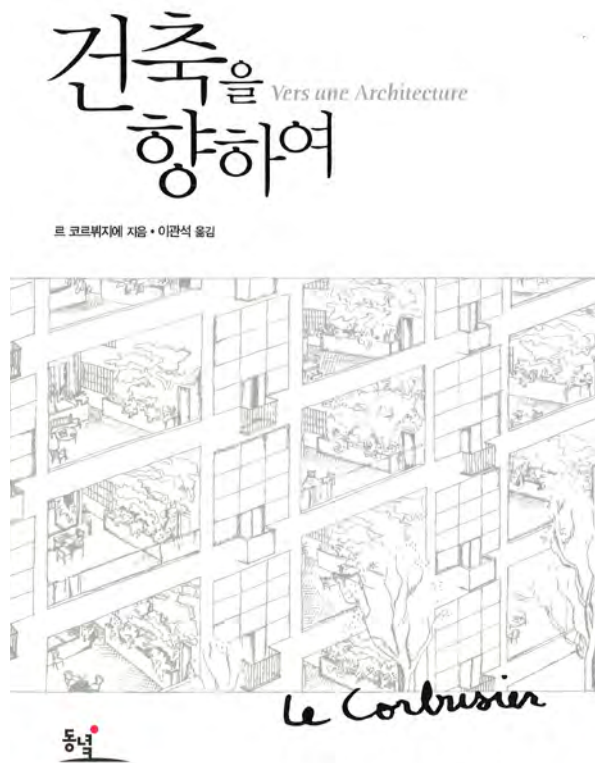
### LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

Medio siglo después de publicarse, mi generación no leyó *Vers une architecture* como un libro histórico, sino como un manifiesto contemporáneo, lo que dice algo sobre el relativo atraso del debate intelectual arquitectónico en España. Sospecho que lo recibimos sobre todo como un manifiesto visual, porque el poder pregnante de las imágenes –eco sin duda de la publicación inicial de los capítulos como artículos en la revista *L'Esprit Nouveau*– compite con la fuerza expresiva de los textos, a menudo abreviados en títulos y frases que estallan como detonaciones. A finales de los años 60, el profesor más influyente de la ETSAM era seguramente Francisco Javier Sáenz de Oíza, un corbuseriano vehemente que se asemejaba a él incluso en el aspecto físico, e imagino que sus alumnos lo leyeron con mayor devoción que los agrupados en torno a Alejandro de la Sota, que tenía a Mies van der Rohe como referencia disciplinar y guía espiritual, pero supongo que tanto unos como otros lo consumieron esencialmente con los ojos y desde las disyuntivas estilísticas de ese tiempo.

Hoy es imposible pasar la mirada sobre sus páginas sin recordar que en 1923 Francia había ocupado el Ruhr, mientras Alemania sufría la hiperinflación que alimentó el efímero golpe de Hitler en Múnich, en España se iniciaba la dictadura de Primo de Rivera, y en Turquía Atatürk fundaba la república sobre las ruinas del imperio Otomano, un turbión de mudanzas que agitaba la Europa convulsa de entreguerras y estimulaba el florecimiento de vanguardias radicales. Había pasado una década desde la *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, y al experimentalismo plástico y literario que en el ámbito hispano recogería la Revista de Occidente fundada ese año por Ortega se unen el primer despegue del autogiro de La Cierva o el primer vuelo sobre la Antártida, además de la creación de las 24 horas de Le Mans, efemérides técnicas que entraban en sintonía con la óptica desafiante de Le Corbusier. Debemos seguir leyendo *Vers une architecture*, pero solo como, y nada menos que, un testimonio de su tiempo.

### ANTOINE PICON

*Vers une architecture* : d'où vient qu'à un siècle de distance, ce texte à la fois inspiré et manipulateur, au croisement d'une vision puissante, d'un authentique talent d'écrivain et d'un art consommé de la publicité, ait conservé intact le pouvoir de déranger ? L'architecture n'est plus forcément « le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière », mais elle se veut encore capable d'émouvoir. L'attente qu'elle incarne ne sera jamais complètement comblée, mais qu'importe. Seul compte le désir d'architecture. Livre imparfait, à la fois raffiné et brutal, savant et autodidacte, *Vers une architecture* a su mieux que d'autres traduire en images et en mots ce désir. Peu importe du coup que ses rappels aux architectes aient vieilli et que l'injonction à choisir entre l'architecture et la révolution puisse paraître dangereusement technocratique. Dans l'ensemble, la leçon a conservé son intensité et sa fraîcheur. L'architecture n'est pas située à un emplacement stable, en un lieu figé ; elle indique une direction, un acheminement. Vers une architecture.



### ROBERTO GARGIANI

Aucun livre à succès sur la théorie architecturale, tel que *Vers une architecture* qui l'a été de manière unique, ne s'est retourné contre son auteur comme il l'a fait avec Le Corbusier, le condamnant par ce même succès, dans les décennies qui ont suivi sa publication - et encore aujourd'hui - à rester prisonnier involontaire de la civilisation machiniste que les pages de son livre avaient célébrée. *Vers une architecture* a jeté une ombre puissante sur l'analyse critique et les préfigurations d'une autre civilisation que Le Corbusier avait commencé à esquisser avec la publication de *Précisions*. Les différents projets de livres qu'il aurait voulu écrire à partir des années 1940, à commencer par l'"Espace indicible", ne se sont pas traduits par une publication qui aurait pris les traits d'une antithèse de *Vers une architecture* au nom des principes qui ont ponctué ses projets, ses réalisations et ses écrits jusqu'à sa mort - un livre dont ces fragments nous font comprendre qu'il aurait révélé à tous la véritable tendance de Le Corbusier vers une architecture qui est celle bioclimatique du XXI<sup>e</sup> siècle.

### TOYO ITO

Lorsqu'une nouvelle traduction japonaise de ce livre a été publiée, je travaillais dans l'atelier de l'architecte Kiyonori KIKUTAKE, après l'obtention de mon diplôme universitaire. Mr. KIKUTAKE avait un très grand respect pour Le Corbusier, et quant à moi, j'étais fasciné par ses réalisations depuis le début de mes études.

Ce qui m'a le plus impressionné, à la lecture de ce livre, c'est le fait que j'ai pu sentir toute l'ardeur de Le Corbusier dans ses efforts pour faire pénétrer ses nouvelles idées sur l'architecture dans la société tout en menant un combat contre cette dernière. J'ai alors compris que ce combat acharné justifiait, à ses yeux, la naissance de ses œuvres remarquables.

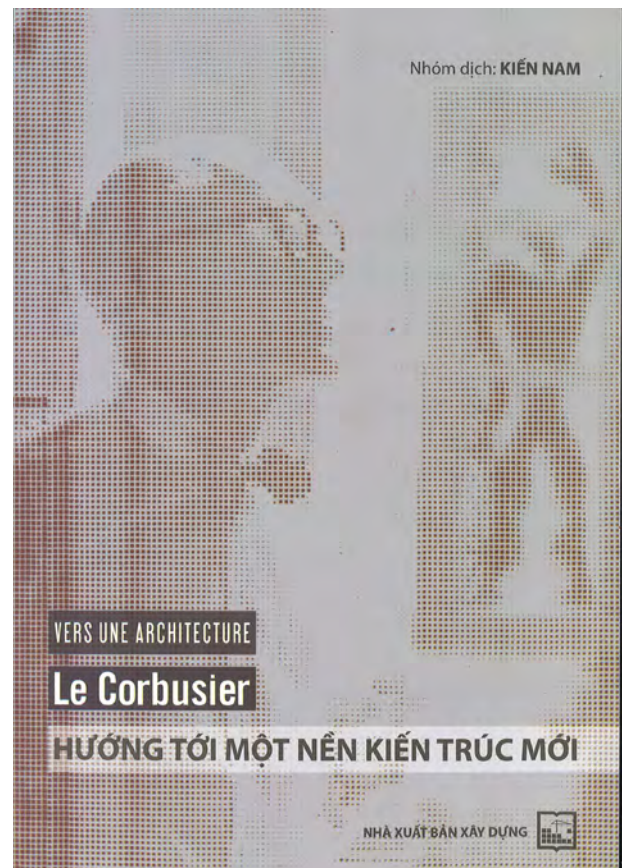
Parmi ses nombreux messages, la phrase célèbre « Une maison est une machine à habiter » m'a le plus marqué. Elle pourrait évoquer une machine révolutionnaire dépourvue d'attrait et d'intérêt, mais il suffit de regarder les maisons que « Corbu » concevait à la même époque pour comprendre à quel point cette phrase reflétait une esthétique véritablement nouvelle.

Dès le début de ma carrière, ce livre m'a appris que la quête d'une nouvelle architecture était un combat inlassable. Cette leçon est gravée encore aujourd'hui profondément dans mon esprit.

Le Corbusier et Mies imaginaient avec passion ce qu'ils pensaient devoir être la ville du futur. Mais il me semble que leurs propositions ont été détournées dans une direction opposée quitte à devenir méconnaissables si on se réfère à leur idéal. Les gratte-ciels de nos grandes villes, bureaux ou habitations, sont édifiés uniquement dans une perspective de rendement économique aggravant ainsi l'homogénéisation et le managérialisme.

Je souhaite ardemment que les jeunes architectes d'aujourd'hui, à la relecture de ce chef-d'œuvre, y retrouvent cet idéal de la ville du futur pour s'adonner à la création en y mettant leur passion et toute leur énergie.

Traduction par Mme Noriko Tanabe-Froger



### RYUE NISHIZAWA

En parlant de Le Corbusier, architecte, les points qui suscitent mon intérêt sont innombrables. Si j'essaye cependant de n'en citer qu'un parmi les plus remarquables, c'est qu'il ait mis l'homme au centre de l'architecture. Bien sûr d'autres l'ont fait, mais sans doute personne à la manière de Le Corbusier.

Cet homme au centre de l'architecture est celui qui, fort musclé, lève son bras bien haut. Ce n'est pas l'homme standard présumé par le modernisme, ni l'homme de sciences décrit par Leonardo da Vinci, mais un homme en chair et en os, avec sa colère et ses opinions. Il n'est pas simplement brutal mais presque sauvage tout en étant extrêmement intelligent.

Je me demande parfois si Le Corbusier était lui-même cet homme. Par exemple lorsque je lis dans « *Vers une Architecture* » une phrase comme « Il n'existe pas d'homme primitif, il existe des moyens primitifs » ou lorsqu'il observe avec intérêt le plan d'aménagement de l'Acropole, je sens alors en lui la dualité d'une intelligence humaine et d'une certaine animalité. Lorsqu'il a visité l'Acropole, il a compris qu'il y avait là une prise en compte de l'espace s'étendant jusqu'au Mont Penetelikon, bien au-delà de l'Acropole. Il a dit alors que c'était cette capacité d'imagination spatiale qui rendait l'Acropole si particulière. Par la suite, après la seconde Guerre, il a créé des immeubles d'habitation d'une taille incroyable puis conçu et réalisé le Complexe du Capitole à Chandigarh, encore plus immense, et peut-être même presque trop gigantesque.

Lorsqu'un homme ordinaire s'adonne à la construction d'un immense édifice, celui-ci risque très souvent d'apparaître inhumain, tout simplement parce qu'il est d'une taille non humaine. Mais dans le cas de Le Corbusier, même si son œuvre revêt une taille inhumaine, elle n'en incarne pas moins une architecture humaine, ce que certains peuvent juger facile à faire mais est en fait bien difficile à réaliser.

*Aujourd'hui, la "Ville Contemporaine" est souvent citée comme un exemple caractéristique par les critiques du modernisme. Je me pose pourtant parfois la question suivante : et si Le Corbusier avait pu réaliser ce projet, du début à la fin, le jugerions-nous de la même manière ?*

J'imagine aussi parfois, qu'un jour après la disparition de l'humanité sur terre et l'arrivée des nouveaux êtres intelligents, que ces derniers regarderaient les ruines du Capitole et de l'Unité d'Habitation de Marseille et comprendraient qu'il existait dans le passé, des êtres qui avaient la capacité de concevoir de vastes espaces.

Le Corbusier a démontré cette compétence en matérialisant, au Capitole, les idées qu'il avait exprimées dans sa jeunesse en écrivant « *Vers une Architecture* ». Je trouve que cette capacité, illustrée par la grandeur du Capitole, devrait être un motif de fierté pour l'humanité.

Traduction par Mme Noriko Tanabe-Froger



## CARLO OLMO

*Quelle influence la lecture de Vers une architecture a-t-elle eue sur votre itinéraire personnel ?*

Ho incontrato *Vers une architecture*, iniziando a lavorare sulla rivista *L'Esprit Nouveau*<sup>1</sup>. Quell'approccio mi è sempre rimasto. Per me la lettura originaria di *Vers une Architecture* la si ha scorrendo i capitoli e collocandoli nei numeri della rivista. Non solo perché molte parole chiave del testo assumono un significato meno "iconico e autoriale" e più storico e contestuale. Ma perché in questo modo si possono misurare prestiti, influenze, legami, in altri termini la sociabilità culturale dentro la quale nascono gli articoli e il libro<sup>2</sup>, Tema tutt'altro che agevole, se dal ponderoso lavoro di Michel Sanouillet, *Dadà à Paris*<sup>3</sup>, non si è proceduti se non per frammenti o biografie<sup>4</sup>. Fondamentali certo, sia pur tardive, quelle su Amédé Ozenfant<sup>5</sup>. E questo non solo perché il mutamento nella scrittura in *Le Corbusier*, avviene nella stesura di *Après le Cubisme*, testo che pubblica nel 1918 proprio con Ozenfant<sup>6</sup>, ma perché Ozenfant come secrétaire delle Soirées Dadà è il primo ad aprire quel mondo delle avanguardie parigine che aiuta a spiegare soprattutto la scrittura di *Le Corbusier*<sup>7</sup>.

Ma la contestualizzazione dei capitoli di *Vers une architecture* è utile anche per entrare nelle relazioni che attraverso *L'Esprit Nouveau* *Le Corbusier* apre con personaggi ad esempio come Henry Hertz, autore di un testo chiave per capire il suo pensiero anche politico in quegli anni come *Lieux Communs*<sup>8</sup>, o Paul Lafitte, fondatore delle Editions de la Sirène, che pubblica i primi testi di Max Jacob o di Jean Cocteau, e che mette in cantiere opere non semplici come le *Mémoires de Casanova*. *L'Editions de la Sirène* dal 1923 vengono gestite dalle Editions Crès, editore fondamentale per *Le Corbusier* e sono il veicolo pubblicistico essenziale in quei primi anni. Hertz e Lafitte sono inoltre due, tra gli autori importanti per definire l'ambito non disciplinare in cui si muove *Le Corbusier* negli anni venti, per dare concretezza al sottotitolo delle riviste, *Une revue de connections* e per chiarire, in termini non ideologici, la posizione dell'architetto franco-svizzero. Hertz e Lafitte sono autori di articoli chiave nella rivista: Hertz ad esempio di *Balbutiements de l'esprit politique*<sup>9</sup>, Lafitte di *À propos de la grande crise*<sup>10</sup>.

Ma l'incontro più ravvicinato con *Vers une Architecture*, lo ebbimo, Roberto Gabetti ed io, quando avviammo una collana di ristampe anastatiche di testi di *Le Corbusier* per l'editore antiquario torinese La Bottega d'Erasmus<sup>11</sup>. I primi quattro titoli furono opere allora poco reperibili nella prima edizione, come *Almanach d'architecture moderne* o appunto *La peinture moderne*, iniziando con *Après le Cubisme*<sup>12</sup>. Decidemmo poi di seguire i confronti in casa editrice Einaudi con C. Segre e G.F. Contini, nel tentare la prima edizione critica di *Vers Une Architecture*<sup>13</sup>. Il lavoro, con gli strumenti di allora, fu affidato a due studiosi torinesi Giovanni Maria Lupo e Paola Paschetto, che in due anni riuscirono a editare due volumi. Il primo con l'anastatica della prima edizione del testo<sup>14</sup>, la seconda con le note e i commenti che chiarivamo la genesi del testo e fungevano da autentica avventura nel paratesto<sup>15</sup>.

Un lavoro critico, seguito dai due curatori della collana, che la scarsa diffusione delle edizioni della Bottega d'Erasmus, rese quasi invisibile, ma che confermava la linea scelta già per il *Le Corbusier e l'Esprit Nouveau*: la necessaria base filologica di ogni argomentazione critica o storiografica. Bisognerà arrivare al 2007 perché Jean Louis Cohen, pubblichi una ben più completa edizione critica di *Vers une architecture*<sup>16</sup>, restituendo anche ciò che più mancava in una cultura allora non così attenta all'edit del volume, ad esempio alle scelte che legavano immagini e testo, così decisive per cogliere il linguaggio di *Le Corbusier* nella costruzione del testo<sup>17</sup>.

*Considérez-vous que l'œuvre, en plus d'être une référence historique essentielle, peut encore interpellier l'architecte contemporain ? De quelle manière ?*

Il rischio che la domanda pone è quello che da anni ormai, non a caso prima in ambito di filosofia della scienza, viene indicato come *surface presentisme*<sup>18</sup>. Il nodo era ed è il rapporto tra presentismo e le *cross-time relations*, per usare il linguaggio scientifico che sul presentismo ha da più tempo riflettuto<sup>19</sup>. Con i suoi correlati. Abbandonata l'illusione di un progresso in storia<sup>20</sup>, il dilemma che si pone per lo storico è quello tra presenza in pubblico e i connessi pericoli del presentismo. Ne è testimonianza la vicenda, e non certo solo statunitense, che ha agitato nel 2022, tutta la comunità degli storici americani, legata alla presa di posizione di James H. Sweet riguardo al mainstream presentista e antistoricista, che condannava come razzisti - tutti da Cristoforo Colombo in poi, persino Alexander Von Humboldt e ne distruggeva statue e ricordi, come testimoniane di oppressioni - sollevando un autentico processo per un *crime de pensée*<sup>21</sup>. D'altronde su quei rischi del *surface presentisme* lo storico francese che più ci ha lavorato, François Hartog, ha rilasciato una preoccupata intervista a Pascal Goetschel e Yves Potin ancora nel 2018<sup>22</sup>.

Per come è scritta, impaginata, per la ricezione che ha avuto *Vers une Architecture* potrebbe in realtà ben incarnare le tesi che animano *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* di Hans Robert Jauss<sup>23</sup>, soprattutto se fossimo in grado di connettere traduzioni, contesti e usi accademici ma anche pubblici che ne hanno letteralmente e democraticamente smembrato il testo. Oggi ci restano due strade. Una ricezione estetica del testo e del suo immaginario, un po' quella poi percorsa proprio dalla scuola di Costanza, in riferimento però a testi letterari. Oppure cogliere l'occasione di riletture critiche e filologiche del testo, per rimettere in discussione ciò che oggi noi concepiamo come *theory*. Come evidenzia Jean Louis Cohen, per scomporre e ricomporre le logiche che segue Le Corbusier nello scrivere gli articoli e poi nel comporre la prima versione del libro, bisogna seguire l'autore non solo nelle sue letture, viaggi, fotografie, ma anche - la sua ossessione ce lo consente - le frequentazioni nelle biblioteche e la successione delle sue letture<sup>24</sup>. Non certo per riproporlo oggi come un possibile modello da seguire! Sarebbe sciocco e illusorio. Forse basterebbe leggere, anche in questo caso in sequenza, i testi di Gresleri sul viaggio<sup>25</sup>, di Cohen e Hartmut Frank sulle interferenze tra culture<sup>26</sup>, di Tim Benton<sup>27</sup> sulla fotografia, per scampare i pericoli del *surface presentism* anche e soprattutto quando si arrischia di por mano a una teoria dell'architettura.

*Vers une architecture* è cent'anni dopo, insieme l'esempio di una quasi feroce banalizzazione (l'uso più ricorrente), di suggestive ricezioni estetiche, ma anche se si vuole entrare nei suoi meccanismi, un esempio raro di cosa e come si costruiscono autorità e autorialità, scrivendo di architettura<sup>28</sup>, anche oggi soprattutto se si vogliono evitare le trappole del *politically correct* e del *crime de pensée*, quanto mai dietro l'angolo. Basti pensare quanti usi ha avuto e potrebbe avere *Architecture ou Révolution*, e quanto questo quasi sintagma abbia una storia "segreta" nella biografia dell'architetto di La Chaux-de-Fonds. Ma il testo potrebbe riaprire una questione che ai suoi tempi si definitiva critica operativa, e che più di recente si è chiamata storia applicata<sup>29</sup>. Non certo facendo immaginare una consequenzialità, ma segnando al contrario una fondamentale differenza che distingue i due approcci. La critica operativa ha una finalità morale e pedagogica, la storia applicata, soprattutto negli ultimi anni, punta a una valorizzazione (pubblica, non solo politica) della conoscenza storica nei processi decisionali<sup>30</sup>, sino a fare della storia a volte l'arbitro di conflitti su possesso, valore, simbolo<sup>31</sup>.

*Vers une architecture* può essere chiamata in causa in operazioni di restauro del moderno come legittimazione (teorica, metodologica, persino simbolica) delle azioni conseguenti, può essere usata per derimere conflitti sempre più aspri sullo stesso significato della parola modernità e sulla sua periodizzazione, può essere al limite dell'*use and abuse of history*<sup>32</sup> chiamata a fungere da *history with a public purpose*, per il valore paradigmatico che ha assunto quel testo negli anni. Forse per questo non potrà o forse dovrà mai entrare nel confuso calderone di una storia come deposito non solo di immagini, ma di sentenze.



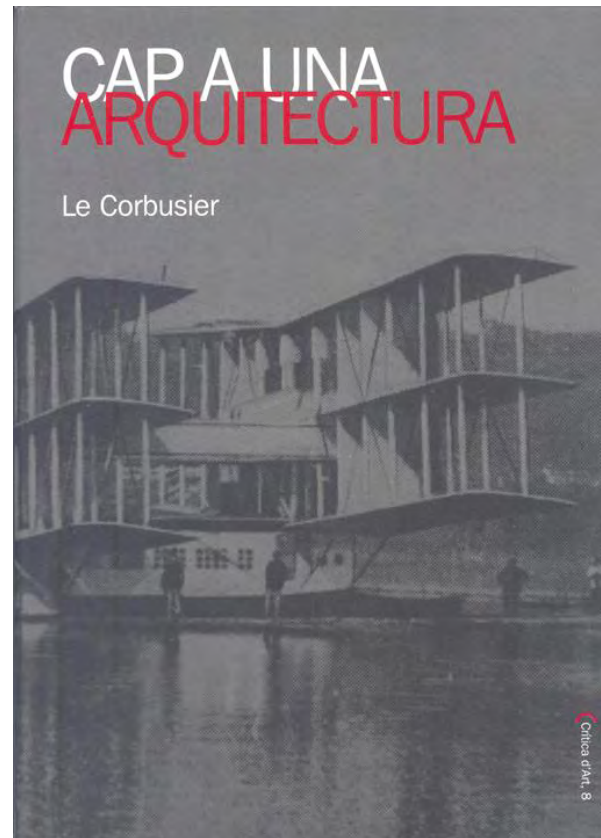
## JOSE OUBRERIE

1954 - lors de la préparation du CIAM 10, Walter Gropius, Jose Luis Sert, Siegfried Giedion et Turwitt, membres du "Groupe Consultatif" envoient une lettre à tous les groupes CIAM disant leur désapprobation des "instructions" rédigées par le Team 10 pour le Congrès. Le Corbusier répond : « les éléments établis par le Team 10 sont raisonnables et parfaitement acceptables. » Plus tard, alors que le Team 10 a décidé de passer outre aux réactions du Groupe Consultatif, Il écrit à Jose Luis Sert que « la métamorphose des CIAM doit être basée sur la nouvelle génération préoccupée par les problèmes posés par notre temps »<sup>1</sup>.

1960 - Nous étions fin prêts, la longue ligne des plans pour le Concours de la Gare d'Orsay auquel Le Corbusier avait été invité - si mes souvenirs sont exacts par Hilton et TWA - occupait le long mur de l'Atelier, la maquette était posée sur la table ronde de 1m 83, face au grand tableau noir. Nous avions travaillé deux nuits à l'Atelier pour finir. Guillaume Jullian, Alain Tavès, moi-même, mal rasés et hirsutes, et Fernand Gardien le conducteur de travaux de l'Atelier attendions les « Officiels » du concours qui arrivent bientôt, Le Corbusier nous rejoint... Présentations, quelques échanges de paroles et très vite Le Corbusier: « excusez-moi un instant... » il se rend dans son bureau, en ressort avec sa serviette de cuir, se dirige vers la sortie... d'où j'étais place je pouvais le voir partir, je le dis à Gardien qui va lui parler... et reviens, le visage blanc, disant à ces Messieurs: « Monsieur Le Corbusier s'excuse mais il doit se rendre à une réunion importante, les garçons vont vous expliquer le projet ». Stupéfaits, furieux, ils s'exclament : « mais la réunion importante c'est ici ! » Ces Messieurs n'attendent pas et s'esquivent... nous étions abasourdis... les « garçons » c'était nous trois.

Deux ou trois jours après, Le Corbusier invite des journalistes et des personnalités du monde des Arts, leur montre le projet expliquant qu'il avait été rejeté par le Comité du Concours etc... En fait, le projet proposait une tour (un Hôtel de 300 chambres) et un Palais de Congrès face au Louvre : il ne pouvait se résoudre à détruire la Gare d'Orsay qu'il avait revisitée pour le Concours. Il avait délibérément sabordé son projet.

*Vers une Architecture*, un collage de différentes réflexions et analyses, une « lecture de situations », un « état présent » des problèmes des années vingt... Architectes, Urbanistes, Politiques en particulier pouvaient en examiner les chapitres, agir avec créativité, trouver des solutions. Le Corbusier, par son travail même, démontrait sa volonté d'élaborer des réponses architecturales et urbaines aux problèmes du temps. Elles ont sans cesse évolué, mais toujours ancrées dans le présent. Le Corbusier ne travaillait pas pour le futur, il l'a souvent affirmé devant nous. Cela s'applique aussi bien à *Vers une Architecture* qui, en un magnifique collage, réunit les éléments nécessaires, selon lui, à inventer une Architecture du XXe siècle qui, à l'époque, n'existait peu ou pas encore. Ce sont sa constante réflexion et questionnement de ses réalisations, de ses projets, qui informaient, nourrissaient le développement de son œuvre et lui donnaient sa densité, sa qualité, sa nouveauté : ce quelque chose qui n'existait pas avant lui.



## VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

Como es sabido, Le Corbusier compuso *Vers une architecture* (Ed. Crés, París, 1923) integrando textos e imágenes aparecidos en los dos primeros años de *L'Esprit Nouveau*, la revista portavoz de sus ideas de progreso. Así armó los fundamentos estéticos a lo largo de siete capítulos, que se inician con el reconocimiento arquitectónico de los avances de la ingeniería, reafirmando la analogía entre las necesidades de la mecanización, sus formas elementales y las del ideal clásico. Su impacto extraordinario hizo que se reconociera como una contribución decisiva a la dimensión vanguardista de sus inquietudes juveniles. Incluso se llegaría a considerar el mejor libro de arquitectura del siglo XX. Influidos por su doble discurso visual y textual en aquellos años originarios de la modernidad, se vivió un capítulo de radicalización e internacionalización. A ello contribuyó la difusión de la edición francesa de 1923 y siguientes. Sus traducciones a otras lenguas y su impacto crítico a lo largo del siglo transcurrido merecerían un análisis detenido. Las primeras al inglés y al español, *Towards a New Architecture* (Payson & Clark, Nueva York, 1927), con traducción de Frederick Etchells, y *Hacia una arquitectura* (F. Conti, Buenos Aires, 1930), que la *Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos* (CAYCA) publicaría por entregas entre junio de 1930 y marzo de 1932, con cierto desorden. Con traducción, de la tercera edición francesa, de Luis Alberto Romero, de familia española emigrada a comienzos de siglo, hermano del historiador José Luís Romero, también se editaría en 1939 por El Distribuidor Americano de Buenos Aires. Tanto Jorge Francisco Liernur como Ramón Gutiérrez han hecho referencias a esa versión, cuya difusión no llegaría a España.

Sobre el escenario hispánico de Le Corbusier de aquellos años, a uno y otro lado del Atlántico, 1928 y 1929, y hasta 1932, se escribió entonces, y mucho se ha analizado posteriormente. Su presencia en España (especialmente Madrid y Barcelona) y en América del Sur (Montevideo, Buenos Aires, Sao Paulo o Rio de Janeiro) tuvo gran trascendencia, aunque la experiencia latinoamericana, y sus propuestas, alcanzaron mayor presencia en las biografías del autor y en los estudios habidos sobre su obra.

Pero *Hacia una arquitectura* tuvo dos momentos cruciales, 1930 y 1964, con sendas traducciones e intensidades editoriales. Los veteranos de hoy tenemos un conocimiento no vivido del período heroico de la arquitectura moderna. En nuestra juventud, a los "grandes maestros", con sus últimas obras, les llegaba el fin de sus días. Primero fue la muerte de F. L. Wright en 1959, después la de Le Corbusier en 1965, y en 1969 las de Gropius y Mies van der Rohe. En España, Antonio Fernández Alba o Rafael Moneo, Pep Quetglas o Juan José Lahuerta, Juan Calatrava o Jorge Torres, y muchos más, han construido un variado entramado de conocimiento e interpretaciones sobre Le Corbusier.

Hay que recordar que en la Universidad de Sevilla se establecieron los estudios de arquitectura en el escenario de los cambios económicos y culturales del desarrollismo franquista. Mi decisión de ser arquitecto alimentó una tendencia a conocer antes que a hacer. Visitar y leer/ver arquitectura, disfrutar y pensar, transmitir. Una vocación académica. Solía entonces firmar y fechar el ejemplar de los libros que llegaban a mis manos, estimulado por el esfuerzo de mi padre y su ejemplo lector. Pasé el verano de 1964 en Italia, de sur a norte, germinando una semilla histórica para saber ver y gozar la arquitectura. A mi vuelta leí el libro que sobre Le Corbusier había escrito Françoise Choay. Es en 1966, en Francia, cuando visito algunas de sus obras. Especial impacto tuvo la visita que realicé el 23 de julio de 1966 a la capilla de Ronchamp. En el micro-carnet de Editions Forces Vives (1965) escribí MARAVILLA. Aquella mañana especial, a hora temprana, ascendimos entre la neblina la colina de Bourlémont y se nos apareció la capilla de peregrinación de Notre-Dame-du-Haut (1950/54), que poco a poco fue desatando asombro. Había concluido el Concilio Vaticano II, pero aquella ermita era preconiliar. En la aldea de El Rocío se estaba edificando otra. ¡Que dos ejemplos tan dispares de arquitectura religiosa para un mismo tipo y un tiempo intenso!

Las editoriales argentinas nos nutrían de versiones castellanas de los libros de arquitectura. Entre los estudios críticos, hay que recordar la nueva mirada que representaba Bruno Zevi. Su fascinación por el gran arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright marcó sus valores. Desde 1951 se sucedieron las ediciones de su libro *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (1948). Mi ejemplar es de la cuarta (1963) de Editorial Poseidón, con traducción de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo.

Resulta chocante que el diseño gráfico de la portada de *Saber ver la Arquitectura* de Zevi fuese utilizado tal cual por la Editorial Poseidón en *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, cambiando el azul por el verde. Mi ejemplar, adquirido el 2 de noviembre de 1968, es de la edición de 1964 (colofón 11 de enero de 1965), traducción de Josefina Martínez Alinari, que permanecería como canónica, olvidada la anterior de Luis Alberto Romero. Martínez Alinari se consolidaría como una traductora profesional de autores como Françoise Mauriac, Jean-Paul Sartre o Marguerite Duras. La Editorial Poseidon fue creada en 1942 por el catalán exiliado Joan Merli i Pahissa (1901-1995), que, tras su experiencia como *marchant*, organizador de exposiciones, editor y autor, dio respuesta a la necesidad de difundir en español libros de arte esenciales en el panorama internacional, según demandaban personalidades como Jorge Romero Brest, citando a Bernard Berenson o Roger Fry, Élie Faure o Lionello Venturi, y Severini, Ozenfant o Le Corbusier.

Esa pseudo-primera edición en español de 1964, traducida de la francesa de 1958, con su prefacio "después de treinta y ocho años", y adiciones, es la que, a un lado y otro del Atlántico, nuestra generación y siguientes leímos, en un proceso caótico de reimpressiones. Con anterioridad, las ediciones en francés de los libros de Le Corbusier habían tenido y tenían sus lectores internacionales, como lengua cosmopolita y cultural por excelencia. Podemos recordar la inmediata crítica de Leopoldo Torres Balbás ("Tras de una nueva arquitectura", *Arquitectura*, 52, 1923); o, 35 años después, la ponencia de Luis Moya en la Sesión de Crítica de Arquitectura sobre Le Corbusier publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura* (199, 1958). El impulso dado en Argentina a la edición de libros de arquitectura moderna en los años sesenta tuvo que ver con la revitalización de las ediciones francesas. *Vers une architecture* (1923), y sus otros libros tempranos, editados por Editions Crès de París, habían vuelto a aparecer en el nuevo sello de Editions Vincent, Fréal & Cie. Así, otros libros de Le Corbusier se traducirían entonces: *Cuando las catedrales eran blancas*, y los dos volúmenes de *El Modulor*, por Poseidón, o *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura* y *La Ciudad del Futuro (Urbanisme)*, por Infinito.

Tras el retorno a España de Joan Merli en 1971, Poseidón transfiere su actividad a Barcelona. En 1978 publica *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, en versión castellana de Johanna Givanel, el libro que reunía las conferencias de Buenos Aires, originalmente editado en francés en 1930, y reeditado en 1960. Y también *Hacia una arquitectura* en 1977, presentada como "nueva" primera edición, y 1978 segunda, sustituyendo la portada y eliminando los textos complementarios, pero siempre con la traducción de Martínez Alinari. Como reclamo comercial seguirán cambiado las portadas en tiradas sucesivas. En la de 1998 figura como editorial Apostrofe, y Poseidón como colección. Un proceso confuso con un hito en 2016, de nuevo Buenos Aires, pero bajo el sello de Infinito, que dice poseer "todos los derechos de las ediciones en español", ya sin referencia alguna a Poseidón. De acuerdo con la Fondation Le Corbusier, con portada diferente, pero el cuerpo del libro facsímil del de 1964. Por vez primera cuenta con un prólogo, de Álvaro Arrese, distinto al estudio introductorio de Jean Louis Cohen, publicado (2007, 2016), tanto en francés como en inglés, por la Getty Trust Publications de Los Ángeles.

Dijimos al inicio que *Hacia una arquitectura* era para muchos el mejor libro de arquitectura de su tiempo. No para todos. Recordemos el capítulo XVII del de Reyner Banham *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (edición original de 1960, y en español de 1964, Nueva Visión, Buenos Aires). Siempre provocador, dice al concluirlo: "Su gran éxito, sin embargo, no sólo ha ensombrecido obras más auténticamente revolucionarias y mejor razonadas de otros autores: también ha menoscabado la atención prestada a otros libros superiores del mismo Le Corbusier". Adquirido en noviembre de 1966, el interés por el crítico británico emergía en aquel estudiante de veinte años tras la reciente lectura de la primera edición de Poseidón. Tras la muerte de Le Corbusier, la atracción de *Hacia una arquitectura* se compadecía con su crítica. Y Ronchamp ganaba el pulso sensible al libro.

## JOSE MANUEL POZO • La sal de la arquitectura

Lo primero que debo hacer al abordar este encargo tan comprometido es agradecer a quienes me lo han planteado que hayan establecido unos límites tan precisos y acotados, porque así sé que las distintas aportaciones, entrelazadas, no solo se complementarán, sino que, presumiblemente, se van a superponer y aún a contradecir, lo cual da mucha libertad y alivia la responsabilidad.

A mis ojos, el libro tiene dos partes bien distintas, con protagonismos diferentes respecto a las cuestiones planteadas<sup>1</sup>. La primera la forman los cuatro primeros capítulos, que es a los que yo me voy a referir, sobre todo; en ellos Le Corbusier repite insistentemente, con distintas formulaciones, frases secas y provocadoras, a modo de eslóganes, con la machacona pedagogía del anuncio, para crear la urdimbre de un cañamazo mental proyectual. Que es para mí lo más interesante de la obra, pues he de reconocer que los capítulos posteriores que definen la segunda parte siempre me han interesado menos, antes y ahora.

Dicho esto, para responder a la primera de las cuestiones planteadas, me serviré de una idea no muy académica, pero sí gráfica, que he empleado frecuentemente para explicar a mis alumnos la importancia de las obras de ciertos arquitectos olvidados o maltratados por los críticos e historiadores y que, sin embargo, han tenido una influencia patente y persistente sobre la arquitectura posterior, una vez que sus propuestas plásticas o espaciales se asimilaron y se comenzaron a imitar.

Me refiero a algo tan sencillo como el papel que le corresponde a la sal en un buen guiso; es un condimento que no puede faltar, pero sería tremendo llegar a identificarlo, esto es, encontrarse con un grumo de sal, grande o pequeño. Ha de estar discretamente disuelta, sin que se pueda observar su presencia; debe estar en todas partes y en ninguna, y, con ser lo más invisible del guiso, sin ella éste perderá su encanto. Como sucede con determinadas ideas y logros importantes y con esa primera parte de *Vers une architecture*.

Ya que, si puedo afirmar con seguridad que desde que ingresé en la Escuela de Arquitectura su contenido me ha 'perseguido', igualmente puedo afirmar que no tuve ningún momento de epifanía con él, pues no recuerdo una fecha o una temporada en la que su lectura me deslumbrase, de golpe, proporcionándome una visión nueva. Más aún, mi acercamiento a esa obra fue episódico e incompleto, sin haber hecho nunca una lectura de él profunda, acabada y sistemática; y, sin embargo, tengo la certeza de que desde que comencé los estudios de arquitectura esa *sal* ha estado presente en mis ideas, influyendo en mi modo de entender lo que debía ser la arquitectura, aun sin saberlo; y que comenzó a formar parte de mis ejercicios gráficos y de los ingenuamente proyectuales, como después lo ha estado, ya conscientemente, en mi docencia y mis escritos, tantas veces con referencias expresas.

Cuando Ignacio Araujo<sup>2</sup>, en la asignatura de Análisis de Formas, en primero de arquitectura, en 1974, me obligaba a hacer estudios geométricos de fachadas y plantas de edificios, tanto clásicos e históricos como de nuestro siglo, no sabía que estaba siguiendo expedientes pedagógicos que tenían mucho que ver con 'Los trazados reguladores' de Le Corbusier, mediante los cuales Araujo buscaba hacernos descubrir, como afirmaba Le Corbusier en su libro, que "*la arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras*"<sup>3</sup>. Para lo cual nos enseñaba a buscar en aquellas obras los trazados 'ocultos', que daban *sentido a las relaciones, el espíritu de orden, la unidad de intención*<sup>4</sup>.

Así, sin saber aún qué había escrito y dicho Le Corbusier, me encontré, con el compás, la escuadra y el cartabón, buscando "trazados reguladores" en fachadas renacentistas y barrocas, o en la *Villa Savoie* o en la *Villa Vaucresson...*, y entendiendo que era aquel sustrato gráfico el que hacía 'gratas al ojo' las proporciones de aquellas obras.

Y de ese modo, mis compañeros y yo fuimos adquiriendo el hábito mental (*sal*) de descubrir y trazar 'intuitivamente' esa geometría subyacente, mediante la cual "la arquitectura logra la matemática sensible que nos da la impresión bienhechora del orden"<sup>5</sup>.

De igual modo, aprendimos entonces la importancia que tenían las formas simples, la geometría y la proporción, en ejercicios por medio de los cuales fuimos entendiendo que "la arquitectura era el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz"<sup>6</sup>, y que "los grandes problemas de la construcción moderna tienen que ser solucionados mediante la geometría"<sup>7</sup>.

Después, ya profesor, he hecho uso frecuente de esa y otras contundentes máximas corbusierianas, tanto ejerciendo la docencia de la geometría, como escribiendo sobre su importancia para congresos y artículos de revista; como es el caso de expresiones tan interesantes como "si lo esencial de la arquitectura son esferas, conos y cilindros, las generatrices de esa formas son básicamente pura geometría"<sup>8</sup>, o las relativas a la importancia de las sombras; u otras tan elementales que a veces casi parecían bromas: "las sillas están hechas para sentarse"<sup>9</sup>, "una casa está hecha para ser habitada"<sup>10</sup>. Frases, eslóganes, asimilados como hábitos mentales que deben iluminar cualquier concepción lógica de la arquitectura y que dan la razón a aquella afirmación de Oud de 1958: "Preferiría que los jóvenes estudiaran más al Le Corbusier de entonces que al Le Corbusier tardío. Quizás ahora ofrece más 'para ver', pero entonces daba más que pensar"<sup>11</sup>.

En lo cual creo que llevaba razón, así como coincido con él en su despegue hacia la consideración hiriente de la casa como "máquina de habitar"<sup>12</sup>, un eslogan que nunca me convenció mucho, cuya formulación se comprende bien para aquel momento, pero que es excesivamente reduccionista y contradice otras afirmaciones de Le Corbusier, como aquella de que "La ARQUITECTURA es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de construcción. (...) la Arquitectura, SE PROPONE EMOCIONAR"<sup>13</sup>; que está más cerca de la definición de arquitectura de Carvajal: "Arte con razón de necesidad", que la de la casa como vivienda-artefacto. Una idea ésta que no compartían los contemporáneos más experimentados y acertados en la resolución del problema de la vivienda, como hemos dicho ya de Oud<sup>14</sup>, y podríamos decir también de Taut -"no se trata de ver la casa como una máquina"-<sup>15</sup>.

Como parece que no me va quedando espacio, debería contestar a la segunda cuestión planteada. Pero, continuando con la imagen empleada, me parece que está ya respondida.

Pues, si indudablemente en las obras de LE CORBUSIER no todos los resultados arquitectónicos concretos han tenido la continuidad, acierto y durabilidad esperables, y ni las *Unités*, ni otras obras y edificios han tenido la repercusión esperada, en cambio no cabe duda que las ideas vertidas en *Vers une architecture* han venido iluminando la arquitectura en todo el mundo, ya antes incluso de que el libro viera la luz como tal, cuando Le Corbusier las difundía en *L'Esprit Nouveau*. Como señalaba Oud: "Su valor propagandístico es enorme, y ha contribuido a la 'liberación' de muchas cosas en la gente (...) lo que sabe decir tan sugerentemente"<sup>16</sup>. Y ello se ve asimismo en el caso de Mendelsohn, que en 1930 incluyó dos imágenes tomadas de *L'Esprit Nouveau* entre las 72 que empleó en su libro *La obra completa del arquitecto*<sup>17</sup>(ambas extraídas de los primeros números de *L'Esprit Nouveau*, que componen los cuatro primeros capítulos de *Vers une architecture*) lo que indica que estaba muy atento a lo que Le Corbusier decía.

Así pues, concluyendo, la *sal* se ha disuelto, pero ahí sigue; y *Vers une architecture* se debería leer en las escuelas de arquitectura también hoy, para provocar una y otra vez la reflexión sobre aquello acerca de lo que Le Corbusier quiso hacernos pensar, que está de nuevo en peligro; y que sólo seguirá vivo en las Escuelas si, por ejemplo, se siguieran empleando los 'trazados reguladores' como medio para estudiar y conocer las virtudes plásticas y estéticas de las obras de calidad, en vez de enseñar a aplicar, insensatamente, a quién aún no sabe nada de arquitectura, fórmulas paramétricas con las que lograr "arquitectura" de forma fácil; que, seguramente, casi siempre acabará estando salada en unas partes e insípida en otras; pero muy rara y casualmente, sabrosa.

### JOSEP QUETGLAS

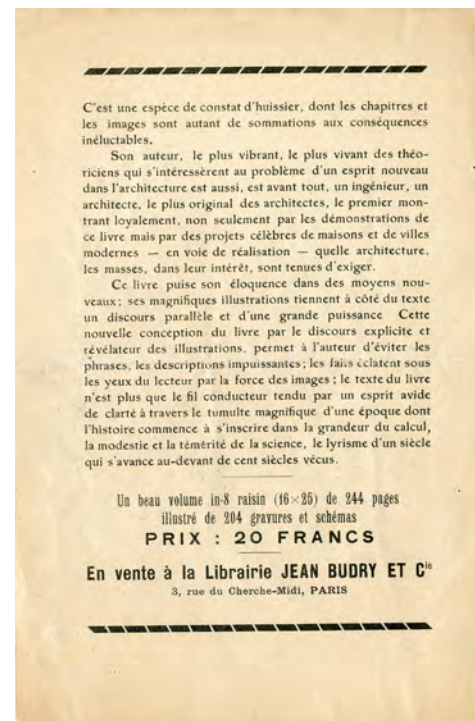
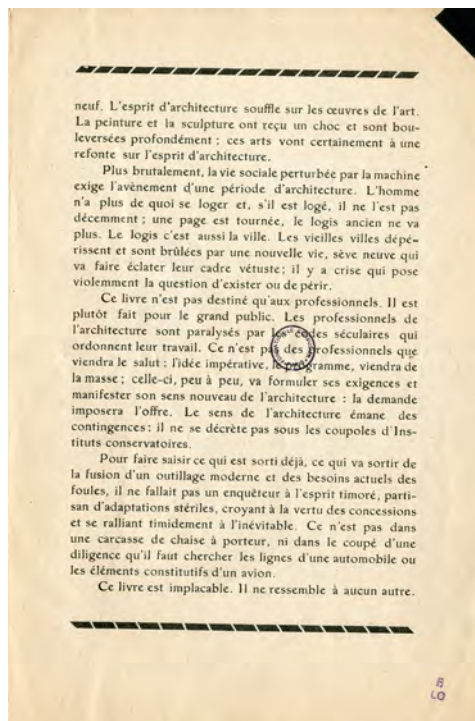
1964. Pendant trois jours de suite, dans une salle comble, on nous faisait suer de l'encre de Chine, en dessinant les cinq ordres de l'architecture, sur une planche scellée, qui restait toute la nuit sous surveillance. De la réussite de ces dessins dépendait l'ouverture ou la fermeture des portes de l'École d'Architecture.

Le soir je regardais un livre d'images, qu'on m'avait dit désaltérant. Mais j'y lisais qu'un architecte est celui qui sait faire ses modénatures, qu'un architecte est un sculpteur, que le fonctionnalisme n'est bon que pour les nigauds, que le Bon Dieu fit ses bêtes en symétrie... « Mais qu'est-ce que c'est que ça ! Ce Le Corbusier n'est qu'un cheval de Troie de l'Académisme ! ».

Aujourd'hui, après bien de relectures de ce livre d'images - images visuelles et images mentales -, j'estime que savoir par cœur les deux pages de l'introduction à sa deuxième édition est la meilleure introduction à l'architecture.

### ARTHUR RÜEGG

« Ce livre est implacable ». L'annonce de *Vers une architecture*, distribuée en 1923, promet un manifeste radical et intransigeant. Mais *Vers une architecture* ne propose pas de révolution *ab origine*. Au contraire : Si « ce livre ne ressemble à aucun autre », c'est parce qu'il « s'établit sur le fait humain, constant ». Le Corbusier développe son thème dans la totalité de sa dimension historique. « Nous sortons d'une période caractéristique de l'histoire humaine, nous sommes en pleine formation d'une autre ». Il est évident qu'il condamne les excès du passé, mais en même temps, il renoue avec les précédents de la culture haute et basse qu'il considère comme valables. La composition des plans et des façades suivra les invariants établis depuis toujours, et même la Delage Sport 1921 et le Parthénon seraient le résultat d'un développement typologique analogue. Le Corbusier est probablement le seul rénovateur des années vingt qui réussisse à formuler les grandes lignes d'une architecture entièrement nouvelle et totalement cohérente en réconciliant « les lois qui gèrent l'activité contemporaine » avec la culture architectonique du passé.





## NOTES CARLOS EDUARDO COMAS

- 1 Le Corbusier. *Vers une architecture* (Paris: [1923]), p. 146; *Towards a new architecture* (New York: Praeger, 1960 [1927]), p. 166.
- 2 Charles Baudelaire. *Le peintre de la vie moderne. I Le beau* (Collections litteratura.com, 2009 [1863]), p. 5.3 The transcript has been partially edited to make it more adequate to a written/readable format. We eliminated most of the rather anecdotal information, but we intentionally kept the casual and informal tone that predominated during our one-hour long conversation.
- 3 Le Corbusier. *Vers une architecture*, p. 126; *Towards a new architecture*, p. 145.
- 4 Le Corbusier. *Vers une architecture*, p. 126; *Towards a new architecture*, p. 144.
- 5 A-C. Quatremère de Quincy. Entry Caractère, in *Encyclopédie méthodique, Architecture*. T.1. (Paris: Pancoucke, 1788), pp. 477-518; quote, "Gradation de richesse et grandeur entre les édifices," p. 506.
- 6 Reyner Banham. *Theory and design in the first machine age*.
- 7 Auguste Choisy. *Histoire de l'Architecture*, 2 vols/ (Paris: Gauthier-Villars, 1899). The book is highly praised by Le Corbusier: "Modénature," in *L'Almanach de l'Architecture Moderne*. (Paris: Crès, 1925), p. 116.
- 8 Julien Guadet. *Eléments et Théorie de l'Architecture*, T.1. (Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1901-1904), p. 204.
- 9 Julien Guadet. *Eléments*. T.1, figs. 434/435/436/448. pp. 539-40, 553. Auguste Choisy. *L'Art de Bâtir chez les Romains* (Paris: Ducher, 1873).
- 10 Julien Guadet. *Eléments*. T.1, p. 553.
- 11 A.C. Quatremère de Quincy. Entry Style, in *Encyclopédie méthodique, Architecture*. T3 (Paris: Agasse, 1825), pp. 410- 413; quote, p. 411. Samir Younes. *The true, the fictive and the real. The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*. (London: Papadakis, 1999), pp. 238-41, quote p. 239.
- 12 Le Corbusier. *Vers une architecture*, p. 16, 25, 79. *Towards a new architecture*, p. 31/37/95. Le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.
- 13 Le Corbusier. *Vers une architecture*, p. 26. *Towards a new architecture*, p.197.
- 14 Le Corbusier. *Vers une architecture*, p. 175. *Towards a new architecture*, p.197.
- 15 Samir Younes. *The true, the fictive, and the real*. p. 107.
- 16 Adolf Loos. "Ornement et crime." *L'Esprit Nouveau* n° 2 (1920 [1908]).
- 17 Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. (Paris: Crès, 1930) pp. 34, 97/ *Precisions on a present state of architecture and city planning* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1991), p. 33.
- 18 Le Corbusier. *Précisions*.
- 19 Colin Rowe. "The Mathematics of the Ideal Villa," in *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays*. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1976 [1947]).

- 20 *Oppositions 15/16*. Le Corbusier 1905-1933 (1980); *Oppositions 19/20*. Le Corbusier 1933-1960 (1980).
- 21 Charles Jencks. *The language of postmodern architecture*. (London: Academy, 1977).
- 22 Robert Venturi. *Complexity and contradiction in architecture*. (New York: MoMA, 1966).
- 23 Lucio Costa. *Sobre arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), pp. 17-40.
- 24 Lucio Costa. *Sobre arquitetura*, pp. 42-55.
- 25 Lucio Costa. *Sobre arquitetura*, pp. 67-85.
- 26 Henry-Russell Hitchcock. *Modern architecture: romanticism and reintegration* (New York: Da Capo Reprint, 1993 [1929]); Henry-Russell Hitchcock and Johnson, Philip. *The International Style* (New York: MoMA, 1932).

## NOTES CARLO OLMO

- 1 R. Gabetti e C. Olmo, *Le Corbusier e l'Esprit Nouveau*, Torino: Einaudi 1975.
- 2 S. Van Damme, "La sociabilité intellectuelle. Les usages historiographiques d'une notion". *Hypothèses*, 1997, 1: 121-132.
- 3 M. Sanouillet, *Dadà à Paris*, Paris: Jacques Pauvert Editeur 1965, testo rivisto da .A.Sanouillet, nel 2012 per i tipi dell'Università di Toronto, edizione rivista e ampliata.
- 4 M. K. Orawczak ; H. Béhar, *Historiography of the avant-gardes, fifty-year witnessing of research dedicated to the avant-gardes in France: interview with Henri Béhar*. 2022.
- 5 W. W.Braham, *Modern color/modern architecture: Amédée Ozenfant and the genealogy of color in modern architecture*. London: Routledge, 2019 e J. Schouela. *Amédée Ozenfant and the peripheries of modernism. The Centre as Margin: Eccentric Perspectives on Art*, 37,2019.
- 6 Ozenfant e Le Corbusier, *Après le cubisme*, Paris: Editions de Commentaires, 1918. Sulla ricezione del testo vedi R. Slutzky, *Après le Purisme. In Assemblage*, 1987, pp. 95-101. E con la conclusione dell'esperienza di L'Esprit Nouveau, scriveranno un'altro testo, molto sottovalutato, proprio nella biografia di Le Corbusier, soprattutto nella sua pulsione pittorica del secondo dopoguerra, *La peinture Moderne*. Ed. Crès & Cie. 1925. Su questo tema cfr. G. Gresleri. *ENTRE DEUX: Le Corbusier architetto*, 2017, pp-32-45.
- 7 A partire dal *Rencontre, Le Corbusier, écritures*. (Fondation Le Corbusier. Bradfer, le travail de l'écriture chez l'architecte: Ed. Crès & Cie 32-45. Cfr. poi F.Bradfer, *Le travail d'écriture chez l'architecte : l'invention de Le Corbusier ou l'accomplissement de la mémoire, instrumentalisation et opérationnalité de l'écriture*, Louvain la Neuve 2002):
- 8 H. Hertz, *Lieux Communs, Cahiers de l'Artisan Paris 1921*. Hertz è autore qualche anno prima di un altro testo importante per intendere quale idea di democrazia stesse maturando Le Corbusier, *Préliminaires d'une Démocratie Social*, Albin Michel 1910.
- 9 H. Hertz, "Balbutiements de l'esprit politique", I, in *L'Esprit Nouveau*, 21, p. 49sgg.

- 10 P. Lafitte, "A propos de la grand crise". In *L'Esprit Nouveau*, n.16, pp. 1889sgg.
- 11 L'edificio della Bottega d'Erasmus, progettato da Roberto Gabetti e Aimaro Isola nel 1954, divenne famoso per la polemica che nacque dalla critica che Banham ne fece su *The Architectural Review* e per la risposta su *Casabella* degli autori e di Rogers. Cfr. C.Olmo, *Gabetti e Isola: architetture* Torino Allemandi 1003, pp. 41sgg
- 12 La prima anastatica è dello stesso anno di *Le Corbusier e l'Esprit Nouveau*, ed è *Après le Cubisme*, che esce nel 1975.
- 13 C. Segre, *Semeiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino Einaudi 1979 e G.F.Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino Einaudi 1970.
- 14 G. M. Lupo e P. Paschetto, *Vers une architecture/ Le Corbusier; introduzione e integrazione filologica di Giovanni Maria Lupo e Paola Paschetto*, 2voll. Torino: Bottega d'Erasmus, 1983. Sulla genesi del testo G. Genette Seuil, Paris, 1989. Cfr. J.L. Jeannelle, "Texte et Contexte en génétique: peut-on parler de remploi et de récupération?" In *Litterature*, 194, 2019, pp. 126-136
- 15 Come stava precisando, proprio in quegli anni, Gerard Genette, in *Palimpsestes: la littérature au second degré* Paris Seuil 1982
- 16 J.L. Cohen, *Toward an Architecture*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.
- 17 J.L. Cohen, cit., p.13sgg
- 18 Da M. Hinchliff, "A defence of presentism in a relativistic setting", in *Philosophy of Science*, 67/ 2000, pp. 575-586, a C. Bourne, *A future of Presentism*, New York Oxford University Press 2006, A Zimmerman, "Presentism and the space-time manifold" in C. Callender (ed.), *The Oxford handbook of Time*; Oxford University Press 2011, pp. 163-244.
- 19 R. De Clercq, "Presentism and the problem of cross-time relations", in *Philosophy and Phenomenological Research*, 2/ 2006, pp. 386-4.
- 20 Idea che trovò in E.H Carr, *What is History?*, New York : Knof 1961, p.165-166, la sua più autorevole affermazione.
- 21 Per chi ne voglia una ricostruzione, B. Couturier, "Le passé est un pays étrange", in *Commentaire*, 181, 2023, pp.111sgg.
- 22 F. Hartog, « Patrimoine, histoire et présentisme » in *Vingt-tième siècle*, *Revue d'histoire*, 1/2018, pp. 23-32.
- 23 H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz Universitätsverlag, 1967.
- 24 J.L. Cohen, *Toward an Architecture*, New York: Frances Lincoln, 2008.
- 25 G. Gresleri, *Voyage d'Orient. Carnets*, Milano: Mondadori-Electa, 1987.
- 26 J.L. Cohen e H. Frank (eds.), *Interferenzen/ Interférences. Architektur. Deutschland-Frankreich 1800-2000*, Strasburg: Musée de la ville de Strasbourg, 2013.
- 27 T. Benton, *Le Corbusier, Secret Photograph*, Lars Muller, 2013.
- 28 C. Olmo, *Storia contro storie*, Roma: Donzelli 2023, pp. 117-142.
- 29 Sul significato del sintagma critica operativa si sono misurati in tanti, forse i più lucidi sono: M. Biraghi. *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*. Milano: Marinotti ed., 2005 e D. Sherer. "Un Colloquio Inquietante. Manfredo Tafuri e la critica operativa 1968-1980" in L. Monica, ed. *La Critica Operativa e l'architettura* (Milan: Unicopli, 2002), 108-20. Per la storia applicata, cfr. V.S. Tigrino ed.) Vittorio Stefano, "La storia dell'ambiente come storia applicata: dinamiche dell'abbandono e della patrimonializzazione", in *Quaderno di Storia contemporanea*, 73, 2023, pp. 165-201.
- 30 Alix R. Green, *History, Policy and Public Purpose. Historians and Historical Thinking in Government* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016, pp.65-01.
- 31 Graham Allison e Niall Ferguson, *Applied History Manifesto*, Harvard: Belfer Center, 2016.
- 32 M.Mc Millan, *The Uses and Abuses of History*, London: Profile Books 2009, cp. 1.

**NOTES JOSE OUBRERIE**

1 Aldo Van Eyck, *the shape of relativity* par Francis Strauven, *Architectura & Natura* Press Amsterdam Editors, pp. 262, 263,266.

**NOTES JOSE MANUEL POZO**

- 1 Para las citas de *Vers une architecture* se ha utilizado la traducción al español de Josefina Martínez Alinari, recogida en la versión española *Hacia una arquitectura*, publicada en 1977 por Ed. Poseidón (Buenos Aires), reeditada en 1998 por Ed. Apóstrofe (Barcelona).
- 2 Ignacio Araujo Mújica (San Sebastián, 9 diciembre de 1938/)
- 3 Cap. III, "Los trazados reguladores"; p. 52.
- 4 Ibid.
- 5 Cap. I, "Estética del ingeniero, Arquitectura"; p. 8.
- 6 Cap. II, "Tres advertencias: el volumen"; p. 16.
- 7 Ibid.
- 8 Cap. II, "Tres advertencias: La superficie", p. 27.
- 9 Cap. IV, "Ojos que no ven II: los aviones", p. 92.
- 10 Cap. IV, "Ojos que no ven II: los aviones", p. 94.
- 11 OUD, Johannes Jacobus Peter; "Le Corbusier" (1958), en *Mi trayectoria en De Stijl*, Galería Librería Yerba, Murcia, 1986, p. 131.
- 12 Cap. IV, "Ojos que no ven I: los paquebotes", p. 73.
- 13 Cap. I, "Estética del ingeniero, arquitectura", p. 9.
- 14 "Su eslogan 'la casa es una máquina para vivir' suena muy bonito, pero no se podría haber lanzado sin una cierta ligereza de espíritu". OUD, J. J. P.; op. cit., p. 126.
- 15 TAUT, Bruno; *Una casa para habitar*; T6) Ediciones, Pamplona, 2015, p. 10.
- 16 OUD, J. J. P.; op. cit., p. 127.
- 17 Vid. Mendelsohn, Erich; *Erich Mendelsohn, la obra completa del arquitecto*, T6 Ediciones, (JM Pozo, ed.) Pamplona 2022, Volumen 2, pp. 28-39/202-203/22-223.