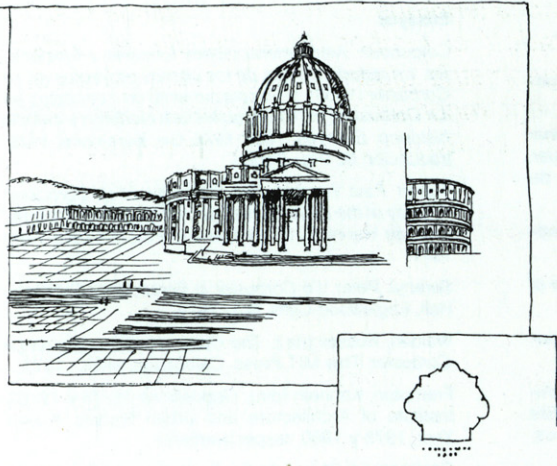
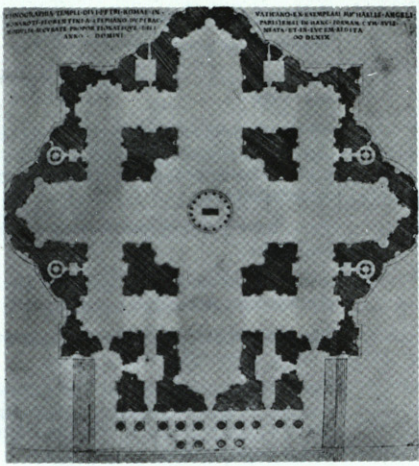
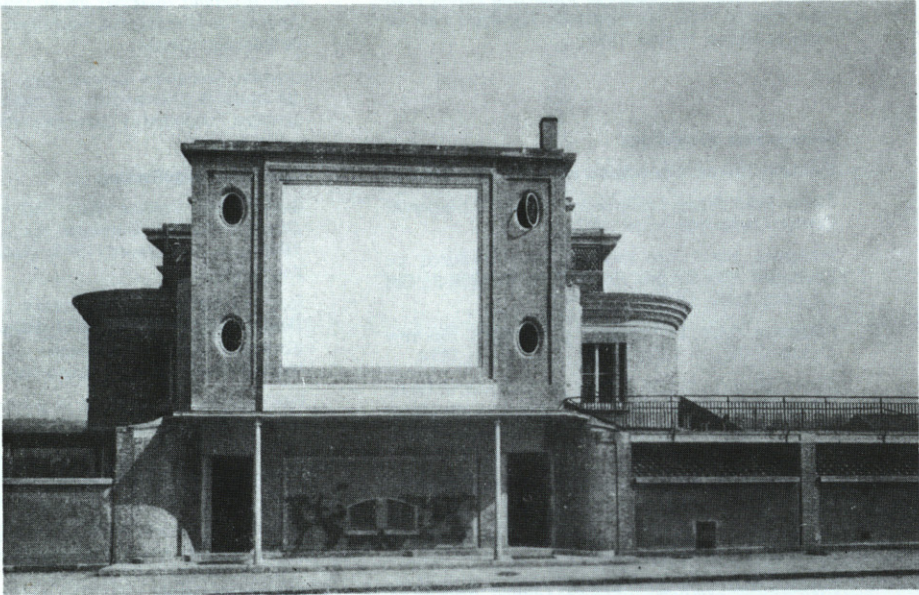




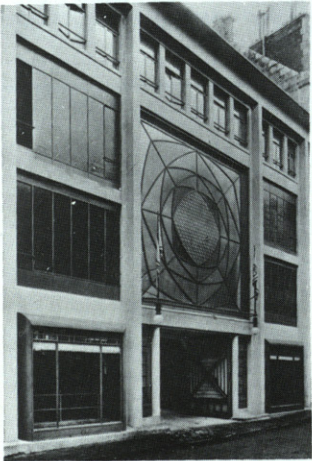
1. 2.



- 1. Miguel Angel. San Pedro de Vaticano. Boceto de Le Corbusier.
- 2. Miguel Angel. San Pedro de Vaticano. 1560. Planta.
- 3. Le Corbusier. Villa Schwob. Fachada posterior.
- 4. A. Perret. Garaje, 51 Rue de Ponthieu, Paris.
- 5. F. Ll. Wright. Casa Thomas P. Hardy, Racine.
- 6. A. Palladio (?). Casa di Palladio Vicenza. 1572.
- 7. F. Zuccheri. Casino dello Zuccheri. Florencia. 1578.



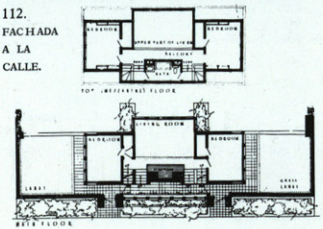
3.



4.



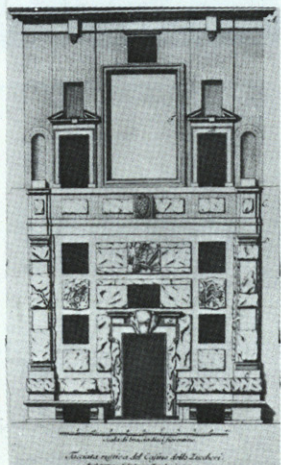
112. FACHADA A LA CALLE.



5.



6.



7.

En *Vers une architecture* Le Corbusier publica un dibujo de lo que a principios de la década de 1920 era un fresco poco conocido, un panel sobre una puerta en el Vaticano, de 1587 aproximadamente. Se trata de la vista que presenta Nogari del proyecto de Miguel Angel para San Pedro, colocado en una plaza ideal, y que muestra una acumulación de masas redondas sobre un pavimento rectilíneo en un espacio también rígidamente rectilíneo.

Luego, en la esquina inferior derecha de este dibujo, añade otro en el que presumiblemente hemos de reconocer la planta de Miguel Angel; y el segundo, con bastante seguridad, es sumamente revelador en cuanto a los detalles que Le Corbusier decide no desvelar. Así, no hay especificación alguna de los llenos y vacíos interiores. Hay simplemente perímetro; y, relacionado con este fallo en la indicación del **poché**, hay otro fallo que puede ser incluso más interesante. Si se compara la reproducción que hace Le Corbusier de la planta de Miguel Angel con el grabado del que proviene, es evidente que se ha extirpado además todo un episodio espacial: el ábside oriental que conduce al pórtico de entrada, o a la inversa.

Esto puede ser el resultado de un simple de **jido**, el equivalente gráfico de un lapsus freudiano; pero con un arquitecto tan meticuloso como Le Corbusier, sería muy poco inteligente no interpretar este dibujo como una especie de revisión corregida muy significativa. Y todo ello por la razón de que en *Vers une architecture* se advierte claramente el interés del autor por Miguel Angel. "*Miguel Angel es el hombre de nuestros últimos mil años, como Fidias lo fue del milenio anterior*". (Con los milenarios tan bien articulados la siguiente plaza sólo puede estar disponible para quien nosotros sabemos).

"Desde entonces tenemos las rotondas, los huecos, los paneles cortados, el tambor de la cúpula, el pórtico, hipóstilo, la geometría gigantesca en relaciones concordantes. Luego recomienzan los ritmos por los estilobatos, las pilastras, los entablamentos de perfiles totalmente nuevos. (...) El proyecto tenía una unidad total, agrupaba los elementos más bellos y opulentos: ...Las molduras son apasionadas, ásperas y patéticas".

Aparte de su predilección por las manos, los pies y los biceps grandes (después de todo, el Hombre Modulor es un descendiente explícito del David), este gran elogio debería bastar para indicar la intensidad del compromiso de Le Corbusier con Miguel Angel y, en correspondencia, podemos permitirnos evocar el argumento de que la amputación o supresión de toda una porción del proyecto centralizado de San Pedro difícilmente pudo haber sido accidental. Le Corbusier reduce y casi mutila los dispositivos de entrada que simula representar; y observando esto y pensando en esas molduras **apasionadas, ásperas y patéticas**, uno se ve obligado, casi inevitablemente, a pensar en la Villa Schwob.

Siendo la primera fachada sumamente provocativa de Le Corbusier (un frontispicio liso y una miscelánea de turbulencias/protuberancias detrás), resulta relativamente fácil proponer antecedentes para la superficie vertical de la Villa Schwob. El garaje de August Perret en la Rue Ponthieu en París, de 1905, es uno probable; la casa Hardy de Frank Lloyd Wright en Racine, Wisconsin, de la misma fecha aproximadamente, es tal vez uno casual (las dos entradas podrían simplemente indicar tal parentesco); pero en todo caso, queda todavía el notorio contenido **manierista**, y en relación con esto —el panel desnudo— resulta obligado citar precedentes sumamente obvios, como son la llamada Casa di Palladio en Vicenza y el estudio de Federigo Zuccheri en Florencia.

The provocative facade: Frontality and contrapposto

In *Vers Une Architecture* Le Corbusier publishes a drawing of what in the early nineteen twenties was a little known fresco, an overdoor in the Vatican of ca 1587. This is Nogari's presentation of Michelangelo's St. Peter's set in an ideal piazza and it displays an accumulation of rotundities standing on a rectilinear pavement in a rigidly rectilinear space.

Then, to the bottom right of this drawing, he appends another one which, presumably, we are supposed to recognize as Michelangelo's plan; and this, quite possibly, is highly revealing in terms of the details which Le Corbusier chooses not to disclose. Thus, there is abso-

lutely no specification of interior voids and solids. There is simply perimeter; and, related to this failure to record **poché**, there is yet another failure which may be even more interesting. If Le C's rendition of Michelangelo's plan is compared with the engraving from which he derived it, it is apparent that he has further excised a whole spatial episode—the eastern apse of the centralized church which leads to (or from) the entrance portico.

Now this may be the result of pure carelessness—the graphic equivalent of a Freudian lapse; but, with an architect so self conscious as Le C., it would be less than perceptive not to interpret this drawing as some sort of significant editorial revision. And this for the reason that, in *Vers Une Architecture*, the writer's preoccupation with Michelangelo is so very well advertised. *Michelangelo is the man of the last thousand years as Phidias was the man of the thousand years before.* (With the millenary years so well articulated the next slot can only be left open for we know whom).

"And so we have the rotundas, the set backs, the inter-

secting walls, the drum of the dome, the hypostyle porch, a gigantic geometry of harmonious relationships. Then we have renewed rhythms in the stylobates, pilasters and entablatures of entirely new sections...

The whole scheme was a complete unity; it grouped together elements of the noblest and richest kind... The mouldings are of an intensely passionate character, harsh and pathetic".

Apart from his predilection for big hands, big feet, big biceps, etc. (after all, the Modular Man is an explicit descendant of David), this great eulogium should be enough to suggest the intensity of Le Corbusier's involvement with Michelangelo and, correspondingly, it may be allowed to elicit the argument that his amputation or suppression of a whole phase of the centralized St. Peter's could scarcely have been accidental. Le Corbusier abbreviates and almost mutilates the entrance arrangements which he professes to depict; and, witnessing this and thinking about those mouldings of an intensely passionate character, harsh and pathetic, almost inevitably one is obliged to think about

Sin embargo, el gesto del panel desnudo (que confiere una austeridad al campo visual) no es el tema crucial; mucho más importante es el argumento de que la Villa Schwob debería reconocerse como una versión algo juvenil, claramente extravagante y sumamente domesticada del San Pedro de Miguel Angel.

Naturalmente, resulta muy poco plausible que esta proposición alcance una aceptación inmediata. Y ello a pesar de esas molduras **ásperas y patéticas**; a pesar de la excavación del muro como una serie de capas en relieve; a pesar del efecto ciclorámico del panel-manifiesto, que sólo puede insinuar indicios de profundidad absidales; y a pesar de la planta de la Villa Schwob y de la versión **corregida** por Le Corbusier de la de Miguel Angel; y, por tanto, aun certificando este argumento general, será más oportuno pasar a otro.

La fachada de la Villa Schwob es un gran cartel o una superficie para anunciar algo enigmático; y, en cuanto a la anatomía del edificio entero, esta afirmación excesiva del plano y la frontalidad se desliga o separa luego de lo que tiene detrás mediante una hendidura o corte vertical. Por delante todo es liso; por detrás los acontecimientos son de un orden claramente distinto; y algo de este estilo sigue siendo una dispensa por parte de Le Corbusier.

Por ejemplo, si se piensa en la hendidura vertical, o **dégagement**, de la Villa Schwob (claramente torpe), no sólo se la encontrará presentada de un modo más elegante y lacónico en Garches, sino que se la hallará reiteradamente en edificios mucho más tardíos como La Tourette y la Millowners Association en Ahmedabad, por no mencionar otros. Y, por tanto, hay un tema seguro acerca de la Villa Schwob que ya se puede adelantar: la yuxtaposición que presenta entre las partes

delantera y trasera constituye al menos un dato básico para interpretar buen número de logros más importantes de Le Corbusier, si bien —no hace falta decirlo—, la exégesis aceptada no ha sido propensa a desarrollar semejante planteamiento.

No publicada en la *Oeuvre Complète*, el papel iniciador de la Villa Schwob se ha visto decisivamente oscurecido por la novedad mucho más agresiva de la Maison Domino, que es sin ningún género de dudas la imagen de un nuevo comienzo. Al igual que la cabaña primitiva del Abbé Laugier, la Maison Domino parece declarar la primacía de las columnas y la naturaleza ampliamente superflua de todo cerramiento opaco; y, yendo más allá que Laugier, parece anunciar también la naturaleza **inevitable** de un espacio condicionado por una estructura **moderna**. Predominan los planos horizontales; el edificio se convierte en algo parecido a un emparedado múltiple o a un helado de tres pisos; y cuando estas tentadoras sugerencias llegan a aliarse con las consiguientes deducciones sobre la planta y la **planta libre**, podría parecer que ya se han visto todos los trucos contenidos en la caja.

Pero, ¡ay de la ruta fácil que lleva de la Maison Domino a la Villa Savoye!, pues hay que salvar horribles obstáculos por el camino. Antes que nada está la Maison Citrohan, una formulación general que, al contrario que la Domino, propone un espacio con una extensión horizontal limitada, un espacio a modo de túnel con un extremo abierto; y luego, como algo extremadamente difícil de tratar en relación con los **clichés** críticos de la **arquitectura moderna**, está la magistral superficie de entrada de Garches.

"Ahora bien, la planta es la generadora, la planta es la determinación de todo; es una abstracción austera, una algebrización árida para la vista. Es un plan de batalla.

the Villa Schwob.

The first of Le Corbusier's highly provocative facades—flat frontispiece and miscellaneous turbulence/protuberance behind, it is relatively easy to propose antecedents for the Villa Schwob. August Perret's garage in the Rue Ponthieu, Paris 1905, is a probable; Frank Lloyd Wright's Hardy House at Racine, Wisconsin of the same approximate date is a casual maybe (the two entrances just might indicate such affiliation); but, all the same, there still remains the glaring **maniera** content, and with reference to this—the blank panel, one remains compelled to cite the highly obvious precedents of the so called Casa di Palladio in Vicenza and of Frederico Zuccheri's studio in Florence.

However the gesture of the blank panel (which contributes astringency to the visual field) is not the crucial issue; and much more important is the contention that Villa Schwob should be recognized as a somewhat juvenile, distinctly bizarre, and highly domesticated version of Michelangelo's St. Peter's.

Of course, such a proposition is too implausible to

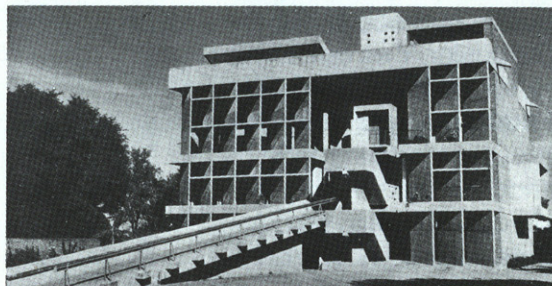
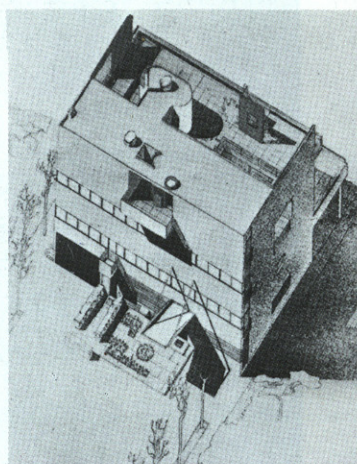
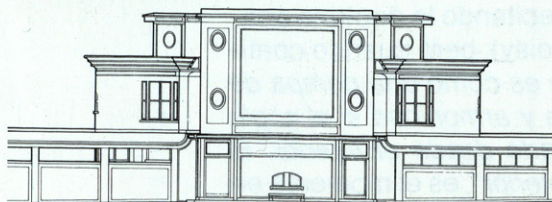
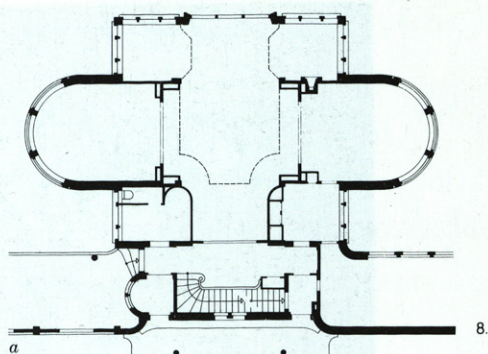
acquire immediate acceptance. This in spite of those mouldings **harsh and pathetic**, this in spite of the excavation of the wall as a series of relief layers; this in spite of the cycloramic effect of the manifesto panel which can only insinuate apsidal suggestions of depth; this in spite of Villa Schwob's plan and Le Corbusier's editorial version of Michelangelo's; and, therefore, while registering this general argument, it will be more opportune to go on to another.

The facade of Villa Schwob is a billboard or a surface for enigmatic advertisement; and, in terms of the whole building's anatomy, this excessive statement of plane and frontality is then disengaged or dissected from what lies behind by a vertical slot or cut. In front all is flat; behind happenings are of a distinctly different order; and something along these lines continues to be a Corbusian dispensation.

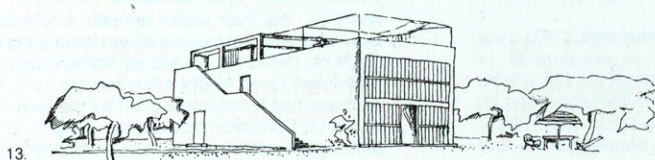
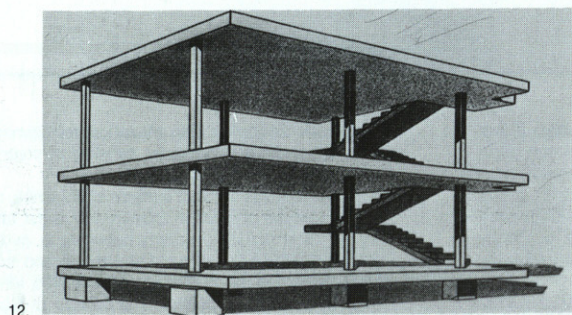
For instance, if one considers the vertical slot or **dégagement** at Villa Schwob (distinctly clumsy), not only will one find it rendered more elegant/laconic at Garches, but one will also find it persisting in far later buildings

like La Tourette and Millowner's, Ahmedabad—not to mention others. And, therefore, there is certainly one safe argument which may be advanced about Villa Schwob: the juxtaposition of front and rear which it displays establishes at least one basic datum for the interpretation of a quantity of Le Corbusier's more important achievements—though, needless to say, accepted exegesis has not been prone to develop any such strategy.

Not published in the *Oeuvre Complète* the initiatory role of Schwob has been decisively obscured by the far more assentive novelty of Maison Domino, which is so transparently the icon of a new beginning. Like the primitive hut of the Abbé Laugier, Maison Domino appears to declare the primacy of columns and the largely superfluous nature of any opaque enclosure; and, going beyond Laugier, it then appears to announce the **inevitable** nature of a space conditioned by a **modern** structure. Horizontal planes predominate; the building becomes something like a club sandwich or a Neapolitan wafer; and, when these enti-



8. Le Corbusier. Villa Schwob. Planta baja y alzado frontal.
 9. L.C. Villa en Garches. 1927.
 10. L.C. Convento de La Tourette. 1957.
 11. L.C. Millowners' Association. 1954.
 12. L.C. Estructura Dom-ino.
 13. L.C. Maison Citrohan. 1920.
 14. L.C. Villa en Garches. 1927.



La batalla sigue y es el gran momento. La batalla se compone del choque de los volúmenes en el espacio y de la moral de la tropa, es el haz de ideas preexistentes y la intención motriz”.

Hasta aquí Le Corbusier está recitando la doctrina académica francesa (Guadet y Choisy); pero cuando continúa diciendo que: *“Un edificio es como una pompa de jabón. Esta pompa es perfecta y armoniosa si el soplo está bien repartido, bien reglado desde el interior. El exterior es el resultado de un interior”*, es el momento en que se sienten deseos de exhibir su propia contradicción. En contra de la insistencia de Corbu en la planta y en contra de su académica **pompa de jabón** se sienten deseos de mostrar su idea, igualmente fundamental, de **la pared como declamación**.

“Disponemos de paredes rectas... Las paredes resplandecen de luz, o están en penumbra o en sombra... Respetad las paredes... La luz es intensa si se halla entre los muros que la reflejan. Los antiguos construían muros, muros que se extendían y se enlazaban para ensancharse aún más... la luz y los muros que la reflejan..., y el suelo que es un muro horizontal”.

El suelo que es un muro horizontal. Prescindimos de los comentarios, aunque ésta puede que sea la observación más provechosa de Le Corbusier. Y es que si las paredes se convierten en suelos, las secciones se convierten en plantas; y cuando el edificio se convierte en un dado que se echa sobre la mesa, se obtiene todo lo demás. Tiramos el dado: y cuando la fachada se convierte en alzado lateral, cuando la casa Domíno se convierte en Citrohan, obligatoriamente tiene lugar una continua dislocación de significado y presentación.

Es así como la superficie vertical de Garches, que no es una secuela lógica de la Maison Domíno ni una contradicción terminante de sus preceptos estructurales, se



15.

cing suggestions become allied with ensuing deductions about plan and **free plan**, then it might seem that the whole box of tricks has been presented.

But, alas for so facile a route from Maison Domíno to Villa Savoye. For there are horrible road blocks to be negotiated. There is, first of all, Maison Citrohan, a general statement which, contrary to Domíno, proposes a space with restricted horizontal extension, an open ended tunnel space; and then, as something supremely difficult to cope with, in terms of the critical clichés of modern architecture, there is the magisterial entrance surface at Garches.

“Now the plan is the generator, the plan is the determination of everything; it is an austere abstraction, an algebrization, and cold of aspect. It is a plan of battle. The battle follows and that is the great moment. The battle is composed of the impact of masses in space and the morale of the army is the cluster of predetermined ideas and the driving purpose”.

So much is Corbu rehearsing French academic doctrine (Guadet and Choisy); but when he continues that:

“A building is like a soap bubble. This bubble is perfectly harmonious if the breath has been evenly distributed from the inside. The exterior is the result of an interior”, then it is at this stage that one wishes to produce his self-contradiction. Contrary to Corbu's insistence upon the plan and contrary to his academic **soap bubble** one wishes to produce his equally fundamental idea of **wall as declamation**.

“Our elements are vertical walls... the walls are in full brilliant light, or in half shade or in full shade... Have respect for walls... Light is intense when it falls between walls which reflect it. The ancients built walls which stretch out and meet to amplify the wall... light and its reflection by the walls and the floor, which is really a horizontal wall”.

The floor which is really a horizontal wall. Throw away remarks though this might be, it is, just possibly, Le Corbusier's most rewarding observation. For, if walls become floors, then sections become plans; and, as the building becomes a dice to be thrown on the table, then all the rest results. We throw around the dice: and,

as facade becomes side elevation, as Domíno becomes Citrohan, a continuous twisting of meaning and presentation is obliged to occur.

It is thus that the vertical surface of Garches, neither a logical sequel of Maison Domíno nor a flat contradiction of its structural precepts becomes a visual document equivalent in status to the alleged, and more **abstract** priority of its horizontal planes and the spatial delimitations of its interior. The facade of Garches is only the most arcane record of its plan; and, while Maison Domíno may have been a **conceptual** necessity for Le Corbusier, it must be apparent that an expressive frontispiece —an allegory of what lies inside (?)— was an entirely equal **perceptual** imperative.

However, **the floor which is really a horizontal wall** insists upon further interpretation. **Obiter dicta** though it might be, this remark is entirely inconceivable coming from Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Gropius. All these had too much respect for the laws of gravity which Le Corbusier here seems casually to despise (he evidently preferred the laws of dialectic); but, if the

convierte en un documento visual de categoría equivalente a la prioridad alegada —más abstracta— de sus planos horizontales y de las delimitaciones espaciales del interior. La fachada de Garches es únicamente un recuerdo remoto de la planta; y si bien la Maison Domino **puede** haber sido una necesidad **conceptual** para Le Corbusier, **debe** quedar patente que un frontispicio expresivo —una alegoría de lo que se halla dentro (?)— era una exigencia **perceptiva** enteramente equivalente.

No obstante, **el suelo que es un muro horizontal** exige una interpretación adicional. Aunque tal vez fuese una afirmación secundaria, esta observación es totalmente inconcebible en boca de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe o Gropius. Estos últimos sentían mucho respeto por esas leyes de la gravedad que aquí Le Corbusier parece desdeñar con indiferencia (evidentemente prefería las leyes de la dialéctica); pero si se ha de considerar seriamente —y no como una broma— la concepción de un edificio entendido como una entidad que gira alrededor de ejes horizontales (y verticales),

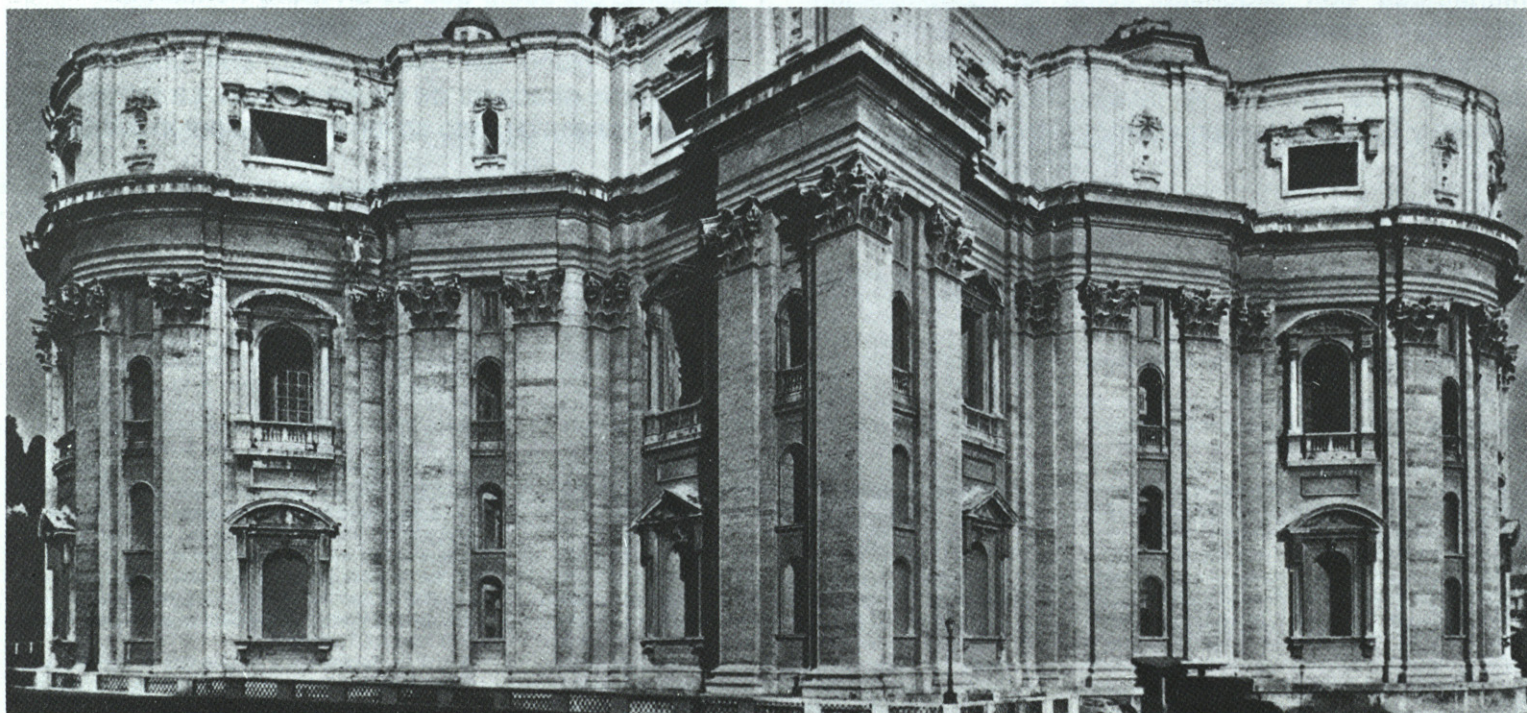
nos veremos forzados a inventar un término del que todavía no se haya oído hablar. Y el único término disponible parece ser el de **contrapposto arquitectónico**. Se puede decir que el fenómeno pictórico y escultórico conocido como **contrapposto** deriva de la preferencia por la frontalidad y el gusto secundario por las delicias de las vistas oblicuas. Dependiente de la supremacía de una visión que está relacionada con la perspectiva de un solo punto de fuga, admite como segunda categoría todos aquellos movimientos de rotación y revolución que una perspectiva con dos fugas permite apreciar, aunque tal vez no valorar adecuadamente. En otras palabras, la existencia del **contrapposto** supone una cualidad pictórica o escultórica de tema permanente. La figura resulta simultáneamente estática y dotada de movimiento. Existe la superficie límite primaria —el plano del cuadro frontal— y luego está el territorio intrincado y sinuoso que se halla detrás.

Como pieza de escultura, un esclavo de Miguel Angel, con toda su torsión, tensión y exageración muscular, puede ilustrar muy bien el tema; y como obra de archi-

15. Miguel Angel. Esclavo. 1519. Academia, Florencia.

16. Miguel Angel. San Pedro de Vaticano. 1546-64. Fachada posterior.

16.



ectura, la trasera de San Pedro puede arrojar aún más luz. Y es que en la zona trasera de San Pedro el observador puede tener ciertas dudas acerca de cuáles son los planos que han de considerarse frontales y cuáles diagonales. Pero entonces hay que recordar que eran precisamente esos planos ambiguos los que, en *Vers une architecture*, lanzaban al autor a ese frenesí de delirio crítico.

Dicho esto, y pese a sus ambiciones, hay que decir que la realización final de Le Corbusier no era tan titánica. Cuando sus edificios giran (el giro en Garches es principalmente una función del frente del jardín), Le Corbusier puede manipular sus ejes verticales de modo que no sólo presenten las **fachadas** evidentes, sino que también exhiban (como una preeminencia semejante) aquellas orientaciones no demasiado interesantes que, supuestamente, son **alzados**. Y así, tenemos publicada a gran tamaño, esa pared lateral vacía de Pessac. La imagen, rasurada de modo que se parece a algunas de las mejores formulaciones sobre la superficie lisa hechas por Juan Gris o Fernand Léger, es el alzado lateral de una Maison Citrohan; pero en cuanto a su apariencia, se presenta como una pieza retórica de un grado equivalente al frontispicio **representativo** de Garches.

También la iglesia de La Tourette —que es en realidad la primera impresión que el observador tiene del edificio— es una exhibición posterior de la Maison Citrohan en su aspecto más banal. Es la nada absoluta; pero, por su carencia de revelación, también ha de ser interpretada con seguridad como la recapitulación última de la **excitante** vaciedad de la Villa Schwob. Efectivamente, el cuarteto formado por Schwob, Pessac, Garches y La Tourette, en interacción con las casas Domino y Citrohan, reclama ser contemplado como un

materiel básico para explicar cómo las ideas de frontalidad (Schwob y Garches) llegaron a componerse con el ascenso del lateral a la categoría de frente (Pessac) y cómo todo ello dio finalmente como resultado un sistema de rotación parcialmente protegido por un frente al que se ha despojado de todas las pretensiones de un elemento frontal (La Tourette).

Pero si La Tourette es un derivado de las casas Schwob y Citrohan, también debe entenderse emparentada con Poissy, donde hay algo parecido a un movimiento helicoidal: el camino ascensional de las rampas. Un croquis y una vista aérea pueden ilustrar las semejanzas; y en ambos casos hay que señalar lo enmudecida y casi triste que resulta la primera impresión. Los otros tres lados de ambos edificios se desarrollan en profundidad; prestan una notable atención al **claroscuro**; pero tanto en Poissy como en La Tourette, si el primer mensaje que anuncian los edificios no es activamente hostil, si es al menos una afrenta. No hay nada seductor; no hay nada conciliador; y tras esta parálisis de la facultad de agradar se esconde evidentemente la presencia de ese panel desnudo de La Chaux-de-Fonds.

Aparte de un generoso lirismo, como en Poissy, parece imposible negar la existencia de un importante contenido sadomasoquista en la arquitectura de Le Corbusier, como en La Tourette. Se podría sugerir que la casa Domino es expansivamente cordial; pero igualmente se podría creer que la Citrohan es potencialmente coercitiva. Y es a partir de esta observación (que no es un juicio de valor) como se puede enfocar finalmente el problema del **suelo que es un muro horizontal**.

Tradicionalmente el **contrapposto** ha implicado la prioridad del plano del cuadro junto con una rotación secundaria alrededor de un eje **vertical**. La simple idea de una imagen girando en torno a un espeton **horizontal**

idea of a building as an entity gyrating around horizontal (and vertical) axes is, in any way, to be considered seriously —as less than a joke— then we will be compelled to invent a term which has not yet been heard of. And the only available term seems to be **architectural contrapposto**.

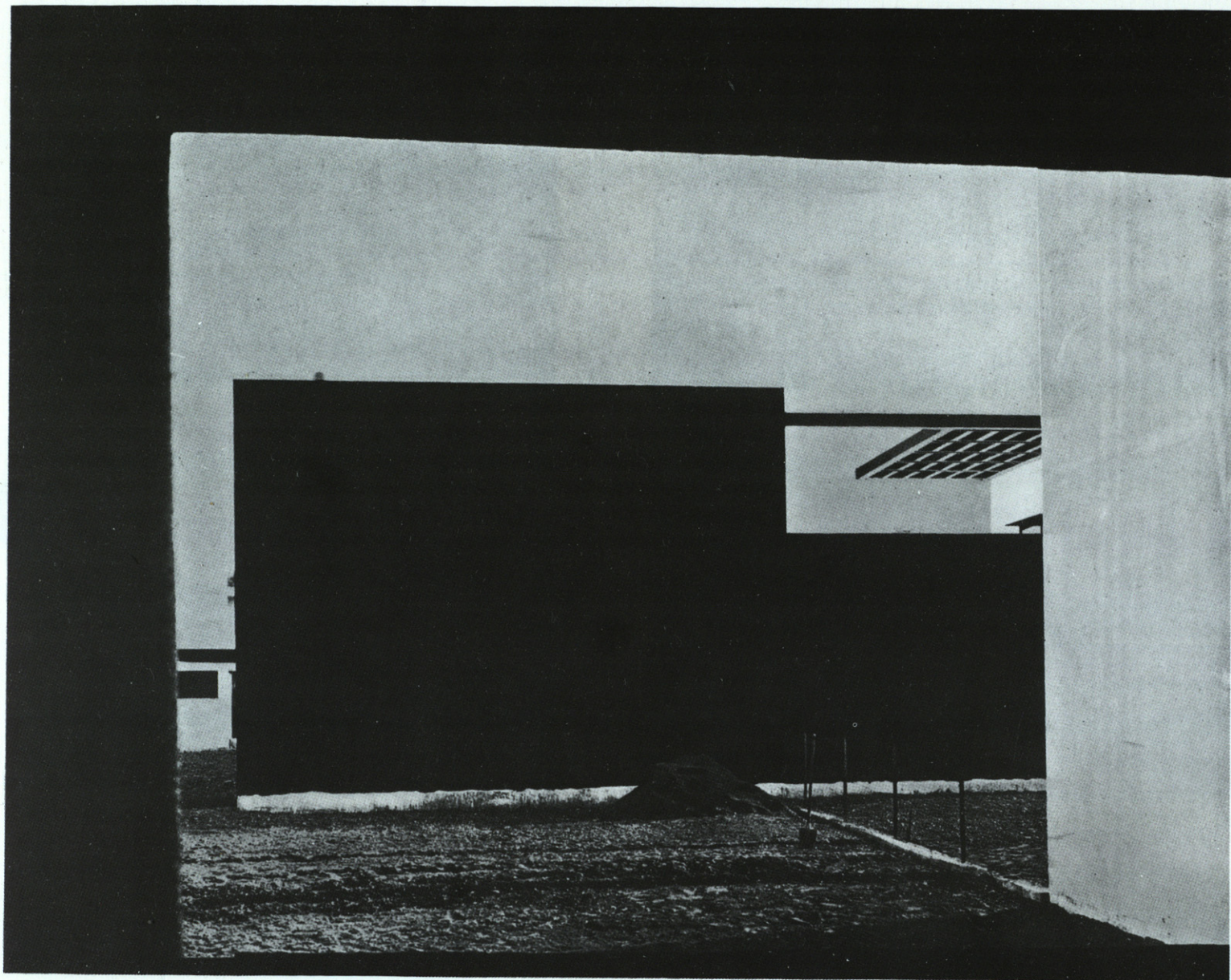
The pictorial and sculptural phenomenon known as **contrapposto** may be said to derive from a preference for frontality and a subsidiary pleasure in the delights of the oblique view. Dependent on the supremacy of a vision which is related to one point perspective, as a second category it then admits all those movements of turning and revolution which a two point perspective is enabled to observe—though, perhaps, not appropriately to value. In other words, the existence of **contrapposto** presumes a pictorial or a sculptural condition of permanent argument. The figure is simultaneously static and is also set in motion. There is the primary surface of attack, the frontal picture plane, and, then, there is the convoluted and serpentine territory which lies behind.

As a piece of sculpture a Michelangelo slave, with all its torsion, tension, muscular excess, may illustrate the issue; and, as a work of architecture, the rear of St. Peter's may illuminate still further. For, at the rear of St. Peter's the observer may be in some doubt as to which planes are to be considered frontal and which diagonal. But, then, to remember that it was precisely these ambiguous planes, which, in *Vers Une Architecture*, threw the writer into such frenzies of critical delirium. This said and in spite of his ambitions, Le Corbusier's ultimate product is never quite so titanic. As his buildings twist (twisting at Garches is mostly a function of the garden front) Le Corbusier may manipulate their vertical axes so that they will not only present the evident **facades** but will also exhibit (with something like the same prominence) those not very interesting exposures which, supposedly, are **elevations**. And hence, published big, there is that empty side wall from Pessac. The image, cropped so that it resembles some major statement about flatness from Juan Gris or Fernand Léger, is the side elevation of a Maison Citrohan;

but in terms of display, it is presented as a rhetorical piece equal in pitch to the **representative** frontispiece at Garches.

Hence too the church at La Tourette —really the observer's primary notice of the building— is a later exhibition of Maison Citrohan at its most banal. It is nothingness; but also, in its absence of revelation, it is surely to be interpreted as the ultimate recapitulation of the **exciting** emptiness of Villa Schwob. Indeed the quartet, Schwob, Pessac, Garches, La Tourette, when seen as interactive with Domino and Citrohan, clamour to be envisaged as a basic **materiel** for explanation of how ideas of frontality (Schwob and Garches) became compounded with the promotion of side to the eminence of front (Pessac) and how there eventually resulted an elaborate system of rotation partially shielded by a front which is deprived of all the pretensions of a front (La Tourette).

But, if La Tourette is a descendent of Schwob and Citrohan, it must also be seen as affiliated to Poissy, where something like a corkscrew motion—the pedes-



18.

17. L.C. Pessac. 1925.

19. L.C. Convento de La Tourette. 1957.

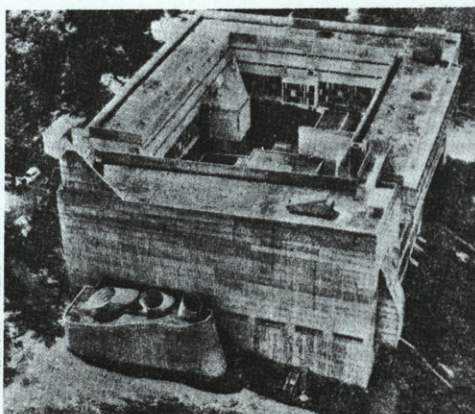
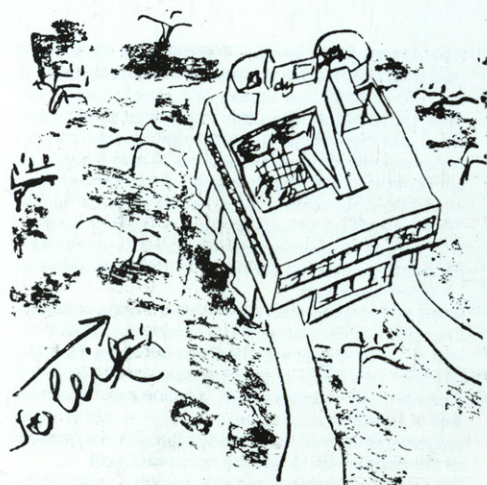
17.

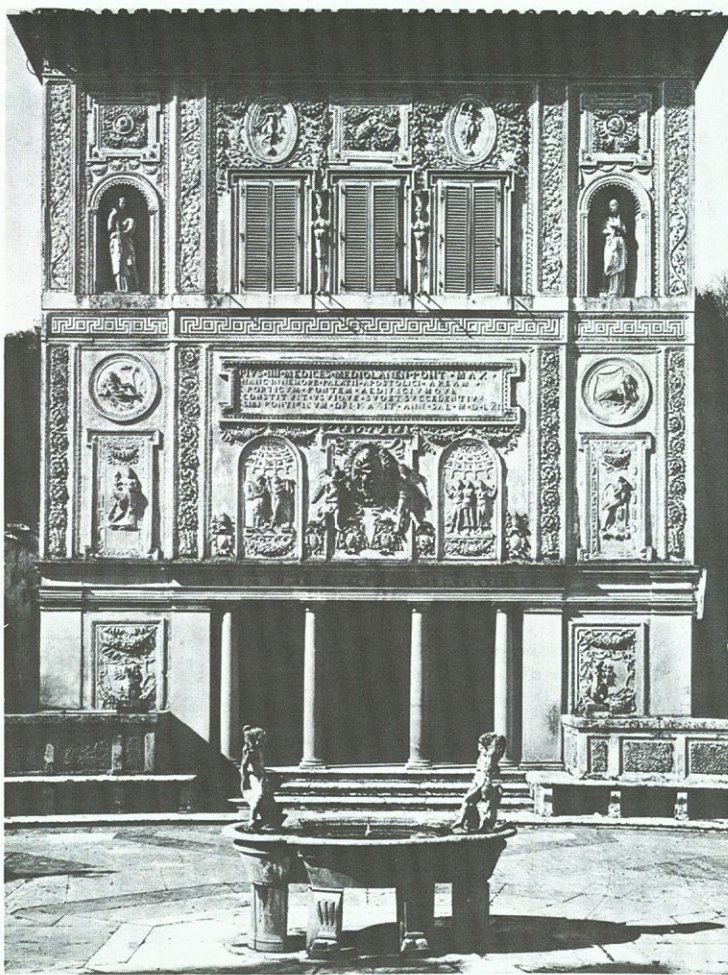
18. L.C. Villa Savoye. 1929.

20. Picasso. Instrumentos musicales sobre una mesa. 1925.

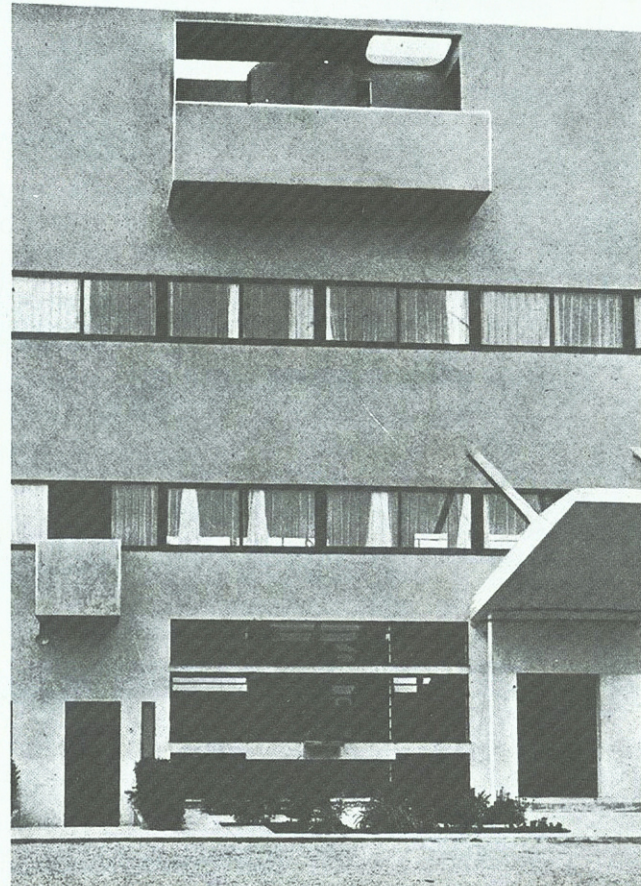
20.

19.





21.



22.

23.



21. Pirro Ligorio. Casino de Pio IV. 1558.
22. L.C. Villa en Garches. 1927.
23. B. Buontalenti (?). Oratorio. Figline (Valdarno).

trian ascent of the ramps. A sketch and an airplane view may illustrate the similarities; and, in both cases, it is to be noticed how muted, and almost sad, is the initial presentation. The other three sides of both buildings are developed in depth; they display conspicuous attention to chiaroscuro; but, at both Poissy and La Tourette, if the first message which the buildings advertise is not actively hostile at least it is an affront. There is nothing seductive; there is nothing ingratiating; and, in this paralysis of the power to please, evidently there lurks the presence of that blank panel at La Chaux de Fonds.

Apart from a generous lyricism, as at Poissy, it seems impossible to deny an important sado-masochist content in Le Corbusier's architecture, as at La Tourette. Domino, one might suggest is expansively kind; but Citrohan, one might believe, is potentially coercive. And it is with this observation (which is not a value judgement) that one must finally approach the problem of the floor which is really a horizontal wall.

Traditionally contrapposto has implied priority of pic-

(como un **shish kebab** en una barbacoa al aire libre) apenas se tomaba en consideración. Pese a ello, en los años veinte la noción de hacer rotar una imagen alrededor de un eje horizontal se convirtió en un tema importante. Sin duda alguna se considera una ruptura con lo aceptable; pero de todos modos un Picasso de 1925, *Instrumentos musicales sobre una mesa*, puede ilustrar dicha cualidad.

Espacialmente consiste en una superficie lisa, aunque las guitarras o lo que quiera que sean proporcionan indicios de redondez y profundidad; Picasso presenta un plano horizontal, la mesa (¿un suelo?), y también los soportes de la mesa, el residuo de un plano vertical (¿una pared, o al menos cierto número de columnas?), que están todos incluidos dentro de una figura más o menos elíptica, en un campo artístico que difícilmente admitirá retroceso alguno.

Es perfectamente posible que en el París de entonces, hace más de sesenta años, proezas tales como este Picasso en particular fueran acontecimientos cotidianos; y es vagamente posible (aunque no probable) que de ellas extrajera Le Corbusier su idea, por otra parte extraña, acerca de la intercambiabilidad de las paredes y los suelos. Pero de todos modos en La Tourette esta intercambiabilidad ocurre dentro del **parti** de Poissy; y dentro de este **parti** están también insinuadas algunas formulaciones tanto de la casa Citrohan como de la Domino.

Así, la iglesia es Citrohan y el resto es Domino. Conceptualmente una de las dos está girada hacia un lado (no se puede decir que Le Corbusier fuera precisamente un derrochador con sus creaciones; su juego arquitectónico se desarrollaba dentro de unos parámetros sumamente restringidos); y es simplemente posible que la densidad (casi románica) característica de su estilo tar-

dío se originara a partir de esta condensación de la horizontal y la vertical, de este ataque simultáneo por tres lados.

Así pues, por si todo esto parece una insistencia en un tema menor, hay una cita del propio arquitecto que podría contribuir a rectificar las acusaciones de pedantería.

"En una obra de arte completa y lograda hay una riqueza de significados que sólo es accesible a aquéllos que tienen capacidad para verla, en otras palabras, a aquéllos que lo merecen".

Estos sentimientos pueden ser ligeramente **elitistas**, pero si hoy en día Le Corbusier se está convirtiendo claramente en **persona non grata**, dejar de certificar sus logros es algo tan absolutamente estúpido como lo fue el error del siglo XVIII al no ver a Miguel Angel ni a Borromini, a cuya línea de sucesión pertenece con toda seguridad Le Corbusier en lo que se refiere a la vitalidad del muro.

En todo caso, ¿cuál era su relación con la **maniera** italiana? La casa Schwob sí indica una relación; en Garches el centro de gravedad visual excesivamente alto puede sugerir una dependencia de Miguel Angel (¿el piso superior del Palazzo Farnese?); pero cuando se contempla la Villa de Pirro Ligorio, ¿qué se puede decir? Desbarbemos la Villa Pia y cortemos la de Garches, ¿hay alguna convergencia estilística? Efectivamente la hay; pero dado que los acentos se apartan hacia el perímetro, puede resultar aún más divertido introducir una pequeña capilla de Buontalenti (?) en Figline, Valdarno. Diminuta y con una formulación fisiológica —cara, abertura, ojos— un poco a la manera de un retrato de Bronzino, dicha capilla pertenece infaliblemente al mismo mundo que la casa Schwob y todas las demás:

Traducción: Jorge Sainz

ture plane with accessory revolution around a **vertical** axis. The simple idea of an image gyrating around a **horizontal** skewer (like shish kebab at a barbecue cookout) was scarcely to be considered. Nevertheless, in the 1920's, the notion of revolving an image around a horizontal axis became an important topic. No doubt it was considered a breach of the acceptable; but, in any case, a Picasso of 1925, *Musical Instruments on a Table*, may illustrate the condition.

Spatially a flat surface, while guitars or whatever they may be provide intimations of roundness and depth, Picasso presents a horizontal plane, the table (a floor?) and, then the table's supports, the residue of a vertical plane (a wall or, at least a number of columns?) which are all compressed into a more or less elliptical figure in a field which will scarcely permit recession.

Now, in Paris rather more than sixty years ago, it is entirely possible that such performances as this particular Picasso were everyday events; and it is mildly possible (though not likely) that, from them Le Corbusier derived his, otherwise, strange idea about the

interchangeability of walls and floors. But, in any case, at La Tourette, this inter-changeability occurs within the **parti** of Poissy; and within this **parti** there are then insinuated assertions of both Citrohan and Domino.

Thus the church is Citrohan and the rest Domino. Conceptually one or the other is turned sidewise (Le Corbusier was never exactly profligate with his inventions. His architectural game was deployed within highly restricted parameters); and it is just possible that, from this compacting of the horizontal and the vertical—a simultaneous attack from three sides—that the peculiar density (almost Romanesque) of his late style was engendered.

So, if all this seems to be labouring a minor point, there is a quotation from himself which might help to correct accusations of pedantry.

"In a complete and successful work of art there is a wealth of meaning only accessible to those who have the ability to see it, in other words to those who deserve it."

Mildly elitist these sentiments may be; but, if nowa-

days Le Corbusier is becoming distinctly **persona non grata**, to fail to register his achievement is quite as completely stupid as was the eighteenth century failure to see either Michelangelo or Borromini—within which succession, in terms of the animated wall, Le Corbusier assuredly belongs.

All the same, just what was his relation to Italian **maniera**? Schwob indicates a relation; at Garches the excessively high visual center of gravity may suggest a Michelangelo dependence (top floor of Palazzo Farnese?); but, when one contemplates Pirro Ligorio's Villa Pia then what to say? Shave Villa Pia, crop Garches, and there is stylistic convergence? There certainly is; but as accents flee to the perimeter, it may still be amusing to introduce a little Buontalenti(?) chapel from Figline, Valdarno. Minute, its physiognomic declaration—face, aperture, eyes—a little like a Bronzino portrait, infallibly it belongs to the same world as Schwob and all the rest.

Copyright © Colin ROWE