

# NOTAS SOBRE LE CORBUSIER

El crítico español de arte, Juan de la Encina, que fundó el Seminario de Historia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de México, estableció, desde la fundación de este Seminario en 1949 hasta el año 1963 en que falleció, la costumbre de escribir sus cursos por lecciones para permitir que fueran copiadas y repartidas entre los asistentes y, tras su estudio, discutirlas en mesa redonda.

Entre los distintos temas que Juan de la Encina trató están los escritos de Le Corbusier como uno de los teóricos contemporáneos de la Historia de la Arquitectura. La introducción a este curso es la que presentamos, por gentileza de la revista mexicana CALLI, dado el indudable interés que siempre tienen los trabajos del gran crítico Juan de la Encina.

La severidad con la que Juan de la Encina trata a Le Corbusier al iniciar su Seminario está muy puesta en razón en un riguroso estudio crítico. Se trae a estas páginas, tan apasionadamente elogiosas para esta obra de arquitectura de Corbu, precisamente para establecer el debido contrapunto del buen ejemplo de serenidad y exactitud en el juicio que debe informar todo comentario sobre la labor de una auténtica mente extraordinaria.

Octubre de 1961.

Notas para un curso de Seminario sobre Le Corbusier.

Se ha de seguir en él el sistema de mesa redonda y la discusión ha de ser libre entre los alumnos y el profesor y entre los alumnos, pero se llevarán los debates de un modo absolutamente ordenado. El profesor traducirá aquellas partes de la obra escrita de Le Corbusier que mejor definan el modo de pensar de este arquitecto y se someterán a crítica y discusión.

No se tratará, por lo menos en la parte teórica del curso, del arquitecto realizador y constructor, sino del teórico y el propagandista del estilo moderno de arquitectura, o que se llama comúnmente así.

Como se trata de un hombre que nació en 1887 y que, por consiguiente, tiene, en este momento, 74 años de edad, podemos ya tal vez considerarle en sus escritos desde un punto de vista meramente histórico, es decir, como si se tratara de un teórico y propagandista de cierto estilo de arquitectura que ha entrado ya en el campo de la historia.

Debemos, por lo tanto, tratar de situarle dentro de ella, ver sus antecedentes inmediatos y analizar lo que pueden tener o no tener de originales sus escritos.

Indudablemente, pertenece a la generación de arquitectos que han creado un estilo nuevo en la arquitectura. Veamos, consiguientemente, algunos nombres y algunas fechas.

Los dos verdaderos creadores del estilo nuevo son: Gropius, nacido en Alemania, Berlín 1888, y en Norteamérica, Frank Lloyd Wright, nacido en 1869, por consiguiente, ocho años mayor que Le Corbusier y nueve más que Gropius.

En la generación anterior a estos dos creadores, deben contarse sus maestros, en cuyos talleres trabajaron, es decir, el alemán Behrens, -1868-1940- y el americano Luis Sullivan -1856-1924. Debemos tener en cuenta que en el movimiento creador del nuevo estilo en Europa no influyó para nada Norteamérica. En América y en Europa ese movimiento fue simultáneo e independiente el uno del otro. Más tarde, ya creado el nuevo estilo no dejan de influirse mutuamente.

Pero, para no salirnos de nuestro tema, atengámonos a la generación de Le Corbusier. En ella hallamos a otros arquitectos que son los que más bien han contribuido a la creación del nuevo estilo arquitectónico: Mies van der Rohe, 1886, y Gropius. Van der Rohe y Le Corbusier, así como Gropius, trabajaron juntos en el taller de Behrens, en Berlín.

De modo que este arquitecto, suizo de nacimiento y naturalizado francés, se halla, desde el momento en que nos encontramos con él, en el corazón mismo del nuevo movimiento arquitectónico y artístico en general que estaba generando —en lo arquitectónico y las artes dichas industriales— en Alemania, si bien el primer impulso en estas últimas lo tomaron de Inglaterra. Es de suponer que cambiara ideas e impresiones, no solamente con su maestro Behrens, sino especialmente con sus dos compañeros Gropius y Van der Rohe. No pertenece a este curso, simplemente teórico, tratar de ver qué relación puede haber, si es que hay alguna, fuera de la estilística general, entre las obras de estos tres maestros que algún tiempo trabajaron juntos en el taller de Behrens. El

maestro era excelente y el verdadero iniciador, o precursor, como se quiera, del nuevo estilo, tanto arquitectónico como decorativo.

Nosotros debemos apoyarnos en las disertaciones y discusiones de nuestro curso principalmente en una de las obras de Le Corbusier, o sea, en la que lleva el título de *Vers une Architecture*, lo que no quiere decir que no acudamos a otras posteriores a ella, tales como *Urbanisme* -1924- y *L'Art Decorative d'Aujourd'hui*, -1925- etc. En esas tres obras, y particularmente en la primera, está en realidad la totalidad del pensamiento teórico de Le Corbusier.

¿Qué originalidad o qué novedad puede tener el mismo? Aquí comienza la crítica. Abrámos el primer libro, consultemos su índice... indudablemente es revelador... Volvemos a preguntarnos: ¿Qué originalidad, qué novedad, puede haber en esas páginas, vivamente escritas, en un estilo saltarín y categórico, que parece, permitánsenos la metáfora, el percutir del martillo sobre el yunque. Al comenzar nuestra crítica, no debemos olvidarnos de la fecha de su publicación, o sea, año de 1922. Poco antes se fue publicando por partes en la famosa revista parisina *L'Esprit Nouveau*, por él fundada, que, por aquellos tiempos, era quizás y sin quizás la revista más vanguardista que se publicaba en Francia. De suerte que ese escrito de Le Corbusier representaba y definía la *avant-garde*, o sea, probablemente, de lo más avanzado en teoría que podía verse en el campo de la arquitectura francesa, que, en aquel tiempo, no era de lo más brillante y seguía cánones viejos.

Bien es verdad —hay que reconocerlo— que Francia dio, a la iniciación del nuevo estilo, dos arquitectos innovadores, Augusto Perret y Tony Garnier, que se decidieron a construir en concreto, pero que, en realidad ésta fue, probablemente, su mayor innovación, con lo cual consiguieron simplificar las historiadas fachadas anteriores, darles un efecto más unitario y simple y obtener algunas líneas y superficies nuevas, sobre todo Tony Garnier en su famoso Garage de Orly, (Garnier -1869-1948) (Perret 1874).

Todo hace creer, volviendo a Le Corbusier, que este arquitecto y doctrinario de la arquitectura moderna se formó en el ambiente artístico e intelectual que prevalecía en el taller del maestro Behrens. De Inglaterra, como queda dicho, pasó el impulso hacia la creación de un arte decorativo nuevo; pero al poco, Alemania se convertía en el centro indiscutible, no ya de las artes decorativas, sino de la nueva arquitectura. Quien hace dar a ésta el paso decisivo en la dirección dicha fue Gropius.

Pero antes de que realizara esta hazaña el arquitecto berlínés, hemos de considerar el ambiente artístico e intelectual en el que se movió y alimentaron espiritualmente tanto él como Le Corbusier. Para ello hay que hacer forzosamente un poco de historia.

Según abrimos el libro dicho de Le Corbusier, hallamos un capítulo que dice textualmente *Esthétique de l'ingénieur, architecture*, ¿Qué quiere decir esto? Simplemente: que la Estética de la Arquitectura actual hay que irla a buscar en las obras del Ingeniero. ¿Pero es que el Ingeniero, por el simple hecho de serlo, tiene una estética, realiza con sus obras labor artística? No parece que esto sea cierto. El ingeniero no atiende, no tiene porqué hacerlo, a nada que sea estético. No es su misión crear arte, ni formas artísticas. Su misión es de absoluta y pura necesidad utilitaria. Lo útil, lo apropiado a un determinado fin de utilidad estricta, es su cometido.

Se ha alegado un tiempo, y se sigue alegando en ese sentido, por ejemplo la línea admirable que ciertos puentes colgantes, o sostenidos sobre una curva magnífica, la graciosa esbeltez de la Torre Eiffel, algunas cubiertas abovedadas de estaciones ferroviarias, de salas de espectáculos, etc. etc. Es indudable que impresionan, admirar y pasman, y que, en ciertos casos, tienen no escasa elegancia. Pero esto no quiere decir que el ingeniero en tienen no escasa elegancia. Pero esto no quiere decir que al ingeniero en esas construcciones haya tenido una intención, un deseo, de realización estética. No se ha sometido a ningún pensamiento estético, sino a una necesidad inmediata, a un programa puramente utilitario, el cual se ha cumplido mediante un cálculo matemático, preciso y riguroso. El cálculo matemático es, pues, el instrumento decisivo, determinante, con que opera: la razón utilitaria se realiza y adquiere realidad y corporeidad en virtud de lo que el cálculo dicta y asegura... añadiéndole, claro está, el coeficiente de seguridad.

Ahora bien, a ciertas demostraciones, cálculos y soluciones, a determinados problemas, es uso de los matemáticos llamarlos elegantes. Lo mismo puede suceder y sucede, en realidad, con ciertas construcciones ingenieriles; pero de eso a que los ingenieros, por buenos, o geniales y eficaces que fueren, tengan una estética que deba ser imitada por los artistas y especialmente por los arquitectos, media un abismo.

La belleza que se ha reconocido a ciertas construcciones de la ingeniería —todas ellas racionales, hijas de la matemática— no es indudablemente intencionada, sino que ha surgido por una mera adecuación de la obra al fin o la función a que se le destina. Podría decirse que, en estos casos, ha sonado bonitamente la flauta por casualidad.

Pero por lo demás, esta belleza circunstancial y aleatoria de las construcciones de los ingenieros, no es cosa que haya surgido al parecer con la llamada "revolución industrial" del siglo XIX, ni con la técnica cada vez más perfecta y sutil del siglo XX, como se dice, sino que podemos verla en todos los siglos anteriores, en puestos, puentes de piedra o de madera, en fortificaciones, en acueductos, etc. etc. Entre mil ejemplos que, en este sentido, pueden ustedes recordar, no hay más que citar el acueducto de Segovia, hoy convertido no solamente en historia, sino que a la entrada en esa población, por su parte baja, es de un efecto artístico, decorativo, singular. Muchos pintores lo han reproducido, a distintas horas del día y de la noche, en sus obras. El efecto artístico que produce es para impresionar al viajero y, sobre todo, al artista. Ya no tiene su primitivo fin el utilitario porque ya no funciona; se ha convertido en estético.

Sin embargo... sin embargo... ¿sus constructores pensaron en producir semejante efecto? Indudablemente que no. El problema que se les presentaba era el utilitario de surtir agua a un castro o campamento de una legión romana, acampada en el terreno en que luego los siglos crearon la muy ilustre ciudad de Segovia. Eso fue todo y nada más. ¿Consideraciones estéticas unidas al principio o programa de utilidad? Desde luego no hay que pensar en ninguna. Los hombres que construyeron ese admirable, venerable y milenario ejemplo de obra de ingeniería eran, simplemente, constructores, que no artistas, no arquitectos en el sentido estricto que se da a ese vocablo.

Y así sucede también, como quedó dicho, con tantas obras de ingeniería admirables, magníficamente concebidas, del siglo XIX y del actual. El hierro, el acero y luego el concreto, el betón de los occidentales, han contribuido notablemente a que los ingenieros puedan hacer uso de ciertas líneas y volúmenes que hoy nos impresionan tanto — impresión compleja, desde luego — y a los que se ha dado en llamar bellos, poniéndolas como modelos a seguir a los arquitectos.

No se puede negar que en esta recomendación que viene de la última década del siglo XIX y de la primera del XX hay cierto lado que no deja de ser plausible. Porque debe de tenerse en cuenta que en la base de toda arquitectura se halla, aunque no único, el principio de utilidad, si bien no todos los arquitectos ni todas las épocas han sabido o querido desarrollarlo en sus obras con la debida eficacia. ¡Y como obras útiles sí que lo son las de los ingenieros... cuando no se equivocan!

También debe de tenerse en cuenta que no todas las obras de los ingenieros producen ese efecto estético... estético a pesar suyo... sino que están en minoría, y los propugnadores de la estética de los ingenieros, llámemosla así, pues ellos usan ese término, claro está, solamente se

refieren a estas últimas y se olvidan de obras que, en ocasiones, no dejan de ser relativamente feas... aunque indudablemente muy útiles.

Ni qué decir tiene que la arquitectura e ingeniería están estrechamente enlazadas entre sí. Negarlo, en virtud del principio estético que ha actuado y debe actuar en la arquitectura, sería la mayor absurdidad. Desde luego, no es ese, ni mucho menos, mi propósito. En todos mis cursos he sostenido la absoluta necesidad de esa unión. En tiempos pasados no se distinguía gran cosa, o ninguna, entre arquitecto e ingeniero. Los arquitectos eran los verdaderos ingenieros de aquellas edades. Lo mismo construían palacios, templos, jardines, habitaciones, lugares de recreo, que fortificaciones, puertos, puentes, canales, caminos, etc. etc. Eran las dos la misma profesión. Por lo demás, nunca estaba ausente en aquellos hombres el principio estético. Desde el siglo XIX se viene cargando la mano de manera creciente hasta nuestros días en el principio de utilidad — que no siempre se sabe realizar y se olvida con harta frecuencia del otro, del estético, y de la íntima fusión orgánica de los dos en que surge la arquitectura propiamente dicha.

Ya he dicho anteriormente que íbamos a hacer un poco de historia. No mucha. No excesivamente. Sólo quiero situar en el tiempo el pensamiento de Le Corbusier, señalar su origen, el lugar de donde viene. Porque para mí, y lo he dicho repetidas veces, Le Corbusier, más que un expositor de doctrina arquitectural propia, es un hábil propagandista de lo que pensaban los arquitectos y teóricos más avanzados del medio artístico alemán en el que hizo su formación como arquitecto y teorizante. Si he de hablar con franqueza, yo no encuentro en su obra teórica nada que no esté dicho con bastante antelación. Sus teorías poco o nada tienen de nuevas, por muy revolucionarias que parecieran a los lectores del tiempo de su publicación. Lo que sí hay que concederle y con larguezas, porque es de justicia, es la propaganda que hizo de la nueva arquitectura por medio de un estilo literario muy particular, formado por una sarta de sentencias muy concisas y que se pegan fácilmente a la memoria del lector. Ese es su verdadero mérito, el de divulgador, y el que le dio, fuera de sus obras arquitectónicas, la reputación internacional de que goza. El mismo nos dice, sin quejarse, en la segunda edición de su obra "Vers une Architecture" que este escrito tuvo más éxito en el público general que no entre los profesionales de la arquitectura. Pero la verdad es que las ediciones de sus obras fueron sucediendo con rapidez en todos los idiomas cultos y ellas despertaron en las gentes el interés por los problemas de la arquitectura.

Se dice en castellano que algo tiene el agua cuando se la bendice. En efecto, algo tiene el "agua" de Le Corbusier. Tiene en mi concepto, lo repito, que es una obra de inteligente propaganda, de divulgación de un estilo arquitectónico en aquel tiempo recientemente creado. Y eso es algo, indudablemente.

Un distinguido historiador de la arquitectura, Nicolaus Pevsner, le niega, sin ambajes, que sea uno de los iniciadores del estilo moderno, puesto que ese estilo ya estaba cuajado en 1914, principalmente, si no exclusivamente, en las obras de Gropius, y las obras arquitectónicas de Le Corbusier son posteriores a esa fecha y lo mismo sucede con sus escritos. Para mí es evidente esta afirmación del historiador inglés. Para Gropius, los que realizaron ese estilo fueron Berlage, Behrens, Poelzing, Loos, Perret, Sullivan, St. Elià y él mismo.

Mas ya quedamos que, al menos por ahora, no íbamos a tratar de las obras arquitectónicas de Le Corbusier, sólo de sus escritos y no de todos.

Hasta ahora hemos hecho hincapié en el primer capítulo de su primer libro. Ya es hora que veamos qué novedades trajo en aquel tiempo o qué originalidad tuvo.

Lección y ejemplo del ingeniero y la máquina. Aquí centra una parte importante de lo que pudiéramos llamar doctrina arquitectural. Nos habla Le Corbusier de la máquina habitación. Dejemos su definición y explicación para más adelante. Hoy ya no se emplea ese término, ni por el mismo Le Corbusier... como no sea por algún rezagado y son muchos, en cuestiones de arquitectura actual. Es común que las ideas lleguen a algunas gentes, que muy bien pueden ser profesionales, con treinta o cuarenta años de retraso. Ni más ni menos, cuando han perdido su vigencia en los centros creadores.

La historia de la innovación a la máquina y sus productos es relativamente larga. Podemos poner su arranque en lo que se ha llamado la "revolución industrial del siglo XIX". Con ella y aún algo antes fue desapareciendo la artesanía al modo de la Edad Media y en particular del Renacimiento. La máquina vino a sustituir, en gran parte, el trabajo manual. El caso es que los productos que salieron de las máquinas fueron singularmente feos, lo que provocó en Inglaterra las iras de Ruskin y la predicación de Morris de la vuelta necesaria a la artesanía para producir objetos que tuvieran alguna gracia o belleza, como los de las épocas pasadas.

De la horrible decadencia del gusto se echaba la culpa a la máquina, siendo así que, en estas cuestiones de gusto, la máquina es naturalmente neutral y que lo mismo produce un objeto monstruosamente feo que otro que fuere bello. Las anatemas Ruskin y Morris al maquinismo, que, en este caso, era inocente, fueron constantes y descomunales. La verdad es que al promediar el siglo XIX el gusto se había convertido en un mal gusto difícil de combatir. El sentido estético estaba en las últimas.

La acción y predicación de los dos ilustres ingleses no cayó en terreno baldío y hubo de germinar y extenderse por toda Europa. Una generación después se cayó en la cuenta de que la fealdad de los productos no dependía de la máquina, sino de los hombres que la gobernaban y que en una "civilización maquinista", como era la civilización moderna, no podía volverse al artesanado y que, se quisiera o no, había que procurarse el concurso de la máquina para producir objetos bellos o graciosos.

Ya tenemos aquí, contra las exageraciones más o menos atrabiliarias de Ruskin y la acción y predicación artesana de Morris, la necesidad ineludible de producir por la acción de la máquina.

Y así sucedió. Pasados los años, en nuestros días, el historiador Pevsner nos dice que "Morris había iniciado el movimiento —el del estilo moderno— al resucitar la artesanía como un arte digno del esfuerzo de los mejores hombres" y que "los pioneros de alrededor de 1900 habían ido más allá, al descubrir las inmensas posibilidades, todavía vírgenes, del arte de la máquina". Ya está rehabilitada la máquina. De esa rehabilitación, hecha principalmente en Alemania, parte Le Corbusier.

Para el citado historiador, "la síntesis", en creación y teoría —de cuanto se discurrió en torno a la máquina— es la obra de Walter Gropius... Y añade: "Gropius se considera el continuador de Ruskin y Morris, de Van de Velde y de la Werkbundt." Esta era una asociación de distintos oficios y profesiones artísticas en la que figuraban arquitectos, pintores, escultores, etc., los cuales son, con Gropius, la Bauhaus.

Que sepamos, no figura entre sus miembros Le Corbusier; pero parece indudable que sigue las normas y preceptos teóricos y prácticos que estableciera esa fecunda asociación. Cuando sigamos paso a paso los escritos de ese arquitecto propagandista del nuevo estilo en lengua francesa, y luego en todas las lenguas cultas, lo veremos con bastante claridad.

Ahora bien, la "estandarización, consecuencia de la acción de la máquina, que con tanto énfasis, como veremos, proclamaba Le Corbusier, hubo de surgir en una de las sesiones de la Werkbundt. En alemán, a la "estandarización" de la denominada Tipisierung, tipificación. Uno de los iniciadores en Alemania del estilo moderno, Muthesius, educado en parte de Inglaterra, proclamaba, en 1914, en la asamblea anual de esa sociedad en Colonia: "La arquitectura y la total esfera de la actividad de la Werkbundt tienden hacia la tipificación. Sólo por la tipificación puede recobrarse esa importancia universal que poseían en edades de civilización armoniosa. Sólo por la tipificación... como una saludable concentración de fuerzas, puede introducirse un gusto universalmente aceptado y que ofrezca seguridad".

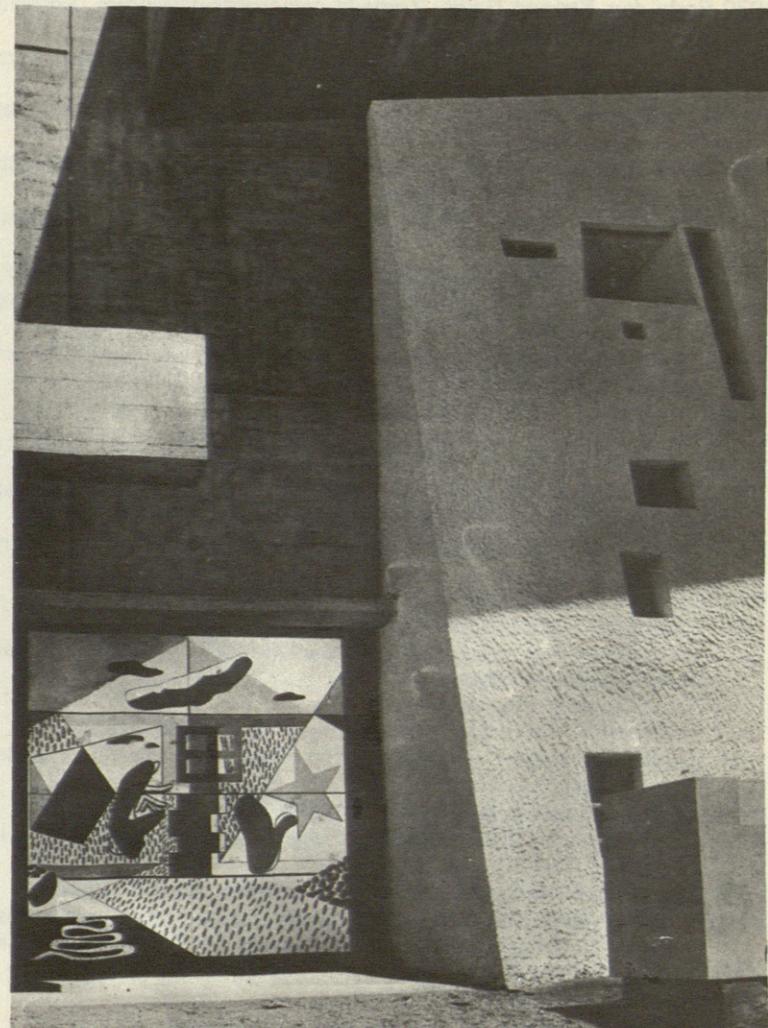
Vean aquí el origen de esa especie de esperanto arquitectual, que en México llaman internacionalismo, que actualmente rueda por el mundo y que el ilustre arquitecto Villagrán llama, y con razón, nuevo academicismo o academismo. La Escuela Nacional de Arquitectura no está exenta de él.

A esto respondía, según nos cuenta Pevsner, Van de Velde, del que hemos de hablar en la próxima charla: "En tanto que haya artistas en la Werkbundt... protestarán contra todo canon propuesto y tipificación. El artista es esencial e íntimamente un individualista apasionado, un creador espontáneo. Nunca, por su propia y libre voluntad, se someterá a una disciplina que imponga sobre él una norma, un canon."

De todo hay en la viña del Señor. Y ahora recuerden cómo el arqueólogo Porter coincidía con Van de Velde, cuando temía que la continua socialización del hombre acabaría por anular la facultad artística del mismo.

Las ideas de Muthesius son las que han triunfado a partir de aquel año de 1914 y los arquitectos hacen uso de ellas continuamente. Es el sino de los tiempos y el influjo poderoso de la máquina. "...Los edificios —escribe Pevsner— de la misma Exposición de Colonia demostraron, de modo impresionante, que el futuro pertenecía a las ideas de Muthesius y no a las de Van de Velde. Además, ¿qué hubiese elegido un constructor gótico o un escultor griego, la libertad individual o el canon?" Van de Velde mismo ha cambiado de opinión en el "interin", según se le expresó el autor de este libro y, en efecto, dijo en su discurso de 1914, que, después de algunas generaciones, la fisonomía del nuevo estilo podría llegar a definirse suficientemente como para hacer factible la tipificación. El desarrollo ha marchado más rápidamente de lo que Van de Velde previó. Hoy, el nuevo estilo —internacional, si bien tan claramente dividido en modos nacionales como lo estuvo el arte romántico o el gótico— florece en todos los países artísticamente creadores de la civilización occidental.

Y basta por hoy. En la próxima lección seguiremos buscando el rastro inmediato de las ideas de Le Corbusier.



# LE CORBUSIER

W. Boesiger "Le Corbusier et son atelier rue de Sevres 35", Les Editions d'Architecture. Zurich.

- 1887 Nace en la Chaux-de-Fonds (Suiza).  
 1900 Estudios de Grabado en la Escuela de Artes de la Chaux-de-Fonds.  
 El pintor l'Eplattenier le orienta en la Arquitectura.  
 1905 Primeras construcciones en la Chaux-de-Fonds.  
 1907 Viaje a Italia, Budapest, Viena. Trabajó durante seis meses con J. Hoffmann.  
 1908 París. Lyon. Encuentro con Tony Garnier.  
 1909 Trabajo de quince meses en el estudio Perret.  
 1910 Trabajo en el estudio de Peter Behrens en Berlín, con Gropius y Mies van der Rohe.  
 1911 Viaje al Danubio, Rumania, Turquía, Grecia, Italia.  
 1912 Enseña en la Escuela de Artes de la Chaux-de-Fonds.  
 1914 Casa Domino.  
 1917 Se instala definitivamente en París.  
 1918 Primeros cuadros.  
 1920 Fundación del Esprit Nouveau, con el pintor Ozenfant.  
 1922 Funda un estudio de Arquitectura con su primo Pierre Jeanneret. Casa Citrohan, Inmueble Villa, Ciudad contemporánea de 3.000.000 de habitantes, Casa Ozenfant, Villa en Vaucresson.  
 1923 Casa La Roche.  
 1924 Casa Lipchitz.  
 1925 Pabellón del Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas. Barrio de Pessac, policromía arquitectónica de todo un barrio.  
 1927 Villa en Garches. Dos villas en la ciudad experimental Weisenhof en Stuttgart. Escándalo del concurso del Palacio de la Sociedad de las Naciones. Creación de sillas con Charles Perriand.  
 1928 Creación del C.I.A.M.  
 1929 Villa Savoye.  
 1930 Boda con Yvonne Gallis. Toma la nacionalidad francesa. Edificio Clarté. Pabellón suizo.  
 1931 Concurso del Palacio de los Soviets, Moscú. Primer proyecto para Argel. Inmueble Nungesser-et-Colli.  
 1933 Proyecto de Urbanización Macia en Barcelona, Durand en Argel. Ginebra y Amberes.  
 1934 Villa Mâthes. Proyecto del barrio de la Marina en Argel, proyecto para la Rentenanstalt en Zurich.  
 1935 Casa fin de semana. Planes directores de Nemours, Helllocourt, Valle del Zin.  
 1936 Ministerio de Educación en Rio, con Lucio Costa y Oscar Niemeyer.  
 1937 Pabellón de Tiempos Nuevos. Plan "París 37", proyecto de Centro de esparcimientos populares para 100.000 personas.  
 1938 Rascacielos cartesiano para Argel. Plan director para Buenos Aires.  
 1940 Fábrica de armamentos.  
 1943 Investigaciones sobre el Modulor.  
 1945 Planes de Urbanización en Saint Die, Saint Gaudens, La Rochelle.  
 1946 Unidad de habitación en Marsella. Fábrica en Saint Die.  
 1947 Trabajo sobre el Palacio de las Naciones en Nueva York. Se utilizan sus ideas pero a él se le elimina.  
 1948 Proyecto de basílica subterránea en Saint-Baume. Esculturas sobre madera con Savina.  
 1950 Capilla en Ronchamp.  
 1951 Chandigarh, nueva capital del Punjab.  
 1952 Un museo y tres villas en Amhedabad (India) Villa Jaoul. Unidad de habitación en Nantes.  
 1955 Convento de la Tourette.  
 1956 Proyecto de Meaux con Renault. Poema del Angulo Recto.  
 1957 Unidad de habitación en Berlín y en Briey. Museo de Tokio. Pabellón del Brasil.  
 1958 Pabellón Philips en la EXPO de Bruselas.  
 1961 Centro de Artes Visuales en Cambridge (EE.UU.). Una Casa para el Hombre en Zurich.  
 1962 Casa de los jóvenes y de la cultura en Firminy. Estadio. Iglesia.  
 1964 Encargos del Museo del siglo XX, Embajada de Francia en Brasilia, Hospital en Venecia, Palacio de Congresos en Strasburgo, Palacio de Exposiciones en Zurich.  
 1965 Unidad de habitación en Firminy.  
 Muerto al bañarse en Cap Martin el 27 de agosto de 1965.

