

The last chapter addresses Ruskin's pronouncements on the place of colour in domestic architecture. Unrau notes that this aspect of design has often been overlooked, even by such masters of the art as Pevsner. Furthermore, he argues that Ruskin, by reference to Venetian and Northern Gothic examples, explained its value as well as its frequently crude use in nineteenth-century design. And Ruskin's remarks on the limitations of photography in recording the appearance of buildings remain a timely reminder to the professional and amateur student of architecture of the complexity of visual experience. Ruskin's comprehension of this truism as manifest in both his writings and drawings is reiterated in broader terms through the conclusion, and exemplified by Unrau's comparison of a sentence describing the 'strange *disquietude* of the Gothic spirit' from *The Stones of Venice* and a pencil-and-water colour sketch of St. Wulfran, Abbeville, 1886.

While there exist certain deficiencies consequent upon Unrau's concentration on the more positive of Ruskin's statements – a tendency to gloss over Ruskin's inconsistencies, to be as partial in quoting from his writings as those scholars he faults, and to skirt the development of Ruskin's thinking (an approach which R. Hewison has applied successfully to Ruskin's writings on art in *John Ruskin: the Argument of the Eye*, London, 1976) – nevertheless the book is a valuable contribution to the literature on Ruskin.

R.W. LISCOMBE  
The University of British Columbia

trate the object, we free it but we destroy it; and if we leave it its weight, we respect it but reconstitute it still mystified.' In fact, Stanislaus von Moos had steered magnificently between these two horns of the dilemma to produce the finest objective study of Le Corbusier so far published: a concise survey of all the relevant factual material fully supported by documentary references.

It is distressing, therefore, that in this new English edition, the author now deplors the obsolescence of his original text, and asserts that he has rewritten certain parts to correspond better, he says, with his present outlook. Whereas the 1971 edition is a brilliantly clear-sighted analysis of Le Corbusier's writings and buildings, the 1979 edition gives the distinct impression of having been deliberately watered down and distorted to correspond with current Post-Modernist orthodoxy. For example, the revised descriptions of the 'Domino House' of 1914, and of the genesis of *Vers une architecture*, are at their worst mendacious, and at their best guilty of sins of omission which reduce them to anodyne publicity blurbs.

Correlation of these two texts is a fascinating and intellectually rewarding exercise. Limitations of space in these columns preclude demonstrations, since these require juxtaposition of the two versions, with accompanying glosses commenting on the variations. But all those interested in the topic can do it themselves. Just make sure that you procure a copy of the French edition before it goes out of print.

PETER COLLINS  
McGill University  
Montreal

---

STANISLAUS VON MOOS *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1979. viii + 379 pp., 222 illus.

This book was first published in German in 1968 and a slightly modified French version was published in 1971. The author's preface to the French edition begins with a quotation from Roland Barthes's *Mythologies* (1957): 'We sail incessantly between the object and its demystification, powerless to render its totality: for if we pene-

---

STUART WREDE *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1980. 259 + xviii p., 204 illus., \$25.00.

Rares sont les études sur l'architecture du xx<sup>e</sup> siècle qui ont réservé une place à Gunnar Asplund. Après Morton Shand, Bruno Zevi fut un des premiers critiques non scandinaves à s'intéresser à son architecture en lui consacrant une petite monographie en 1948. Il est un de ces rares auteurs qui ont reconnu l'importance du rôle joué

par l'architecte suédois dans l'évolution de l'architecture contemporaine. Les trois œuvres d'Asplund qu'il a retenues dans sa *Storia dell'architettura moderna* (1950) sont celles qui sont demeurées les mieux connues jusqu'à ce jour, quand elles ne sont pas tout simplement les seules que l'on connaisse : les pavillons de l'exposition de 1930 à Stockholm, la maison qu'Asplund a construite pour lui-même et le Crematorium de Stockholm.

L'Institut des Architectes Suédois avait rendu hommage au talent d'Asplund et reconnu sa place dans l'architecture nationale en lui consacrant une monographie trois ans seulement après sa mort. Venu à l'architecture à l'époque où florissait dans son pays le Romantisme national, Asplund avait conservé de cette importante phase de l'architecture suédoise un sens profond de l'individualisme en même temps qu'un souci du détail et un goût pour le pittoresque. Quand le Romantisme national céda la place au Classicisme après la première guerre mondiale, Asplund se distingua comme le plus sensible et le plus libre des protagonistes de ce courant. Plus tard, avec ses pavillons pour l'exposition de Stockholm, non seulement introduisait-il le Style international en Suède, mais il l'enrichissait d'un aspect plus humain et plus souriant pour l'animer d'une vie nouvelle, comme le faisait également à partir de cette époque le Finlandais Aalto. C'est ici que les critiques de l'architecture ont commencé à s'intéresser à Asplund. Bruno Zevi, on ne s'en étonnera pas, se réjouissait de remarquer dans ces pavillons le début du triomphe de l'architecture organique sur l'architecture fonctionnelle. Malheureusement, la démolition des pavillons après l'exposition, l'évolution subséquente d'Asplund qui est apparue comme un détournement du modernisme et enfin sa mort dès 1940, au moment où il avait atteint sa maturité, expliquent sans doute que son rôle ait été oublié au profit de son ami d'Helsinki à qui on attribue surtout d'avoir humanisé l'architecture de Style international.

Tout au long de cette évolution de Gunnar Asplund, les critiques, tels que Zevi et Eric de Maré, ont identifié une continuité bien affirmée, et c'est grâce à cette fidélité à lui-même, qui, comme chez