



prof. **marisa garcia vergara**
AECUDGArquitecturaCurs4

ARCHIVO UTOPIÁS

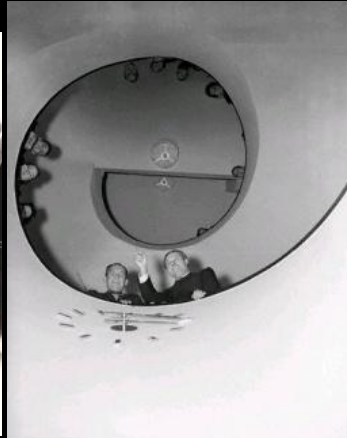
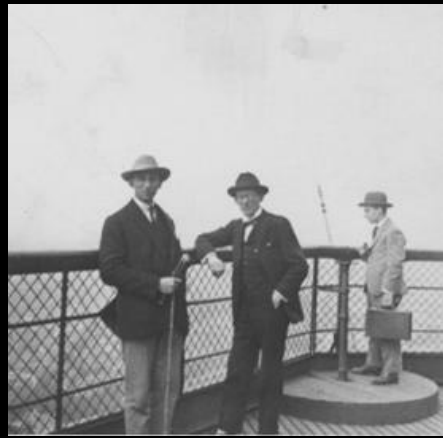
DIÁLOGOS IMAGINARIOS:

Encuentros y desencuentros de las vanguardias

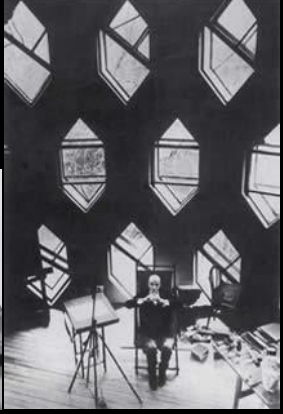


archivo
utopías

1



W. Gropius y los maestros de la Bauhaus; Mies Van der Rohe en el IIT; Le Corbusier, Léger y Jeanneret en España; Le Corbusier y Ozenfant en la Torre Eiffel; Piet Mondrian con Hannah Hoch y Nelly Van Doesburg; Gropius y Moholy Nagy en Chicago; El Lissitzky con Van Doesburg, Richter, Arp, Tzara y otros; Brancusi, Duchamp y Mary Ray; Le Corbusier en La Tourette; Nina y Vasily Kandinsky; Van Doesburg, Richter, Arp y otros en el congreso Dadaísta Constructivista; Melnikov en la obra de su casa taller de Moscú; Picasso y Paul Éluard; Paul Klee y Kandinsky; Mondrian con M. M. Seuphor y el grupo *Abstraction Création*; los hermanos Duchamp-Villon.



Maiaakowski, O. Schlemmer, Paul Klee y otros; Le Corbusier A. y P. Jeanneret; Theo Van Doesburg; Wright y estudiantes de Tallesin; Picasso y Max Jacobs;; Le Corbusier y la maqueta de la Ville Savoya, Melnikov en su casa taller de Moscú; Duchamp, Man Ray y Hans Richter; CIAM de La Sarraz; Man Ray y Marcel Duchamp; B Newman, M.Rothko, W. Baziotas, J. Pollock, C. Still, R. Motherwell, W. de Kooning, A. Gottlieb y A. Reinhardt; CIAM de Oterloo, Team X en el Ciam, Pabellón ruso en París en construcción; Wright y Guggenheim, F.L.Wright y H.R.Hitchcok, Phillip Johnson, F. L. Wright con Walter Gropius en el MoMA, Wright en la obra del Guggenheim; J.M.Olbrich, J.Hoffman, Klimt, Kolo Moser y los secesionistas vieneses



Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas en Weimar, 1922
Max y Lotte Burchartz, P. Röhl, H.Vogel, Lucía y Lázló Moholy-Nagy, Alfred Kemeny, Alexa Röhl, El Lissitzky, Nelly y Theo Van Doesburg, Werner Graeff, Nini Smit, H.Scheibe, Cor van Eesteren, Tristan Tzara, Hans Richter y Jean Arp

Utopía y Vanguardia. Primavera, curso 2010-11.
Prof. Marisa García Vergara.

Área de Composición Arquitectónica
DAEC. EPC. Universitat de Girona

© **Archivo Utopías 1**

Diálogos imaginarios: Encuentros y desencuentros en el arte y la arquitectura de vanguardia.

© De los textos, los autores

Selección de los trabajos de investigación de los estudiantes de la asignatura **Utopía y Vanguardia**, optativa de los estudios de Arquitectura de la Escola Politècnica Superior, Universitat de Girona. Difusión estrictamente académica.

Girona, primavera 2011

DIÁLOGOS IMAGINARIOS

Encuentros y desencuentros de las vanguardias

Marisa García Vergara (edit.)



DIALOGOS IMAGINARIOS

Encuentros y desencuentros de las vanguardias

ÍNDICE

Presentación, por *Marisa García Vergara*

1. Chicago, marzo de 1896
2. Barcelona-París, 1910
3. Berlín, 1909-1910
4. Milán, 1914
5. San Petersburgo, 1915
6. París, octubre de 1923
7. París, 1925
8. Dessau, 1926
9. Estrasburgo, 1928
10. New York, febrero- marzo 1932
11. Berlín, julio de 1933

Programa del curso 2010-2011

Listado de los autores



Stefan Jasienski, *Miss Metrópolis*, c.1931

Utopía y Vanguardia

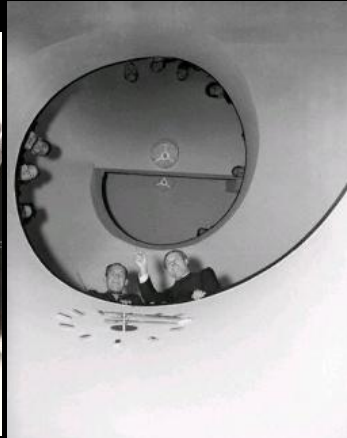
Estudiantes:

Admetlla Nuñez, Patricia
Anglada Seculi, Anna
Baro Sabe, Francesc
Cabarrocas Salvador, Maria Del Mar
Comas Miralpeix, Robert
Duran Plana, Eduard
Esclusa Hortal, David
Gasull Morales, Marc
Gimeno Xipell, Maria Victoria
Guell Agut, Cristina
Guzik, Ewelina
Haro Gonzalez, Francesc
Herrera Cruz, Ilse Veronica
Kwapisz, Michalina
Lambán Belenguer, Paula
Lawchune, David Pascal
Martínez Lindes, Eleazar
Maso Bosch, Adria
Ministral Rosa, Meritxell
Pereira Garcia, Esther
Ristol Roura, Pau
Rodak, Grzegorz
Rusca Mestre, Miquel
Sanchez Cros, Jordi
Serrats Juanola, Albert
Sforza, Elisabetta
Sturm Kraetzer, Roos
Vazquez Ballo, Adriana

Archivo Utopías 1

Diálogos imaginarios: Encuentros y desencuentros de las vanguardias

DAEC EPS UdG
Girona, Primavera 2011



W. Gropius y los maestros de la Bauhaus; Mies Van der Rohe en el IIT; Le Corbusier, Léger y Jeanneret en España; Le Corbusier y Ozenfant en la Torre Eiffel; Piet Mondrian con Hannah Hoch y Nelly Van Doesburg; Gropius y Moholy Nagy en Chicago; El Lissitzky con Van Doesburg, Richter, Arp, Tzara y otros; Brancusi, Duchamp y Mary Ray; Le Corbusier en La Tourette; Nina y Vasily Kandinsky; Van Doesburg, Richter, Arp y otros en el congreso Dadaísta Constructivista; Melnikov en la obra de su casa taller de Moscú; Picasso y Paul Éluard; Paul Klee y Kandinsky; Mondrian con M. M. Seuphor y el grupo *Abstraction Création*; los hermanos Duchamp-Villon.

ARCHIVO UTOPIÁS

Presentación

Este volumen reúne los trabajos de investigación realizados por los estudiantes de la asignatura **Utopía y Vanguardia**, optativa de los estudios de Arquitectura de la EPS, dictada durante el semestre de primavera de 2011.

El programa de la asignatura propone el estudio histórico y teórico de la concepción de la forma y las ideas estéticas en el campo del arte, la arquitectura y el diseño del siglo XX.

La propuesta que se formuló a los estudiantes como enunciado del ejercicio práctico de investigación consistió en la redacción de un diálogo imaginario, que tiene lugar entre personajes reales, a partir de una situación histórica concreta que se pretende recrear, o bien tomar como punto de partida para plantear una hipotética conversación ficticia. Los protagonistas de estos diálogos imaginarios son, pues, los artistas, arquitectos e intelectuales que participaron en los intensos debates y polémicas que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XX, y que dieron lugar a los diversos enfrentamientos y la pluralidad de discursos y prácticas formulados por las vanguardias históricas.

La situación que se propuso como punto de partida para el ejercicio pretendía tener, en la mayoría de los casos, un componente de veracidad histórica, o bien, enmarcarse dentro de una lógica plausible. A partir de aquí, el diálogo debía desarrollarse siempre dentro de unos criterios argumentales verificables y documentados, pero con absoluta libertad creativa por parte de los estudiantes.

La historia del siglo XX es de una extraordinaria complejidad, sucesos y acontecimientos muy diversos y simultáneos que se suman a una vertiginosa proliferación de cambios y transformaciones que afectaron profundamente los hábitos y la vida cotidiana de las personas. El desarrollo de los medios de comunicación y la aceleración de los cambios tecnológicos se superponen a la agitación política, las catástrofes bélicas, los movimientos sociales y la irrupción de las ideologías

totalitarias; todo confluye y se conjuga para conformar una realidad en la que los planteamientos contradictorios y divergentes tienen lugar en el mismo momento en lugares distintos, o incluso en la misma ciudad y contemporáneamente.

Estas características del siglo XX desaconsejan un acercamiento lineal a su historia, basado en la consensual narración cronológica que encadena *estilos* y movimientos artísticos -o *ismos* en el caso de las vanguardias-, que se suceden uno tras otro. Si bien esta presentación lineal tiene la virtud pedagógica de la claridad expositiva, resulta no solo poco verosímil, sino que introduce una seria distorsión de la realidad plural y contradictoria de los acontecimientos simultáneos que suceden en las grandes metrópolis modernas.

Estos diálogos pretenden reconstruir una historia, parcial, subjetiva en muchos casos, pero una historia que no es la de líneas paralelas que discurren sin converger sino que es, por el contrario, el resultado de una serie de encuentros y desencuentros entre los protagonistas de los movimientos de vanguardia.

La *micro historia* que surge de estos diálogos es una historia que plantea múltiples posibles acercamientos, una historia que se construye como el lugar privilegiado de unos encuentros que acaban por modificar a los protagonistas y a la historia misma. Encuentros como resultado de la curiosidad, de la sorpresa, como atracción mutua, o bien como rechazo, como fascinación por lo diferente, o como búsqueda de nuevas formas de mirar el mundo y de interrogarlo, para cambiarlo, para modificarlo, para crearlo en definitiva. Encuentros entre personas, con ciudades, con arquitecturas, con modos de entender la vida y la existencia. Un entrelazarse de destinos de personas que modifican la historia y las historias.

Esta idea de tiempos *policrónicos* refleja la inutilidad de las divisiones al uso en el discurso historiográfico del arte y de la arquitectura, sobre todo a la hora de revisar la historia del siglo XX y de las llamadas *vanguardias históricas*. Resulta así impensable plantear que al Cubismo le sucedió el Futurismo, y que de éste nació el Suprematismo. Nuestras formas de nombrar no son más que, como recuerda Gombrich, un atajo rápido para entendernos, y siempre en un sentido más bien excluyente. Si entendemos que pese a la irrupción de nuevas ideas, muchos artistas continuaron su producción más allá de las fechas establecidas, así como Gaudí seguía, en plena década de los veinte, construyendo la Sagrada Familia y esforzándose en su lucha por superar el gótico, eliminando contrafuertes y arbotantes, mucho después de que Le Corbusier hubiera formulado la estructura Domíno y

presentado la primera propuesta de la *maison Citrohen*, mientras Gropius construía el edificio de la Bauhaus en Dessau, y mucho después incluso de que Picasso hubiera pintado esa obra clave del siglo XX: *Les Demoiselles d'Avignon*, en 1907.

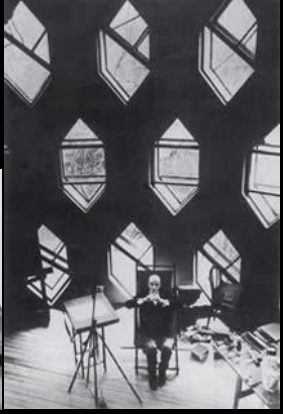
Por ese motivo, este ejercicio dialéctico se propone como una alternativa a la historia clásica, didáctica, siempre contada como una historia lineal de períodos, movimientos o personajes, y busca por el contrario plantear una historia de la modernidad como lugar de reunión de personajes que propician las innovaciones, que combaten por lo nuevo, a veces de manera consciente y otras a partir de la casualidad, al amor del azar de los encuentros fortuitos en las ciudades modernas.

Por último, debo señalar el valor innovador, en tanto actividad facilitadora del aprendizaje, del ejercicio didáctico propuesto como investigación.

La dialéctica, como método para la búsqueda y la construcción del conocimiento, es uno de los procedimientos más habituales en la historia del pensamiento occidental. La historia de la filosofía nos brinda numerosos ejemplos de la utilidad de la dialéctica como herramienta de construcción del saber: desde Platón, pasando por Galileo, hasta Darwin, son incontables los autores que han practicado el género del dialogo imaginario como un ejercicio de búsqueda y validación del saber. A través de la dialéctica, podemos ensayar, desde un punto de vista lógico, una confrontación de ideas que finalmente nos conduce a validar o refrendar una forma nueva de pensar. Supone por tanto una herramienta muy adecuada para estudiar las posibles relaciones en el desarrollo y establecimiento de un cuerpo cognitivo. El examen sistemático de determinadas creencias a través de diálogos representados en su forma literaria es un método fundamental en la filosofía platónica. En este sentido el modelo dialéctico que Platón propone en su obra, se hace especialmente atractivo para contrastar las numerosas hipótesis y corrientes que conforman una teoría. Extrapolar este método al contexto de la historia del arte y de la arquitectura del siglo XX ha sido el desafío al que se han enfrentado los estudiantes autores de estos trabajos de investigación. Y de ese desafío han surgido estos diálogos, espontáneos, frescos y en todo caso, divertidos, sin perder el necesario rigor científico.

Marisa García Vergara

Girona, 2011



Maiaakowski, O. Schlemmer, Paul Klee y otros; Le Corbusier A. y P. Jeanneret; Theo Van Doesburg; Wright y estudiantes de Tallesin; Picasso y Max Jacobs;; Le Corbusier y la maqueta de la Ville Savoya, Melnikov en su casa taller de Moscú; Duchamp, Man Ray y Hans Richter; CIAM de La Sarraz; Man Ray y Marcel Duchamp; B Newman, M.Rothko, W. Baziotas, J. Pollock, C. Still, R. Motherwell, W. de Kooning, A. Gottlieb y A. Reinhardt; CIAM de Oterloo, Team X en el Ciarn, Pabellón ruso en París en construcción; Wright y Guggenheim, F.L.Wright y H.R.Hitchcok, Phillip Johnson, F. L. Wright con Walter Gropius en el MoMA, Wright en la obra del Guggenheim; J.M.Olbrich, J.Hoffman, Klimt, Kolo Moser y los secesionistas vieneses



DIÁLOGOS IMAGINARIOS

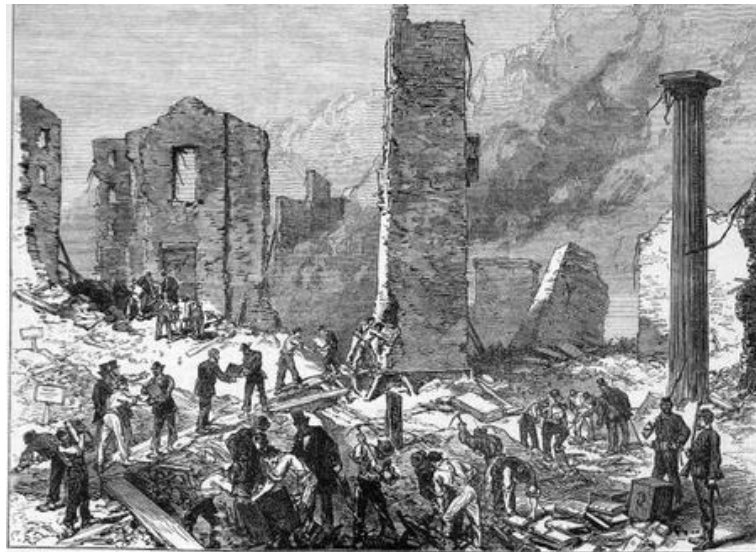
Roos Sturm Kraetzer
Esther Pereira Garcia

Chicago, marzo de 1896.

El ingeniero americano William Le Baron Jenney, el famoso arquitecto del Auditorio de Chicago Louis H. Sullivan y el joven arquitecto Frank Lloyd Wright se encuentran en un café del Loop de Chicago. Acaba de aparecer en la prensa, en las páginas del Lippincott's Magazine, el artículo "The Tall Office Building artistically considered".

LHS: Creo que es evidente que todo esto de lo que estamos hablando deriva de unos hechos significativos que tuvieron lugar en Chicago hace unos años. Estoy completamente convencido de que saben a lo que me estoy refiriendo...

WLBJ: Efectivamente, Sullivan. En 1871 sucedió un acontecimiento terrible para Chicago, tres cuartas partes de la ciudad quedaron destruidas por las llamas. Pienso que la

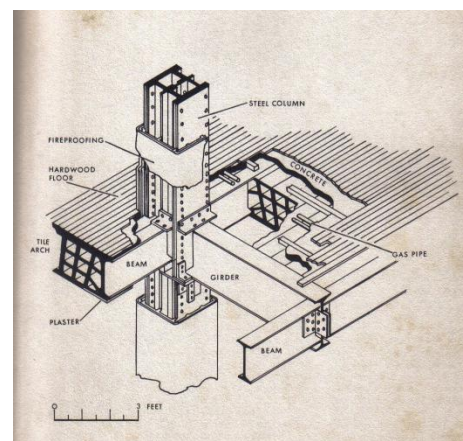


tradición constructiva Incendio de Chicago, 1871.

con el *Balloon Frame*

quedó aparentemente desprestigiada en cuestión de segundos, ya que las estructuras de madera se quemaron rápidamente, dejando a millones de personas sin hogar, sin lugar de trabajo y, en definitiva, sin nada... Aunque, siendo optimistas, un sistema constructivo tan estudiado como el *Balloon Frame*, que permitía hacer construcciones con mano de obra muy poco especializada y entendida en el tema, no podía quedar desbancada tan fácilmente, tan sólo necesitaba un cambio de material. Por esta razón, surgió la estructura en esqueleto de acero...

LHS: ¡Pues claro! Pero no nos quedemos cortos, la estructura de acero no sólo ha significado un cambio de material para asegurar que un incendio no volverá a ser tan devastador como el de 1871, sino que ha propiciado una tipología de edificios que, gracias a las propiedades mecánicas



Detalle de estructura. Le Baron Jenney

de este nuevo material, potencia su verticalidad, crece en altura y no en horizontal.

WLBJ: Esto es exactamente lo que iba a decir antes de que me interrumpiese... Y, además, voy a añadir algo, un descubrimiento tecnológico, una invención de la técnica que nos ha facilitado la circulación vertical dentro de estos nuevos edificios desarrollados en altura, el ascensor.

LHS: Con toda seguridad, maestro. El ascensor ha facilitado nuestras vidas y ha conseguido que los desplazamientos verticales que realizábamos por las escaleras y que nos resultaban tediosos y fatigosos se hayan convertido en algo rápido y fácil. "El edificio ha de ser alto. Ha de poseer la fuerza y el poder de la altura, la gloria y el orgullo de la exaltación"¹, y esto sólo es posible gracias a los factores que estamos comentando.

WLBJ: Estoy de acuerdo contigo, Sullivan. Y lo demuestro con el Leiter Building, construido en el año 1879. Este edificio, como seguramente ya sabréis, está conformado por una estructura metálica, a base de pilares, vigas y entramados a los que hice aplicar una capa protectora contra el fuego, para retardar la pérdida de las propiedades mecánicas del acero en caso de incendio. Para mí, otros rasgos importantes a tener en cuenta durante el diseño de este proyecto fueron la iluminación y la ventilación. Se debe



Leiter Building, 1879. Le Baron Jenney

crear un espacio interior que no carezca de luz, por lo que en fachada hay numerosos ventanales que dejan pasar la radiación solar al interior. Me siento^{1 1}

¹ <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5182.htm> (a fecha de 22 de mayo de 2011)

realmente orgulloso de formar parte de este grupo de arquitectos que apostamos por la modernidad de este modo, colaborando con una nueva forma de construir que solamente está resultando posible en Chicago, dadas sus condiciones económicas y a unos negocios que se pueden hacer sin inhibiciones.

FLIW: Lo siento, Le Baron Jenney, pero no comparto su idea; personalmente no me sentiría orgulloso de realizar este tipo de edificios en altura. Estos edificios de los que me están hablando se tratan sólo de bloques únicos articulados estructuralmente, yo apostaría más por una composición altamente desarrollada, con volúmenes transparentes que surjan de la misma planta del edificio. Las plantas deben conformarse como planos que, posteriormente, generarán la forma del edificio.

LHS: Ay, joven Wright... debe ser consciente de que su arquitectura, hasta ahora, sólo ha dado como resultado un gran número de casas aisladas, a las que estas concepciones de plantas generadoras de formas y volúmenes, se adecuan perfectamente. Su labor con las Casas de la Pradera, en Oak Park, son, para qué nos vamos a engañar, admiradas por un gran colectivo de personas, pero las necesidades que se están generando actualmente en Chicago son completamente diferentes. Debería comprender que usted solamente ha enfocado su carrera profesional hacia la realización o materialización de la arquitectura doméstica. Los edificios de los que estamos hablando en estos momentos son algo totalmente distinto. La ciudad de Chicago ha generado unas necesidades. Las oficinas son necesarias para las transacciones de negocios y la invención del ascensor y el desarrollo de la manufactura del acero nos ha mostrado el camino hacia una manera segura, rígida y económica de construir edificios en altura. Además, el continuo crecimiento de la población y la consiguiente congestión de los centros y el aumento del valor del suelo nos afirman que este es el camino correcto a seguir.

FLIW: Creo, señor Sullivan, que contestar que mi ejercicio profesional únicamente se ha centrado en la arquitectura doméstica es tratar el problema sólo superficialmente. El uso del entramado de acero o de hormigón en la arquitectura doméstica puede no ser necesario, pero subsisten muchos monumentos notables del movimiento moderno para demostrar que no es en absoluto anormal. Lo que sucede es que usted, sea por la razón que sea, jamás ha enfocado su arquitectura hacia las posibilidades formales de las plantas, por lo que la posibilidad



de proyectar esta nueva tipología, de plantas totalmente libres, ha significado para usted una gran ventaja o, si me permite la expresión, una forma fácil de huir de un problema al que no se sabe encarar...

LHS: Señor Wright, se equivoca totalmente en esta afirmación. Sí que es verdad que esta nueva tipología de edificios tiene muy pocos requerimientos en cuanto a las capacidades formales de las plantas, pero creo que prima la función antes que la forma. Se precisan circulaciones elementales y áreas disponibles bien iluminadas. Con esto se consigue un área libre iluminada con uniformidad y posibilita un número de plantas indefinido.

FLIW: Perdóneme, señor Sullivan, pero sigo sin entender esto que me está intentando explicar. Por lo que he podido escuchar, usted pretende decirme que la planta no tiene la menor importancia, que los espacios no tienen por qué ser expresivos, sino que lo que prima aquí es la estructura. Sabe muy bien, por los años que he trabajado con usted, que en mi arquitectura las cuestiones

formales son extremadamente importantes, que en mis proyectos, la estructura es la que genera la forma, que todos los conceptos, todos los elementos forman parte de un todo. Jamás pasaría por mi mente el hecho de separar conceptualmente estructura de forma, y aquí reside mi arquitectura orgánica. Deme una razón, que tenga suficiente peso, si realmente trata de hacerme cambiar de opinión...

LHS: Lo que trato de decirle, querido Wright, es que yo concibo la arquitectura orgánica de un modo distinto al suyo. Usted me ha dicho que arquitectura orgánica es el resultado de que estructura y forma sea un todo, de que no se separen estos conceptos... Pero yo lo veo diferente. Para mí no es así, para mí el organicismo se basa en la unión entre forma y función. La forma que adquieren los edificios se debe siempre a su función, son conceptos inseparables; "La forma siempre sigue a la función, y esta es la ley. ¿Vamos entonces, diariamente a violar esta ley en nuestro arte? ¿Somos tan decadentes, tan imbéciles, tan absolutamente débiles de vista, que no podemos percibir esta verdad tan simple?"²

FLIW: Entiendo su razonamiento, señor Sullivan, pero ¿podría usted desglosarme o indicarme cuáles son estas funciones que generan la tipología de edificio en torre, con plantas absolutamente simples apiladas una sobre otra? Es decir, necesitaría más razones para creerme que la planta está dejando de tener importancia en los edificios, que los espacios, en detrimento de la estructura, están dejando de tener peso en la concepción de un edificio.



Guaranty Building, 1895. Adler & Sullivan

² L. Sullivan, "The Tall Office Building artistically considered", *Lippincott's Magazine*, 57, 1896

LHS: Evidentemente que puedo enumerarle estas funciones, las tengo muy claras en mi mente y son las siguientes. En primer lugar, dados los avances tecnológicos que ha habido durante estos últimos años y la progresiva incorporación de las máquinas en los edificios, se requiere una planta inferior, por debajo de rasante, que permita reservar un espacio de considerables dimensiones para las máquinas y las instalaciones que darán servicio al edificio.

En segundo lugar, en planta baja, en contacto directo con las vías urbanas y con una concepción claramente más pública que las otras plantas, se ubicarán los servicios comerciales, los cuales necesitan una gran cantidad de luz y una libertad de acceso y de circulación.

En tercer lugar, se precisará una primera planta con facilidad de acceso mediante escaleras y con contacto casi directo con la planta baja. Se concebirá como un espacio que requiere mucha iluminación, por lo que la fachada será prácticamente conformada por cristal.

En cuarto lugar, a partir de la segunda planta se colocarán todas las plantas destinadas a la actividad laboral, aquellas plantas llenas de oficinas, de mesas de trabajo, que creen un espacio agradable para los empleados. Serán plantas acumuladas una encima de otra tal como un panal de abejas. Estas plantas requerirán mucha iluminación y cierta ventilación.

Finalmente, sobre estas plantas de oficinas, se coloca un ático, que ya no requiere una fachada acristalada, ya que la luz puede entrar también por el techo.

El sistema circulatorio se completa y se hace cada vez mayor ascendiente y descendiente. Para completar todo este edificio, en la planta principal debe de haber una entrada que de acceso a todo el resto de las plantas.

Como acompañamiento a una estructura de estas características, las fachadas son únicas, sin alteraciones, y exhiben una estructura integrada racionalmente y bien proporcionada. Muestran perfectamente el entramado que continenen.

Estas serían básicamente las funciones y la solución que se da para cada una de ellas; aquí reside la justificación de hacer edificios en altura, de concepción vertical. ¿Le resultan convincentes ya, señor Wright, mis argumentos?

FLIW: Sigo discrepando, señor. Entiendo perfectamente todos estos motivos que me da, pero estas funciones, ¿a caso no podrían desarrollarse en un edificio que se conciba por su horizontalidad? Me mantengo firme a mis principios, a mis ideas. Pienso que “las líneas horizontales, paralelas a la Tierra, se identifican con el Sol i hacen que el mismo edificio forme parte del Sol”³. ¿Por qué es necesario un edificio en vertical?

LHS: “La gran actividad constructora de aquel Chicago que levantaba edificios altos de sólida mampostería, terminó por llamar la atención de los delegados comerciales locales de las plantas laminadoras del Este. Y fueron ellos quienes concibieron la idea de un esqueleto capaz de soportar todas las cargas del edificio. A partir de ahí, la evolución del entramado de acero fue una cuestión de visión en el arte de vender, con el soporte de la imaginación ingenieril y de la técnica, y de esta manera, como un producto vendible, la idea de la estructura de acero fue sugerida experimentalmente a los arquitectos de Chicago. La pasión de vender es la fuerza motora de la vida norteamericana. La producción es subsidiaria y adventicia. Pero la venta se basa en la apariencia de un servicio, la satisfacción de una necesidad. La necesidad estaba ahí, la capacidad de satisfacerla estaba ahí: lo único que no estaba ahí era el contacto entre ellas. Y entonces llegó la inspiración y pudo adivinarse la relación posible. Esa relación se hizo efectiva, y apareció de inmediato algo nuevo bajo el sol. Los arquitectos de Chicago dieron la bienvenida al entramado de acero e hicieron algo con él. Los arquitectos del Este quedaron tan estupefactos ante él que no pudieron aportarle nada”⁴. “Esta revolución técnica tiene que ir acompañada de una revolución formal. Tenemos que renunciar al antiguo sistema de composición, fundamentado en la idea de la horizontal y exaltar tan sólo la vertical”⁵.

³ Richard Copans, Stan Neuman. *Arquitectures 09. L'edifici Johnson. Frank Lloyd Wright*. ARTE France Le Musée D'Orsay Les Films d'ici. Collection Architectures, 2002.

⁴ pg. 134. H. Allen Brooks, Henry-Russel Hichcock, Neil Levine, Colin Rowe, Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright*, Editorial Stylos, Barcelona, 1990.

⁵ Richard Copans, Stan Neuman. *Arquitectures 13. L'Auditorium Building de Chicago. Louis Sullivan*. ARTE France Le Musée D'Orsay Les Films d'ici. Collection Architectures, 2002.

FLIW: Amigo Sullivan, creo que no podrá convencerme. Demos por acabada esta conversación. Yo seguiré firme a mis convicciones, trabajando con plantas que generan formas y volúmenes. Mas agradezco esta conversación, ha resultado enriquecedora en el sentido que lo que me ha contado son realidades ciertas. Únicamente discrepo con usted en el momento de plasmar todas estas circunstancias a mi arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

-H. Allen Brooks, Henry-Russel Hitchcock, Neil Levine, Colin Rowe, Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright*, Editorial Stylos, Barcelona, 1990.

-Alan Colquhoun, *La Arquitectura moderna: una historia desapasionada*, Editorial Gili, Barcelona, 2005.

-Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gili, Barcelona, 2005.

-Louis Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, Editorial Kidder Smith Library, New York, 1947.

Artículos

-L. Sullivan, "The Tall Office Building artistically considered", *Lippincott's Magazine*, 57, 1896, pg. 403-409.

Audiovisuales

Richard Copans, Stan Neuman. *Arquitectures 13. L'Auditorium Building de Chicago. Louis Sullivan*. ARTE France Le Musée D'Orsay Les Films d'ici. Collection Architectures, 2002.

Richard Copans, Stan Neuman. *Arquitectures 09. L'edifici Johnson. Frank Lloyd Wright*. ARTE France Le Musée D'Orsay Les Films d'ici. Collection Architectures, 2002.

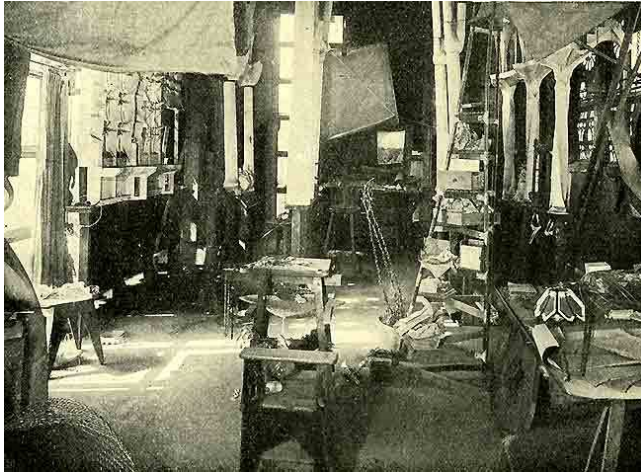


Eduard Duran
Francesc Haro

Barcelona-París, 1910

Otto Wagner, juntament amb els seus amics Josef Hoffmann i Josef Maria Olbrich han visitat París per assistir a una exposició de la Société National de Beux-Arts. Allà, descobreixen l'obra de Gaudí, especialment la maqueta pintada per Jujol de la Sagrada Família que ha estat exposada en aquesta ocasió. També han conegut a Hector Guimard, han vist les seves obres i junts decideixen visitar Barcelona per conèixer Gaudí, el qual els rep i els mostra les seves obres.

Els arquitectes es troben al taller de Gaudí entre motlles de guix i maquetes invertides de funiculars de carregues, i després de les presentacions comencen una conversa sobre les seves obres i l'arquitectura.



Taller Antoni Gaudí (Barcelona), Maqueta funicular de càrregues

Héctor Guimard : (pregunta a Sr. Gaudí) - Les seves obres tendeixen tal com exposaven Pugin i Ruskin a unir estructura i ornamentació en un sol element sintètic, va llegir les seves obres?

Antoni Gaudí : No, l'origen de la meva arquitectura es basa en buscar noves formes estructurals més eficients, i la recerca de la forma inspirada en la naturalesa. Qui va exercir una gran influència en la meva forma de pensar l'arquitectura va ser Viollet-le-Duc i en el seu llibre "Entretiens d'architecture" , "en el fons algunes de les meves idees principals estan en aquest llibre tot i que jo penso que no tot s'ha de sotmetre a la necessitat"¹.



Héctor Guimard, Entrada Metro París, 1899

¹-- Manuscrit Antoni Gaudí. Juan José Lahuerta (ed.), Universo Gaudí, CCCB, Barcelona, 2002.

Héctor Guimard : Per a mi va suposar un impacte en la meva visió de l'arquitectura conèixer l'Hotel Tassel de Victor Horta, i al tornar a París vaig canviar tot el projecte de Castel Béranger.

Otto Wagner : No creuen que les formes i els sistemes de construcció que utilitzen en els seus projectes no s'ajusten a la capacitat tècnica de l'època en la que estem?



Héctor Guimard, Entrada Castel Béranger, París, 1890

Antoni Gaudí : La màquina ha allunyat el producte de l'home, interromp la relació directe de l'home amb la matèria. A les meves obres es mostra la intenció i la mà de l'arquitecte en tots els materials i mobiliari de l'edifici. Sr. Wagner, quin és el seu punt de vista dels canvis que suposarà la industrialització en la societat i com creu que l'arquitectura ha de respondre a aquest fet?

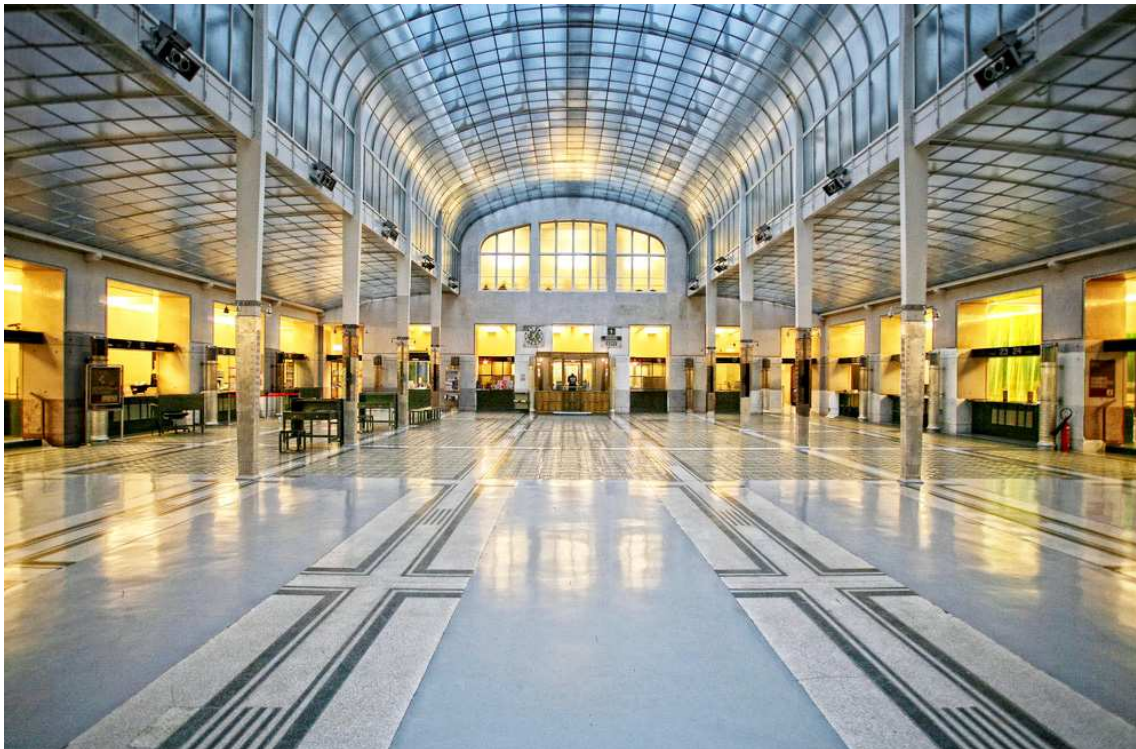


Antoni Gaudí, Interior Casa Batlló, Barcelona, 1904-1906

Otto Wagner : Com vaig citar en el prefaci del meu llibre “L’Arquitectura Moderna”²; la totalitat de la base de la perspectiva arquitectònica que predomina als nostres dies ha de ser desplaçada pel reconeixement de que l’únic punt de partida possible per la nostra creació artística és la vida moderna. Per tant, ni l’arquitecte artesà ni els materials que utilitzes a les teves obres no són propis d’aquesta època, el que és propi és la utilització de les noves tècniques i els nous materials com són el ferro i el vidre.

Josef Hoffmann : No només cal utilitzar els nous materials i les noves tècniques, sinó que també cal exposar-les per mostrar la nova modernitat a la societat. Sempre exigint la utilitat com a principal raó de la forma d’aquests.

Otto Wagner : Exacte, la funció de l’art consisteix en consagrar tot el que sorgeix a la satisfacció dels objectius, a l’art li correspon la tasca d’adaptar el rostre de la ciutat a la humanitat contemporània. Això és el que li correspon a la meua obra de Viena, la Caixa Postal d’Estalvis, cap reminiscència dels estils històrics, cap indicatiu de l’arquitectura de palau, ni tant sols renaixement lliure, sinó només estil útil.

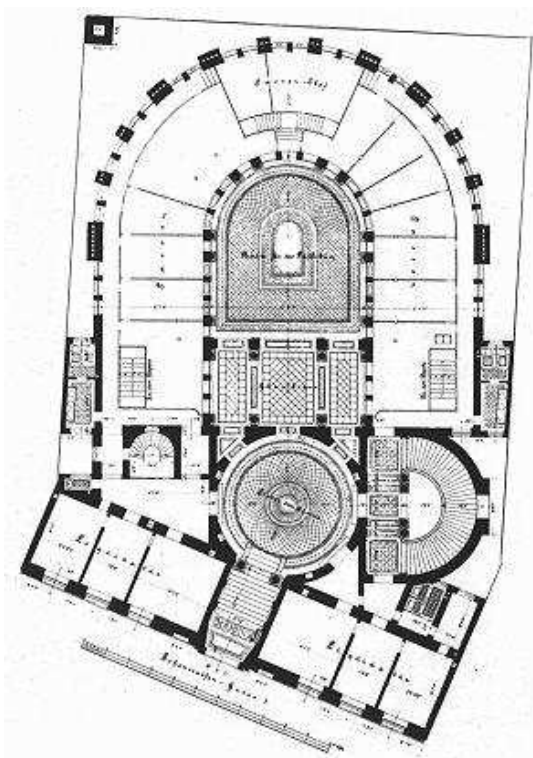


Otto Wagner, Caixa d’Estalvis Postal, Viena, 1904

² – Capítol 2. Carl E. Schorske, Viena Fin de siglo, G. Gili, Barcelona, 1981.

Héctor Guimard : Sr. Wagner quines són les influències que van portar-li a fer aquesta evolució en la forma de fer arquitectura?

Otto Wagner : La meva adhesió al nou esperit modern ha estat tardana i, en un principi, simplement teòrica. La meva formació a l'Acadèmia Vienesa de Belles Arts, tot i ser on vaig rebre l'ensenyament clàssic, històric i conservador, va cultivar en mi el principi utilitarista que s'apoderaria de la meva ànima gràcies a mestres com August Siccardsburg. Haig de reconèixer la monumentalitat que tenien els edificis públics marcats pel meu pas per l'escola de Belles Arts i la influència de l'arquitectura de la Ringstrasse. L'inici del desviament d'aquesta pràctica es troba en l'edifici Länderbank del 1884, on encara es s'entreveu l'herència clàssica a la façana, però on començo a introduir la modernitat en les tècniques i nous materials, i on a més, l'edifici destaca per la seva funcionalitat.



Otto Wagner, Länderbank, Viena, 1884

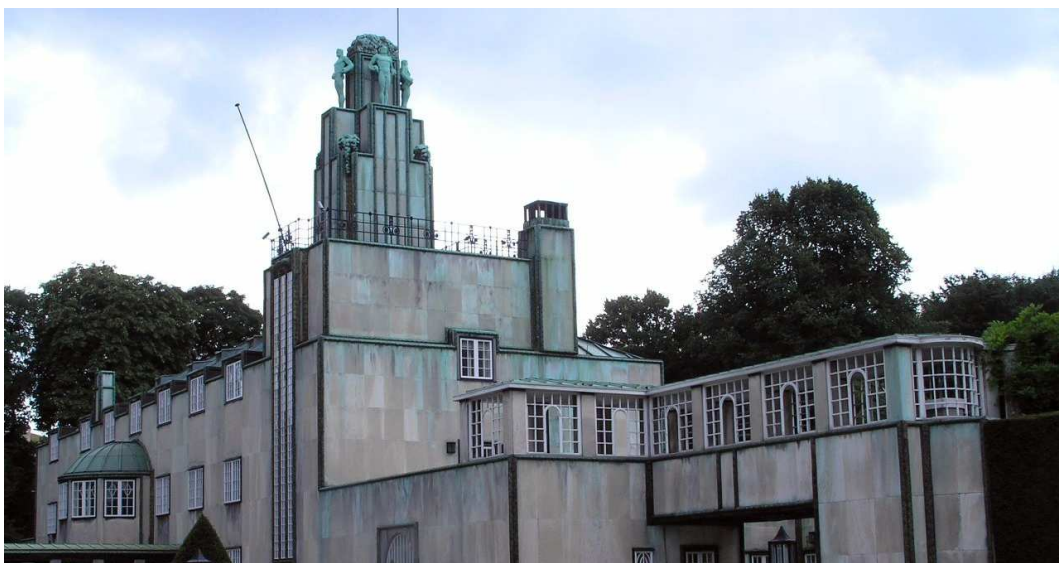
Guimard : Conec que aquesta tendència acaba portant a la creació del grup de la Sezession, quins principis hi compartiu?

Joseph Maria Olbrich : Com a constructor del Pabelló de la Sezession, puc contestar que els principis compartits es troben gravats sobre els pòrtics de l'edifici; "A cada època la seva art, a cada art la seva llibertat". Va ser creada com una associació que obrís Àustria a les innovacions europees de les arts plàstiques.



Joseph Maria Olbrich, Pabelló de la Sezession, Viena, 1897

Josef Hoffmann : Les edificacions modernes necessiten un mobiliari adequat, per això hem creat una empresa cooperativa inspirada en les Arts and Crafts de William Morris, la Wiener Werksatte. Té com a objectiu crear objectes artesanals però de bellesa i funcionalitat perfecta, amb una qualitat de matèria prima màxima i de proporcions geomètriques. Això és el que estem intentant aplicar actualment en edificis com el Sanatori de Purkersdorf i el Palau Stoclet.



Josef Hoffmann, Palau Stoclet, Brusel·les, 1905-1911

Héctor Guimard : Jo crec que la forma i la funcionalitat del mobiliari no s'ha de basar en la geometria, sinó en les formes de la naturalesa i de l'home per tal d'adaptar-se millor a la anatomia humana. Les formes geomètriques són artificials, només basades en els discursos dels seus creadors, i més capritxoses que les formes ondulants dels meus mobles. La meua "Banquette de fumoir", s'ajusta de forma perfecte tant a l'emplaçament com a l'ús, per el qual està pensat, i la seva forma es basa en aquest fet.



Héctor Guimard, Banquette de fumoir, 1897



Josef Hoffmann, Cadira ajustable, 1908

Josef Hoffmann : No hi estic d'acord, la raó i la busca de les línies i geometries simples permet obtenir objectes de major bellesa i que compleixen millor les seves funcions, que no la simple inspiració en les formes de la naturalesa i la seva aplicació de forma arbitrària en els objectes.

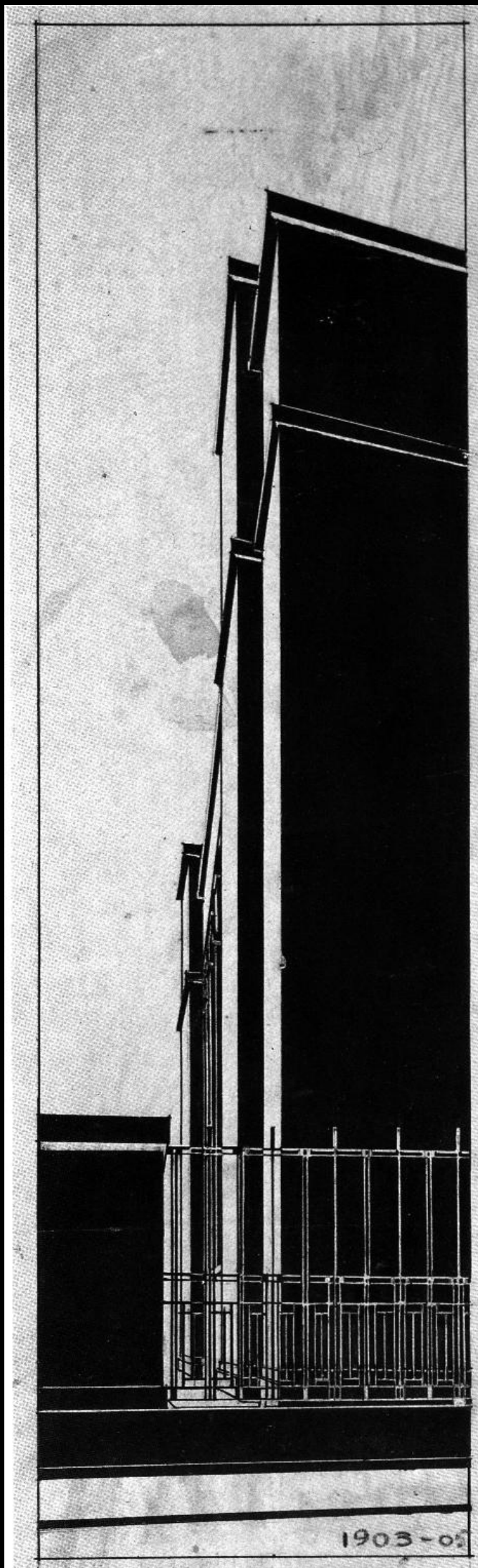
Antoni Gaudí : De cap manera, les formes que utilitzem es basen en el cos humà i la geometria que s'obté és molt més còmoda i adaptada als seus usuaris que no les formes del vostre mobiliari . Si algú hagués d'escollir entre seure en la seva cadira ajustable i una de les meves sens dubte triaria la meva, perquè les seves formes la fan molt més còmoda.



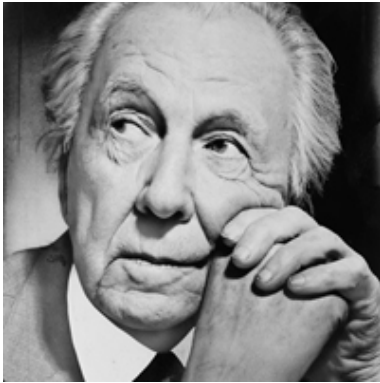
Antoni Gaudí, Banc doble Casa Batlló, 1906

Bibliografia:

- Alan Colquhoun, La arquitectura moderna: una historia desapasionada, G. Gili, Barcelona, 2005
- Juan José Lahuerta (ed.), Universo Gaudí, CCCB, Barcelona, 2002.
- M.García Vergara, Antoni Gaudí, Aldeasa, Madrid, 2002.
- AA.VV., Guimard, Horta, Van de Velde, Musée des Arts Décoratifs, París, 1971.
- C. Vigne, Hector Guimard et l'Art Nouveau, Musée d'Orsay, París, 1990.
- Carl E. Schorske, Viena Fin de siglo, G. Gili, Barcelona, 1981.
- G. Bernabei, Otto Wagner, G. Gili, Barcelona, 1985.
- G. Gresleri, Josef Hoffmann, G. Gili, México, 1983.
- I.Latham, Joseph Maria Olbrich, Academy Editions, Londres, 1980



Frank Lloyd Wright, Larkin Building, 1903-1905. *Demolido*



diálogos imaginarios

FRANK LLOYD WRIGHT I PETER BEHRENS. BERLÍN 1910

Anna Anglada, Paula Lambán i Meritxell Ministrall

Anglada P. Lambán Ministrall

Berlín, 27 de octubre del 1910

*11 En 1910 Frank Lloyd Wright viajó por primera vez a Europa. Detrás dejaba un próspero despacho de arquitectura, con unos 140 edificios construidos. Pese a ello, estaba lejos del volumen de encargos habitual de los arquitectos que disponían de formación clásica y practicaban el eclecticismo historicista. En octubre de 1909 Wright llegó, junto Mamah Cheney, a Berlín, donde el editor Ernst Wasmuth quería publicar una monografía sobre su trabajo. Los dos volúmenes de *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* aparecieron en 1911, y supusieron una revelación para los arquitectos europeos, especialmente para los jóvenes holandeses miembros del grupo de *Stijl*. En Berlín, Peter Behrens está al frente de la AEG. Imaginemos un encuentro entre Behrens y Wright, ¿qué cosas pudieron haberse dicho?*

Eran las 9 de la mañana. Me disponía a salir del hotel tras haber realizado un breve desayuno. Crucé sus puertas. La mañana era fría y descarnada. Sin duda, era un día nublado como tantos otros en Berlín. Añoraba América pero todavía quedaba mucho por hacer antes de partir. Ante mis ojos estaba la puerta de Brandenburgo. Contemplé su magnificencia e intenté imaginar sus sombras en un día soleado, pero debía apresurarme. No podía llegar tarde. Tenía una cita con Peter Behrens que, por lo que Ernst Wasmuth me había contado, parecía ser un visionario de los nuevos tiempos. Un protagonista en esa vertiginosa tecnificación de Alemania y por qué no, de toda Europa. De repente, oí un fuerte rugido. Sin duda la máquina. El motor alemán de un Benz.... se aproximaba hasta mí conducido por el chófer del hotel. Me entregó las llaves y conduje velozmente por las calles del Grosse Berlin hasta el despacho del mencionado arquitecto. La ciudad ya latía con intensidad a esa hora del día con un trasiego de vehículos y transeúntes en pleno apogeo. Tranvías por todas partes. Variedad de humanidades. Los nuevos desorientados. Y los habituados, totalmente inmersos en el ritmo desenfrenado y caótico de la metrópolis. Seguro que la gran mayoría desearían exiliarse a las hermosas praderas de las que provengo. Estos latidos urbanos, estos ritmos de vida, son sin duda absolutamente antinaturales. ¡Ya lo creo que sí!

Pocos minutos después me encontraba frente al número 12 de la calle Huttenstrasse. Era una de las fábricas del grupo AEG donde Behrens tenía su despacho, tal y como me había dicho Ernst. Sin duda aquel edificio estaba lleno de significado. Desde el exterior podía contemplarse con el respeto y admiración de un gran templo, sólo que ahora profano. Un Partenón hecho de acero con un tímpano mostrando un panal de abejas, para muchos en aquel momento símbolo de la modernidad, para otros de la antigüedad colectiva del gótico. La industria se había convertido en la excusa del hombre contemporáneo para construir edificios ejemplares. Ni la religión, ni el rey, ni la nobleza, sino el progreso. Esta fábrica era una encarnación deliberada de la industria como único ritmo vital de la vida moderna. Y sin duda, Peter Behrens lo dejaba claro en aquella fachada.

Doblé la esquina para acceder a la entrada. Quedé perplejo al ver que la tarea de portero había sido sustituida por unos botones en el exterior de la entrada. Un botón para cada área de la fábrica. Pulsé “dirección”. Contestó una voz femenina, aunque un tanto grave, que me permitió la entrada en el edificio. No tuve que esperar demasiado ya que el ascensor estaba en la planta calle. Subí hasta el tercer piso. La misma voz femenina que me había permitido la entrada pertenecía a una mujer de mediana edad. Vestía un traje de chaqueta en azul marino que resaltaba el tono de su cabello y tez. Levantó la mirada y en un rápido gesto me dio la bienvenida y me ofreció asiento. La luz que se percibía desde aquel espacio era absolutamente radiante. Casi impensable en una ciudad tan gris. Otros matices de la sala: por ejemplo no había ornamentación. Cada objeto era absolutamente funcional y su forma era sinónimo de su estructura. Ni más ni menos. Ya disponía de circuito de calefacción mediante radiadores. Las lámparas me parecían especialmente bellas. Y en el techo había un gran ventilador que hasta ahora sólo había tenido la oportunidad de ver en el escaparate de unos lujosos almacenes de Chicago. Esto me recuerda que debo instalar varios en mi futuro estudio ya que cuando el calor aflora en la pradera ni siquiera los árboles son suficientes para paliar esas altas temperaturas.

Inesperadamente, una puerta de acceso central se abrió ampliamente, apareciendo tras ella un tipo con gafas de lentes redondas de mirada fríamente científica.

B: Bienvenido a Berlín, Sr. Wright. Es todo un placer que esté con nosotros.

W: El placer es mío.

B: Espero que su viaje hasta Berlín le haya resultado agradable.

W: Siempre había querido visitar la tierra de Goethe, Schiller, Nietzsche, Bach, Beethoven, Strauss. Estoy encantado de estar aquí.

B: Por favor pasemos a mi despacho. Tome asiento. ¿Desea tomar algo Sr. Wright?

W: Un bourbon, si es tan amable, por favor.

B: Ernst Wasmuth me ha puesto al corriente sobre las publicaciones que están preparando.

W: Sí, de hecho, el motivo principal que me ha traído hasta aquí es la publicación por la editorial Wasmuth de mi obra. Me acompañan la Sra. Cheney y mi hijo mayor, que me están ayudando con la realización de las litografías para la monografía.

B: ¡Ay ese loco de Wasmuth! Ciertamente, tiene buen olfato para el talento. Me congratula enormemente que publique su obra.

W: Me adula usted Sr. Behrens. Sí, de hecho, es un editor muy capaz de Berlín. Todo empezó con la visita de Kuno Franke¹ a mi taller de Oak Park en Chicago el año anterior, mientras impartía unas clases en Harvard. Insistió en que viniera a Alemania a trabajar, pero me resistí por aquel momento, debido al volumen de proyectos que tenía entre manos, conformándome con soñar con Europa.

B: Bueno, por fin ya está aquí.

W: *Sí, enseguida después de aquella animada visita llegó la proposición de la editorial Wasmuth².* Sospecho que todo fue consecuencia de los comentarios de Francke. Así que, al final, me decidí a venir.

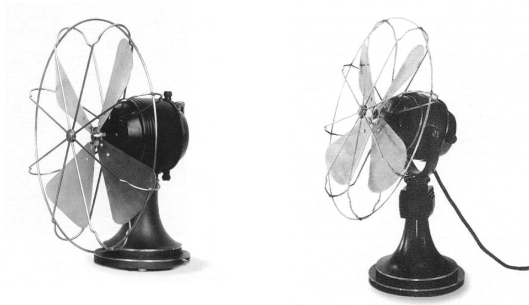
B: ¿Sabe usted que es muy popular entre mis estudiantes? No dejan de hablarme de su reciente exposición.

W: Justamente no he seguido de cerca el montaje pero, ¿usted ya la ha visitado, verdad?

B: Lamento decirle que no. Durante estas últimas semanas he estado absorbido en mi estudio por culpa de las innovaciones en el diseño de un ventilador. Pero acudiré el viernes.

¹ Kuno Francke: (27 de septiembre de 1855 a 1930), fue un estadounidense de origen alemán, educador y historiador. La mayor parte de su carrera transcurrió en la universidad de Harvard, donde llegó a ser profesor de historia. Era uno de los profesores de estética invitados por Roosevelt, en Harvard. Llegó al taller de OAK Park desde Chicago. Había visto el nuevo tipo de casa construida sobre la pradera; preguntaba cada vez el nombre del arquitecto, y recibía por respuesta: Frank Lloyd Wright. Un amigo alemán, a petición del profesor, trajo a Francke y a su encantadora esposa a Oak Park.

² Página 198 de la Autobiografía 1867-[1944]. Frank Lloyd Wright. El Croquis Editorial. Madrid, 1998.



Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.
Peter Behrens, ventilador eléctrico de mesa AEG. 1908 a 1911.

W: Yo esperaba ir mañana.

B: Desde luego, seguro le encantará porque los chicos me han hablado maravillas.

W: Me halaga Sr. Behrens.

B: Sin duda nos ha sorprendido enormemente su concepción del hogar, y de cómo usted entre otros están construyendo una creíble identidad de América. Nosotros también estamos tras ello. Creemos que Alemania ha de convertirse en un referente no sólo europeo sino mundial en lo que se refiere a actualidad, progreso, tecnología punta. Es más: Queremos llevar hasta todos los hogares la máquina, símbolo de Alemania, como una herramienta capaz de generar progreso y bienestar.

W: Ciertamente, Tenemos la suerte de estar viviendo un momento decisivo en la historia. No sólo por la aparición de la máquina como icono de progreso, sino también del sentimiento de libertad que hasta ahora nos ha sido negado. Actualmente, todas las naciones persiguen el establecimiento de su identidad, a través de una arquitectura propia, del progreso industrial.

B: Sí, desde luego, en nuestro caso estamos buscando una identidad cultural que nos sea propia pero que además sea moderna. Por ello, hará unos tres años tuve la oportunidad de contribuir junto con Naumann, Schmidt, Muthesius, entre otros arquitectos y fabricantes a la creación de la Deutscher werkbund, una asociación que pretende fundir la técnica y el arte. Ya que desde la nacionalización de mi país en 1870, los productos de la industria y las artes aplicadas alemanas se consideraban inferiores a los precedentes de Inglaterra y Norteamérica. De ello tuvimos una clara constancia en la Exposición del Centenario de Filadelfia del año '77. Nos dijeron que nuestros productos eran

“baratos y desagradables” y que nuestra industria debía renunciar al principio de competir tan sólo por el precio y usar en cambio la fuerza intelectual y la habilidad del trabajador para depurar el producto, y todo ello en mayor medida cuanto más se aproxima al arte.

W: ¡Eureka! Ésta es la filosofía que debemos transmitir a las futuras generaciones. Es necesario que el artista se involucre de nuevo en la elaboración del producto. Su labor ha de ser sin duda la de saciar la natural sed de belleza del alma humana con la ayuda de la máquina.

B: Indudablemente, nuestro objetivo es la mejora del trabajo profesional a través de la cooperación del arte, la industria, y la artesanía, mediante la educación, la publicidad, y una actitud unitaria ante cuestiones pertinentes. Aunque si le soy sincero estoy más afiliado al proceso estilístico que al técnico. Sin duda, el primero acapara doblemente mi atención.

W: Le entiendo. A mí me sucede algo similar pero no hemos de perder de vista el hecho de que la máquina está favoreciendo la democratización de los productos llegando así con facilidad a un público mayor. Siendo esto la clave de mejora de la sociedad. Sin dudarlo un progreso del Status Quo.

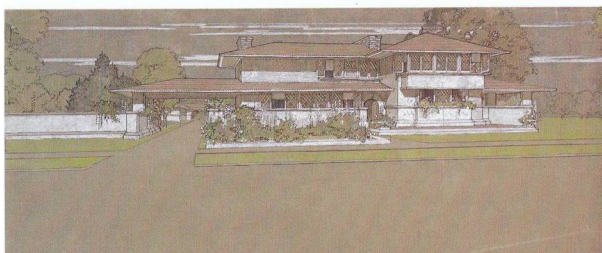
B: Eso es exactamente lo que buscamos: que los artículos de calidad lleguen al consumo masivo.

W: ¡No quiero decir que tengamos que llegar al extremo de John Ruskin!, pero el artista debe recuperar su implicación en el proceso productivo. Actualmente algunos productos carecen totalmente de identidad y espíritu.

B: Efectivamente debemos recortar distancias entre los artistas y los fabricantes de la producción mecanizada. Precisamente, desde nuestra liga de talleres pretendemos englobar todos los procesos de diseño y elaboración en todos los campos, es decir, hablamos de publicidad, de arquitectura, de diseño industrial, de ingeniería, etc. Pero para conseguir un éxito rotundo en la población hemos creído necesaria la educación del público mediante el fenómeno propagandístico.

W: ¡No podría estar más de acuerdo! De hecho, en 1901 la revista *Ladies' home journal* ya publicó parte de mi trabajo bajo el título “a home in a prairie town”. Les envié no sólo los planos de algunas de las casas, sino también el

texto, resumiendo varias de mis más tempranas ideas. Y cómo se podrá usted imaginar, gracias a ello vi aumentar mi cartera de clientes notablemente.



Frank Lloyd Wright, Bruce Brooks Pfeiffer, Taschen, Colección descubrir el arte, Madrid, 2006.
Frank Lloyd Wright, dibujo perspectiva, A home in a Prairie Town, para la revista ladie's Home Journal. 1900.

B: Ahí reside el futuro. Yo mismo, he de reconocer que me ha sido de gran utilidad mi experiencia gráfica previa durante la época Jugendstil durante mi estancia en la Colonia de Darmstadt. ¿Quiere un poco más?

W: Si, muy amable. Se lo agradezco. Como iba diciendo, mi nueva visión de la arquitectura se trata de encontrar un estilo típicamente americano, un estilo integral, ¿sabe? Quiero decir, entiendo que la casa no sólo es espacio exterior sino que el interior juega un papel de suma relevancia, es el que conforma el hogar. Yo lo diseño todo, de la cubierta al basamento pasando por sillas, muebles, lámparas... Definitivamente intento encontrar la idea de América al igual que usted en Alemania trata de descubrir la esencia definidora germánica. De hecho, este es el tema de la exposición.

B: Pues cuénteme, cuénteme.

W: Le advierto que me explayo fácilmente.

B: No se preocupe, soy todo oídos.

W: *Corría el año 1891. Había comenzado a trabajar en las praderas del Medio Oeste. Lo que ahora conocemos como la Nueva Escuela del Medio Oeste. Acababa de integrar el estudio en mi propia morada, donde trabajaba con varios chicos y chicas para construir aquellas casas alrededor de ese sublime paisaje que tanto han influido a otras muchas construidas en todo el país. Mientras iba y venía de Oak Park al despacho de Adler y Sullivan en Chicago veía la típica vivienda americana, la "tipología" propia de los primeros días. Aquella vivienda había llegado, de algún modo, a hacerse típica. Pero yo, por*

instinto, sabía que no pertenecía a aquel lugar, a la urbe masificada. *Me había dado cuenta, al concebir la arquitectura como algo natural*³.

B: Sr. Wright, por cierto...

W: Dígame ¿qué quiere saber?

B: No acabo de comprender su idea de arquitectura natural.

W: *'Se trata de concebir que un edificio entero pueda crecer sin condiciones, tal como una planta crece sin abono, y aún es libre para ser ella misma, para "vivir su propia vida acorde con la Naturaleza del Hombre". Dignificado como un árbol en mitad de la naturaleza, como un niño que proviene del espíritu del hombre.*

¡Propongo ahora un ideal para la arquitectura en la Era de la Máquina, para el edificio ideal Americano! Dejarlo crecer en esa imagen. El Árbol.

*Pero no quiero decir imitación del árbol*⁴.

B: Es realmente organicista, Wright. Pero yo creo que en la era de la máquina, la arquitectura ha de basarse en el clasicismo. En una época marcada por la velocidad los únicos edificios apropiados son los que tienen las formas más nítidas y las superficies lisas y continuas. Todavía sigo viajando hasta Italia para contemplar aquellos templos de la Toscana que desde mi edad más temprana habían reformulado mi concepción arquitectónica.

W: Justamente es esa arquitectura la que trajo la ruina hasta mi país. La Exposición Colombina de 1891 puso en declive todos los valores que la Escuela de Chicago había establecido. Por ello no tuve otro remedio que hacer el equipaje y marcharme a la periferia de Chicago donde tuve la oportunidad de desarrollar otro concepto de arquitectura gracias a familias progresistas de la burguesía americana.

B: ¿Y por qué la pradera justamente?

W: *Porque la amo de modo instintivo por su extraordinaria sencillez: los árboles, las flores, el mismo cielo, un contraste excitante. Me daba cuenta de que en la pradera cualquier pequeña altura parecía muy grande: cualquier saliente se veía como un saliente enorme, mientras que la anchura era menos*

³ Pág. 174 de la Autobiografía 1867-[1944]. Frank Lloyd Wright. El Croquis Editorial. Madrid, 1998.

⁴ Pág. 183 i 184 de la Autobiografía 1867-[1944]. Frank Lloyd Wright. El Croquis Editorial. Madrid, 1998.

*importante. Yo tenía la idea de que los planos horizontales de las casas formaban parte del suelo. Y comencé a poner en práctica esta idea.*⁵

La pradera tiene una belleza muy característica. Nosotros debemos reconocer y acentuar esta belleza natural, su tranquila extensión. De ahí los tejados de ligera pendiente, las pequeñas proporciones, las apacibles siluetas, las chimeneas macizas, los voladizos protectores, las terrazas bajas y los muros adelantados que limitan pequeños jardines.

B: Mientras usted, Wright, basaba su arquitectura en resaltar el relieve y los contornos de la pradera y sobre todo se dedica única y exclusivamente a la familia y al hogar, nosotros pretendemos espiritualizar el poder de la industria moderna desde la óptica de un clasicismo eterno. Una metáfora básica que es la concepción de la fábrica como templo griego.



Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.
Dibujo de Peter Behrens, vista sud-oeste.
Fábrica de turbinas AEG. Berlín, 1908-09.

W: Behrens, ni usted ni yo estamos equivocados. Los dos venimos de orígenes muy diferentes y eso constata nuestras diversas concepciones de la arquitectura. Usted, como europeo, puedes referirse a la cultura clásica, pero en mi caso he de renunciar a todo ello para poder iniciar la cultura de una nueva nación.

B: Wright, debe considerar que su público está formado por familias adineradas y sin embargo el mío es un proyecto de Estado centrado en el ámbito público. Mientras diseña hogares modélicos de familias de clase media yo desde esta fábrica y desde la Deutscher Werkbund tengo la obligación de tecnificar Alemania y lo que aún es más, de tecnificar el resto de Europa.

⁵ Pàg. 175 de la Autobiografía 1867-[1944]. Frank Lloyd Wright. El Croquis Editorial. Madrid, 1998.

W: Entonces compañero, ¡Le deseo mucha suerte!, ya que tienes en sus manos el futuro de una nación. Espero en ese caso que consiga a través de su trabajo lograr que la industria y el artista creador colaboren con un fin común. Ojalá que la máquina sea la herramienta de los artistas modernos...

C: Disculpe Sr. Behrens, pero le requieren en el sector dos de producción apresuradamente.

B: Wright, ¿le apetece acompañarme? De paso puedo enseñarle la fábrica.

W: Por supuesto, no podría rehusar tan interesante oferta.

B: Entonces vamos pues. Por aquí, por favor.

W: Buenas tardes señorita.

B: Hasta mañana Clotilde.

C: Que tengan un buen día señores.

W: Huy que ensordecedora es la era de la máquina. Jajaja

B: ¿Qué dice? No le escucho bien.

W: Nada, nada. Por favor, ¿puede elevar el tono? No le oigo bien.

B: POR SUPUESTO. COMO VE WRIGHT, ES UNA METÁFORA BIEN CLARA. HAY UN ORDEN EXTERIOR DE COLUMNAS Y OTRO ORDEN EXTERIOR DE SUPERFICIES. UN ORDEN DE SOPORTES DE ACERO APOYADOS EN ESTAS ARTICULACIONES GIGANTES OCUPA EL LUGAR DE LA COLUMNATA DE UN TEMPLO. ¿VE ESE ACRISTALAMIENTO DE LA IZQUIERDA? ES CONTINUO, CASI OPACO DEBIDO A LA APRETADA RETÍCULA. ¿VE? ESTÁ INCLINADO CON LA MISMA PENDIENTE QUE LA CARA INETRIOR DE LOS SOPORTES.



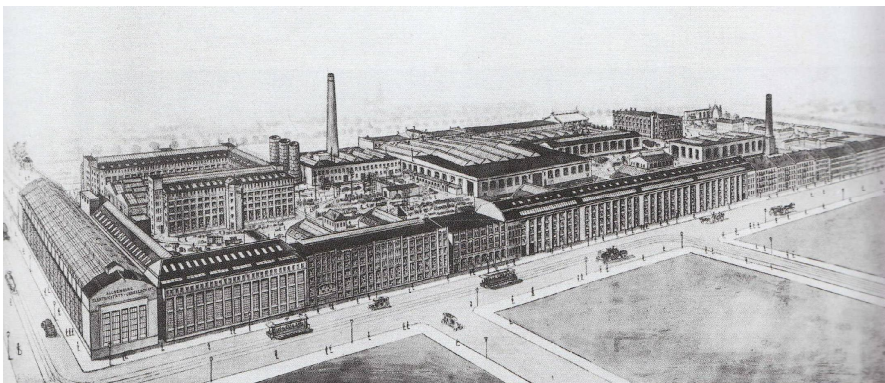
Fotografía de Meritxell Ministrall Rosa. Peter Behrens. Detalle de la fachada lateral de la fábrica de turbinas AEG, en Berlín.

W: SÍ, PRODUCE UN EFECTO MÁS BIEN EGIPCIO.

B: FÍJESE, FÍJESE. CONTINÚA EN LOS CONTRAFUERTES DE LA ESQUINA, CUYA MASA QUEDA AÚN MÁS ENFATIZADA GRACIAS A UNAS PROFUNDAS BUÑAS.

W: ¡OH QUÉ CURIOSO!, ESTOS CONTRAFUERTES CREAN UN EFECTO DE MASA Y ESTABILIDAD CLÁSICAS. AUNQUE EN REALIDAD SON SÓLO UNAS FINAS MEMBRANAS QUE NO DESEMPEÑAN PAPEL ESTRUCTURAL ALGUNO.

B: ES MÁS, INCLUSO SU APARENTE PAPEL ESTRUCTURAL QUEDA DEBILITADO POR EL VENTANAL SALIENTE CENTRAL QUE PARECE ESTAR SOSTENIENDO EL FRONTÓN. PERO NO ME MALINTERPRETE. DESDE LUEGO QUE HAY UNA GRAN METÁFORA DEDICADA AL PARTENÓN, PERO LO QUE TRATO DE LLEVAR A CABO, ES PONER LA FÁBRICA BAJO LA RÚBRICA DE LA GRANJA. RECUPERAR PARA LA PRODUCCIÓN FABRIL, ESE SENTIDO DE PROPÓSITO COLECTIVO INHERENTE A LA AGRICULTURA, UN SENTIMIENTO POR EL QUE LOS TRABAJADORES SEMICUALIFICADOS Y RECIÉN URBANIZADOS DE BERLÍN SUPUESTAMENTE TENDRÍAN AÚN CIERTA NOSTALGIA. Y SI NO ESTÁ DE ACUERDO CONMIGO, CUANDO SALGA DE LA FÁBRICA FÍJESE EN LA CUBIERTA DE PERFIL QUEBRADO DE LA NAVE O EL ESQUEMA A MODO DE CORRAL DEL CONJUNTO QUE ESTOY REALIZANDO EN LA AEG DE BRUNNENSTRASSE.



Peter Behrens 1868- 1940, Standford Anderson, Electa, Milán 2002. Complejo industrial AEG de Brunnenstrasse, perspectiva aérea 1912.

O: SRRRR BEEEHREEEEENS

B: WRIGHT LE TENGO QUE DEJAR. CORRA. ENTRE AQUÍ UN MOMENTO.

Chicos atendedme un segundo por favor. Os presento al Sr. Frank Lloyd Wright. Ya sabéis, el famoso arquitecto de la exposición.

En estos momentos, los chicos están trabajando en un proyecto sobre una colonia de viviendas en Rathenau-Strasse en Hennigsdorf. Wright, le dejo con Ludwig Mies, Walter Gropius, Charles-Édouard Jeanneret y Adolf Meyer. Espero que tenga una gratificante toma de contacto con el futuro. No les pierda de vista.

Después de este fugaz pero intenso encuentro con estos jóvenes tan prometedores. Behrens me acompaña hasta la salida. Es tarde. Los dos tenemos importantes obligaciones que atender. Finalmente quedamos en vernos un próximo día para visitar juntos la exposición. Y nos despedimos con un firme estrechamiento de manos. Mientras rodeo el edificio en busca del coche no tengo más remedio que darle la razón a Behrens. Este edificio posee una majestuosa calma y es una representación muy eficaz del poder industrial. Perdido en el eco de mis pasos me vienen a la cabeza Mies, Jeanneret, Gropius y Meyer ¡que mentes tan brillantes! Me ha sorprendido su interés por el establecimiento de una nueva relación con el entorno, la extensión de la casa hacia el paisaje... mentes muy despiertas, ciertamente. De repente, oigo un rugido y no es el motor del Benz sino el de mi estómago. Regreso al hotel, en busca de Mamah Cheney y Frank Jr. Iremos a comer. Sí eso es, a un buen restaurante a la orilla del Spree donde suene Beethoven.

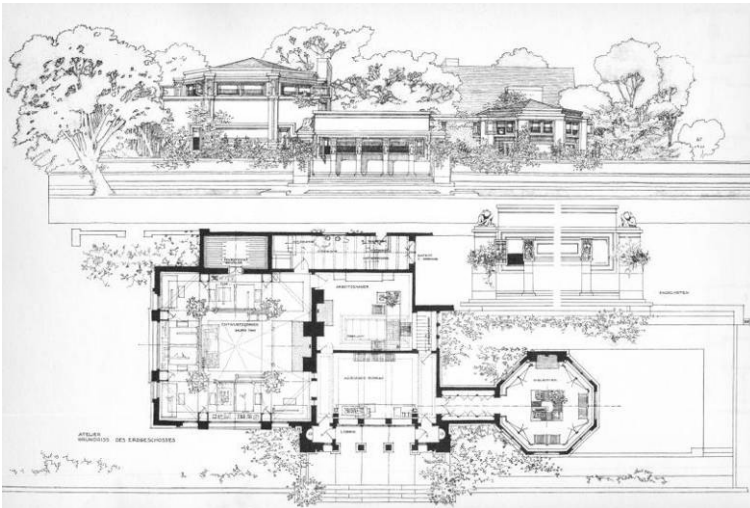
ANNEXOS - imágenes

_FRANK LLOYD WRIGHT

Estudio del arquitecto en Oak Park



1. Frank Lloyd Wright, Bruce Brooks Pfeiffer, Taschen, Colección descubrir el arte, Madrid, 2006. Biblioteca del estudio de Frank Lloyd Wright en Oak Park (Illinois, 1897).
2. En línea. 21/05/2011_ <http://www.icahdq.org>. Vista de la casa-estudio de Oak Park.

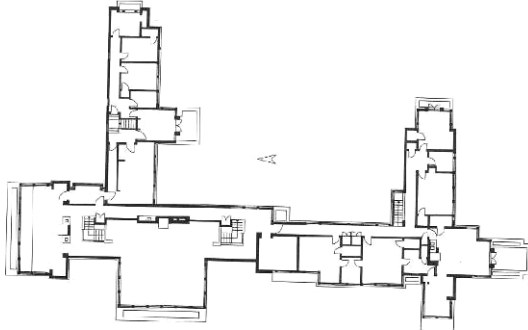


3. En línea. 21/05/2011_ http://galleria.eps.uspceu.es_21/05/2011. Extraído del primer volumen de la monografía Wasmuth. Alzado y planta de la casa-estudio de Oak Park.

Casa Coonley

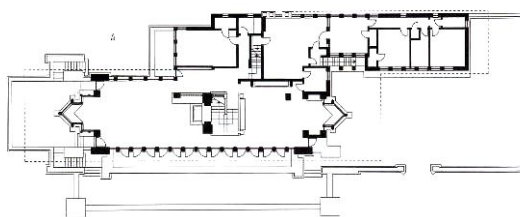
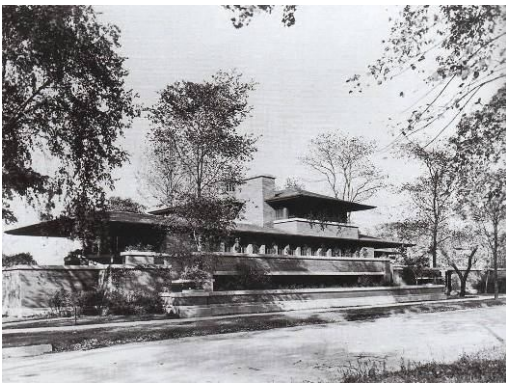


1. Frank Lloyd Wright, Bruce Brooks Pfeiffer, Taschen, Colección descubrir el arte, Madrid, 2006. Casa de Avery Coonley, Riverside, Illinois, 1907-1908. Vista desde la piscina.
2. Frank Lloyd Wright, Bruce Brooks Pfeiffer, Taschen, Colección descubrir el arte, Madrid, 2006. El salón, Wright diseño alfombras y mobiliario y utilizó un enrejado en el techo para conseguir una iluminación indirecta. La pintura mural fue realizada por George Niedecken.



3. Frank Lloyd Wright, Bruce Brooks Pfeiffer, Taschen, Colección descubrir el arte, Madrid, 2006. Casa de Avery Coonley, Riverside, Illinois, 1907-1908. Planta, nivel principal.

Casa Frederick C. Robie

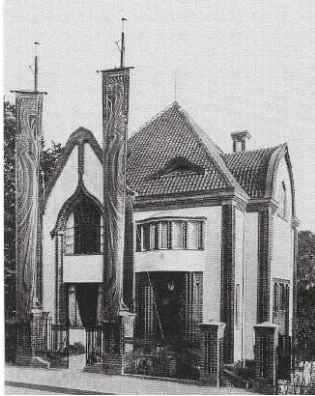


- Frank Lloyd Wright, Bruce Brooks Pfeiffer, Taschen, Colección descubrir el arte, 2006, Madrid.
1. Frank Lloyd Wright, Casa Frederick C. Robie (Chicago, Illinois) 1908-1909. Vista desde la calle.
 2. Frank Lloyd Wright, Casa Frederick C. Robie (Chicago, Illinois) 1908-1909. Salón.
 3. Frank Lloyd Wright, Casa Frederick C. Robie (Chicago, Illinois) 1908-1909. Planta baja.



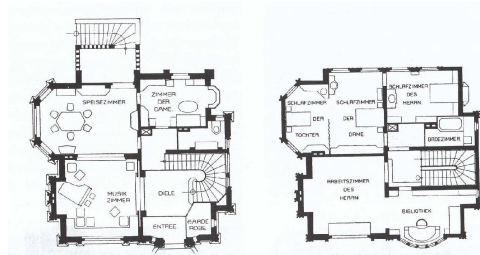
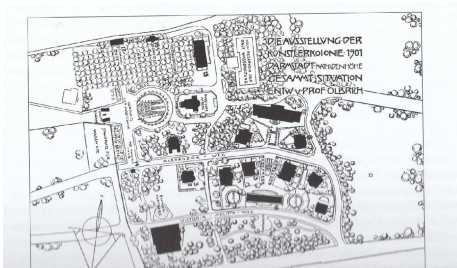
En línea. 21/05/2011_ <http://www.artehistoria.jcyl.es>.
Exposición colombina, Chicago, Illinois, EUA, 1893.

_PETER BEHRENS



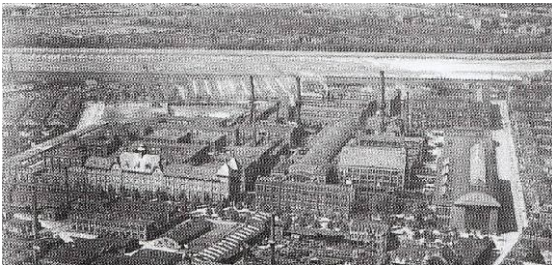
Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.

1. Casa Behrens con banderolas, 1901.
2. Comedor.

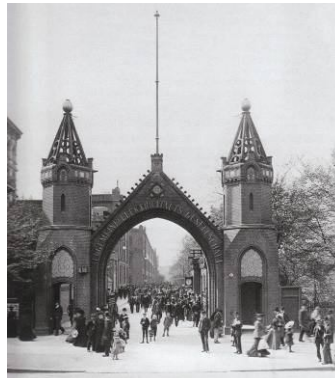


Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.

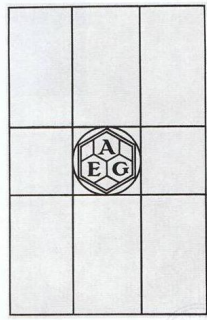
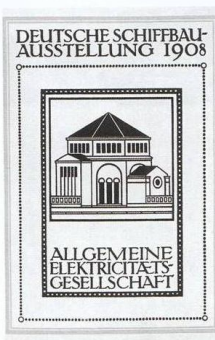
1. Joseph Maria Olbrich, plano general de la colònia de artistas en Darmstadt.
2. Planta de la casa Behrens en la colònia de Darmstadt, 1900-1901.



Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002. Berlin-Moabit, complejo industrial AEG, hüttenstrasse, vista aérea, 1910.



Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.
1. Vista de la antigua fábrica de maquinaria en Brunnenstrasse, 1899.
2. Complejo industrial AEG, Brunnenstrasse, puerta principal, 1896.

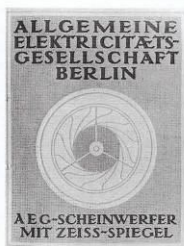
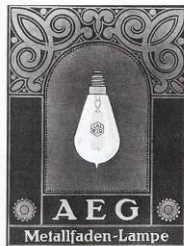


Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.

Primera y última página de la cubierta del folleto de la AEG para la exposición de construcción naval alemana en Berlín, 1908.

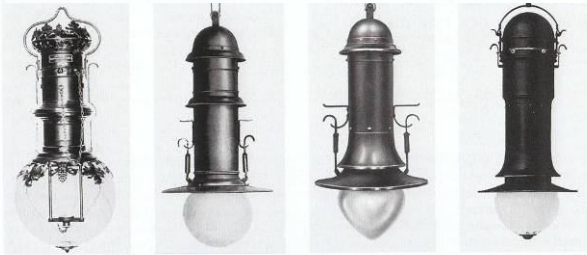


Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002. Peter Behrens, Pabellón AEG de la Exposición de construcción naval alemana en Berlín, 1908. Vista exterior.



Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002

1. Prospecto de relojes eléctricos AEG, 1910.
2. Manifiesto de bombilla de filamento metálico AEG.
3. Catálogo de iluminación AEG, 1910.
4. Folleto de reflectores AEG, 1911.
5. Manifiesto de lámpara de filamento metálico AEG, 1907.



Peter Behrens 1868- 1940, Stanford Anderson, Electa, Milán 2002.

Lámpara de arco producida en la AEG de Berlín, producto de la colaboración con Behrens:

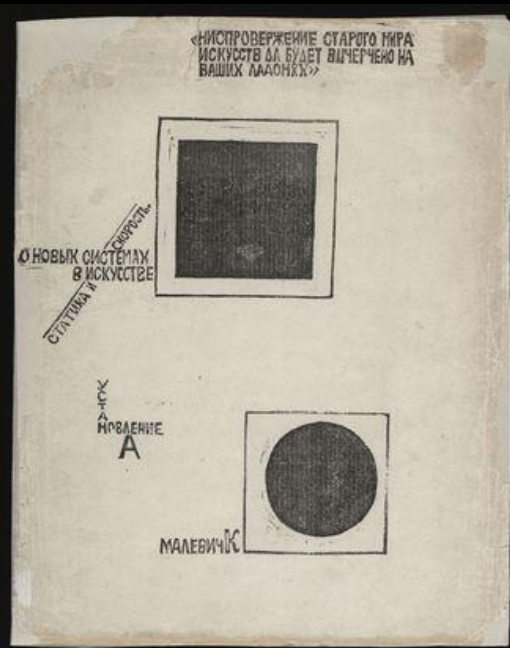
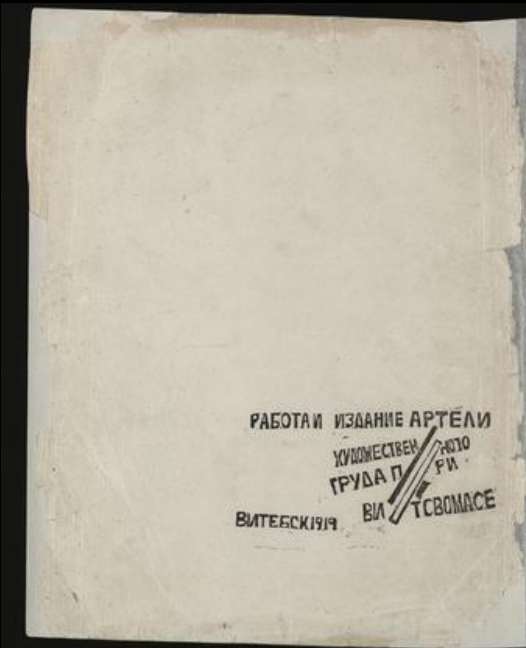
1. Lámpara de arco decorada.
2. Lámpara de arco económica.
3. Lámpara de arco económica AEG, 1907.
4. Lámpara de arco de llama intensiva AEG, 1908.

Fuentes primarias

- _ Frank Lloyd Wright, *Autobiografía: 1867-1944*, El Croquis, Madrid, 1998.
- _ Bouwen De Van Loghem, "Tres artículos de Duiker. Berlage y la Nueva Objetividad. Manifiesto de Frank Lloyd Wright", *Cuaderno de Notas*, 3, 177-184.
- _ "Frank Lloyd Wright, Wasmuth monografía, volumen I, Editorial Wasmuth. Berlín, 1910". En línea. <http://www.content.lib.utah.edu>.
- _ "Frank Lloyd Wright, Wasmuth monografía, volumen II, Editorial Wasmuth. Berlín, 1910". En línea. <http://www.content.lib.utah.edu>.

Bibliografía

- _ Alan Colquhoun, *La Arquitectura Moderna. Una Historia Desapasionada*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- _ Kenneth Frampton, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- _ Daniel Treiber, *Frank Lloyd Wright*, Akal, Madrid, 1997.
- _ William J. R. Curtis, *La Arquitectura Moderna desde 1900*, Phaidon, Barcelona, 2006.
- _ Roberto Osuna Redondo, M^a Teresa Valcarce Labrador, *Guía de Arquitectura Peter Behrens*, Nerea, Madrid, 1997.
- _ Bruce Brooks Pfeiffer, *Wright*, Taschen, Madrid, 2004.
- _ Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright: Obras y Proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- _ Anderson Stanford, *Peter Behrens: 1868-1940*, Mondadori Electa, Milán, 2002.



Sant Petersburg, 1915

Marc Gasull i Pau Ristol
Utopia i Avantguarda

Sant Petersburg, 1915

El 1915 va tenir lloc a “Petrogrado” una exposició col·lectiva titulada “0,10”. En una sala se mostraven exclusivament, i per primera vegada davant el públic, 39 obres suprematistes de Malevich. A les cantonades d’una altra sala, se exhibien els contra-relleus de Tatlin.

Filippo T. Marinetti va visitar Rússia al 1915, convidat per alguns artistes russos. Altres, en canvi, l’escribassaren i li van tirar ous podrits. Imaginem que visités l’exposició juntament amb Picasso. Malevich els hi dirà: “Els cubo-futuristes reuniren tots els objectes a la plaça del mercat i els colpejaren fins trencar-los en trossets. Però no els consumiren. Quina llàstima!”

Malevich i Tatlin, reben la visita a l'exposició 0,10 de Marinetti i Picasso, els primers surten a rebre'ls a l'entrada. Després de saludar-se cordialment, Malevich diu a Marinetti i a Picasso amb to burlesc:

Malevich: - "Els cubo-futuristes reuniren tots els objectes a la plaça del mercat i els colpejaren fins trencar-los en trossets. Però no els consumiren. Quina llàstima!".(*1)

Picasso: - Les nostres composicions cubistes, sorgeixen d'un procediment mental, d'abstracció de l'objecte observat. Però no com tu Malevich, les nostres obres es poden entendre, no de manera fàcil, ja que fem treballar l'espectador però els diferents fragments permeten donar diferents pistes per tal de que l'espectador pugui arribar a entendre el context i l'objecte representat, tu Kazimir, en canvi, no dones mai el plaer a l'espectador de poder entendre els teus quadres, els teus quadres no representen res, només es veuen diferents formes flotant aleatòriament.



Picasso, "Muchacha con mandolina", 1910.

Malevich: - Per començar, la meva pintura no pensa amb l'espectador, no ha de ser observada, perquè simplement no hi ha res a observar. En aquesta època de dura repressió que estem vivint aquí a Rússia per la monarquia, l'única sortida que tenim és tancar-nos dins de nosaltres mateixos, observar el nostre interior, i pintar mitjançant la raó i l'intel·lecte, sense observar la realitat exterior. Tot aquest procediment ha de començar del desert, del punt zero, tot i tenir en compte al passat, l'hem de deixar endarrere! Necessitem crear una visió nova! Aquesta voluntat està representada al quadre "*Eclipse parcial con*

(*1) K. Malevich, "Manifest Suprematista" 1915.



Malevich , "Eclipse parcial con Mona Lisa", 1914

"Mona Lisa" que vaig acabar l'any passat. Tatxant la Mona Lisa a la cara i a l'escot és per mostrar que el quadre de Da Vinci que era la representació d'un ideal del que s'ha de realitzar en la pintura, ja no és així. El que necessitem és tapar-ho tot mitjançant un eclipsi per poder evolucionar amb una nova mentalitat. Per tant, estimat Pablo, amb tot això que t'he dit, entendràs que és impossible que en sorgeixin objectes d'aquest art! Ja que és necessària l'abstracció pura! No com vosaltres que us heu quedat a mig camí!

Marinetti: - Però Kazimir!! Com pots dir això? Que a les teves obres no s'hi observa res! Aleshores per què les fas? Per què les exposes? Què hem vingut a veure nosaltres? Les obres han d'estar destinades al públic! Totes les diferents arts i tots els temes que mouen les masses com: la literatura, pintura, arquitectura, escultura, música, urbanisme, publicitat, moda. Totes aquestes temàtiques han de permetre canviar de rumb la vida de la gent. S'ha de convèncer a la gent que aquesta societat ha de canviar. La gent ha de viure en una vida millor, hem de convertir la vida en una forma d'art.



"Portada del diari le Figaro" 20 febrer de 1909

Per aquest motiu nosaltres, els futuristes, ens vam donar a conèixer com recordareu amb el “*Manifest Futurista*” que va sortir a la portada del diari “*Le Figaro*” al 1909 perquè se’n adonés tothom de quins són els nostres objectius, i per a qui van destinats, per a tots ells, pel poble. Jo també crec que s’ha de començar de zero, però s’ha de fer de forma agressiva! Hem de netejar les nostres ments del que s’ha fet fins ara. Per aquest motiu la guerra mundial que ara comença, ens ajudarà a realitzar una “higiene total” (*2), que permeti començar una nova etapa totalment deslligada del passat i la tradició.

Tatlin: - Estic d’acord amb tu, Filippo, en què hem de mirar cap al futur, però no amb la teva radicalitat. Crec que el passat, l’estudi d’aquest, de les nostres tradicions i experiències personals, ens poden ajudar a l’hora de crear un futur millor. L’art ha d’ajudar a crear aquest nou futur tenint una utilitat pràctica, sinó aquest no serveix per res.

Malevich: - Què vols dir que no serveix per res? L’art no ha de tenir cap tipus d’utilitat Vladimir, ja saps que t’ho he dit molts cops. L’art perquè sigui del tot pur, no pot tenir una aplicació ni satisfer necessitats materials. Perquè aquest sorgeix de l’intel·lecte i de la raó.

Tatlin: - Com bé sap en Pablo, que l’any passat el vaig anar a visitar i vaig observar les seves obres. En un principi, jo també realitzava pintura, però aquesta visita a en Pablo em va ajudar a obrir els ulls. Ell estava realitzant l’escultura “*la Guitarra*”, vaig quedar fascinat per aquesta, i al tornar, realitzant diferents experiments amb materials, me’n vaig donar compte que aquest era el camí a seguir. L’art ha de desaparèixer per fondre’s amb la tècnica i d’aquesta manera convertir-se en útil. Convertir l’art formal sense sentit en objectes materials útils que la societat se’n pugui beneficiar.



Picasso, “*Guitarra*”, 1912

(*2) F.T. Marinetti, “*Manifest Futurista*” (*Le Figaro*, 1903). *Dossier textos utopía i vanguardia* Vol.3 pàg.3

Picasso: - Entenc que la meva obra et pogués impressionar, però, com vas arribar a aquesta nova visió?

Tatlin: - No és una nova visió, des de sempre he cregut que l'art ha de tenir una funció que pugui ajudar a la gent. I que aquesta havia de sorgir amb el treball dels diferents materials. Però no et negaré que la teva visita em va ajudar a donar-me aquesta petita empenta. Un dels moments més especials en aquest canvi va ser l'observació d'una de les meves obres de pintura, vaig voler separar les figures del pla quadre, vaig voler experimentar aquesta relació espacial, vaig col·locar unes figures materials davant del quadre que representaven



Tatlin, "Contra-relleu" Sense nom, 1915

les formes que havia dibuixat, aquestes les vaig sostenir al sostre mitjançant un fil transparent per tal de que em quedessin davant del quadre. El resultat va ser una relació interessantíssima a l'espai de les figures materials amb el pla de fons posterior que en aquell moment era el quadre, però que es convertiria més endavant després de diferents proves en la paret blanca de les estances on es presenten les obres. Aquestes obres les he anomenat "contra-relleus", depenent del lloc on es col·loquen, si a les cantonades que formen les parets blanques, o davant d'una d'elles tenen diferent nom, les primeres es diuen "tzentrovoi" i les segones "uglovoi". Aquesta relació entre els cossos depèn indubtablement de les característiques del material, de la manera en què es treballa i de la textura. Originant d'aquesta manera uns objectes que el seu objectiu és que puguin arribar a tenir una utilitat per la societat. El resultat de tot això, és una síntesis entre pintura, escultura i arquitectura. Tot això que us he dit ho entendreu millor si observeu les meves obres que tinc exposades a en aquesta exposició. Si em voleu seguir en Malevich i jo estarem molt contents d'acompanyar-vos.

- Malevich: Molt bé, després quan acabem amb el teu “art útil”, podem seguir la visita cap a la meva sala i començar a veure coses interessants.

- Marinetti: Si millor que comencem a entrar que per aquí hi ha gent que no s’alegra massa de veure’m. Fins i tot abans m’han llençat ous podrits i m’han estat a punt de tocar! Quina classe de gent és aquesta?

Comencen a entrar a l’exposició 0,10 començant per la sala d’en Tatlin.

- Marinetti: Aquestes obres que ens estàs ensenyant Tatlin, com pretens que aquestes puguin tenir una aplicació? Perquè aquestes estan fetes manualment. Així no anirem enlloc! Estàs disposat a repetir-ne una d’elles 10000 cops amb les teves mans perquè se’n pugui beneficiar l’altra gent?



Balla, “Velocitat abstracta”, 1913.

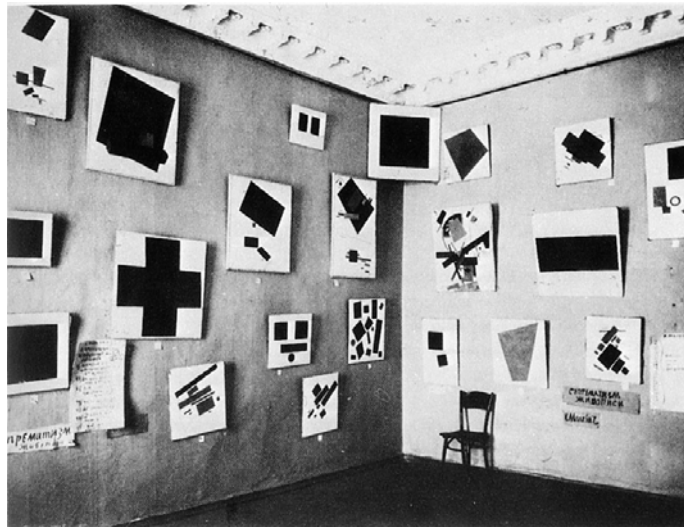
Hauries de fer obres que es poguessin repetir amb rapidesa, mitjançant la màquina. Aquesta eina tant fabulosa que permet produir tot el que vulguis amb una velocitat impressionant! En el cas del cotxe de carreres es pot veure perfectament del que és capaç la màquina! Vaig anar a veure el Gran Premi de França d’automobilisme a Lyon i va guanyar el cotxe “Mercedes”! Quin cotxe! Va anar a una mitjana de 105 km/h! Quina fera! Aquest és el futur! Un cotxe de carreres és més bell que la Victoria de Samotracia!

- Tatlin: Jo no he d’estar condicionat per la màquina! La màquina mai podrà dir-nos el que hem de fer! Nosaltres no hem de crear per la màquina, tot al contrari! Ha de ser ella que ha d’ajudar la nostra creativitat. Crec que el concepte que té la nostra societat de la màquina és equivocat! No és crear i crear coses sense sentit que la màquina pot anar repetint. Som esclaus de la

màquina. Necessitem canviar la màquina, adaptar aquesta a la nostra creativitat. Ara podem continuar amb la visita.

Van continuar observant les obres d'en Tatlin i quan van acabar van anar a la sala de l'exposició de Malevich.

- Picasso: Explica'm Kazimir, per què tens aquell quadre on hi surt un quadrat negre col·locat allà a la cantonada? Quin sentit té?



Sala de Malevich de l'exposició "0,10 , La última exposició de pintura futurista", 1915

- Malevich: Jo t'ho explicaré estimat amic Pablo, perquè comprenc que artistes com tu no entengueu l'abstracció de veritat. Aquest quadre mostra la renúncia envers la realitat,

el que s'ha d'observar per realitzar art és el nostre interior, tot el que hi ha fora és el món de l'engany i de la mentida. Aquest quadre el vaig realitzar quan vaig fer els decorats i els vestits de l'obra de teatre "*Victòria sobre el Sol*" fa un parell d'anys. El missatge de l'obra és que la raó de l'home es sobreposa a la naturalesa guanyant al Sol, que és el que ens deixa veure la realitat. Exactament això és el que hem de fer al món real. Mitjançant la raó ens hem de sobreposar a la realitat. Aquest quadre anomenat: "*Quadrat negre sobre fons blanc*" nega la connexió amb la realitat objectiva. I per què està a la cantonada? Doncs perquè aquest és la síntesi de la meva obra. El més important de tots i el que ho resumeix tot. Aquest s'ha de col·locar on hi havia col·locats els diferents símbols a venerar, al lloc dels símbols religiosos i també el més important. Aquest ha de ser l'emblema de l'art de la revolució i l'avantguarda russa. I no fa falta que el mireu més estona, tampoc hi ha res a observar.

- Picasso: Kazimir, no t'ho volia dir però abans he vist un quadre que vas fer l'any passat molt proper als nostres, al cubisme, el quadre es deia "*Un anglès a*

Moscú” no és del tot cubista, perquè la veritat és que no s’acaba d’entendre, no té lògica, però bé prou que té objectes representats, per tant no acabo d’entendre perquè vas criticant tant si fa res feies coses molt properes a les nostres.

- Malevich: Per començar, com bé has dit aquest quadre el vaig pintar fa un any, hem de seguir una evolució cap a l’abstracció, per arribar a l’abstracció pura, sense objectes. Vosaltres, en canvi els cubistes, i també els futuristes no podeu considerar que feu abstracció, perquè representeu temes concrets de la realitat i aquests es poden percebre. En segon lloc, el quadre com bé has dit és difícil d’entendre, perquè no té lògica. És un al·logisme, el que representa no es correspon amb la realitat objectiva, perquè no hem de mirar cap a l’exterior per representar, sinó cap al nostre interior.



Malevich, “Un anglès a Moscú”, 1914

Després de diferents discussions i d’una llarga visita per l’exposició els quatre artistes es separen. S’acomiadaren de manera cordial deixant de banda les seves diferències i Marinetti i Picasso marxen per on havien vingut. D’aquesta manera queden sols els dos artistes de l’exposició, Malevich i Tatlin i comencen a discutir.

- Malevich: Suposo que ara Tatlin després d’haver vist la meva exposició, tens un concepte diferent d’art oi? Hauries de fer una altra evolució en les teves obres després de veure el meu treball, com vas fer amb “la Guitarra” de Picasso.

- Tatlin: Què em vols dir? Que no faig art? Tu dibuixes molt bé quadrats negres que per tu signifiquen moltes coses i que per tu són l’emblema de la nova

Rússia, però realment ho creus així? Perquè un quadrat negre sobre un fons blanc, quina funció té? Servirà a algú d'alguna cosa?

- Malevich: El que faig jo és art! No et penso tornar a repetir que l'art no ha de tenir aplicació! Si en té ja deixa de ser art!

- Tatlin: Tu art? Si tu mateix dius que el que pintes ho pot fer qualsevol! Si li dius a algú que passegi per aquí que et dibuixi el quadre per tu tindrà el mateix valor oi? Doncs llavors què fas de tant interessant?! Explica-m'ho!

La discussió entre els dos artistes va anar pujant de to fins que van arribar a les mans davant la mirada atònita dels visitants.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de diferents temes (general):

- Alan Colquhoun, *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, G. Gili, Barcelona, 2005
- Foster, Hal et al., *Arte desde 1900: modernidad, anti-modernidad, postmodernidad*, Akal, Madrid, 2006
- J. M. Nash, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Madrid, 1983.

Cubisme:

- G. Golding, *El cubismo. Una historia y un análisis*, Alianza, Madrid, 1993.
- G. Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor, Madrid, 1994.

Futurisme:

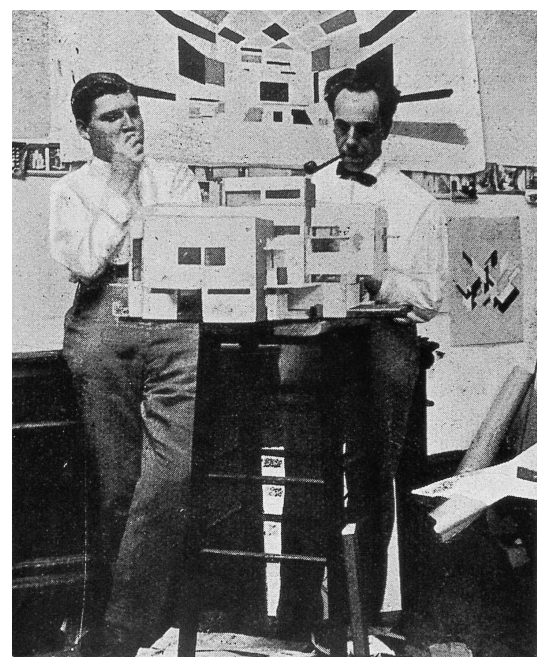
- A. Pizza y M. García (ed.), *Arte y Arquitectura Futuristas*, Colección Arquitectura nº42, Murcia, 2002.

Constructivisme i suprematisme:

- Xosé Denis Hombre, *Arte de vanguardia rusa*, Ed. Auditorio de Galicia Lobanova, S.L., Santiago de Compostela, 1992.
- T. Salvadó (ed.), *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso soviéticas hacia 1917*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1994.

FONTS

- F.T. Marinetti, "*Manifest Futurista*", 1909. *Dossier textos utopia i vanguardia*, vol.3 pàg. 3
- K. Malevich, "*Manifest Suprematista*", 1915. *Dossier textos utopia i vanguardia*, vol.3 pàg. 6-8.



Francesc Baró Sabé
Mar Cabarrocas Salvador
Robert Comas Miralpeix

París, 15 de octubre de 1923

Le Corbusier llega sin afeitarse, con las suelas de los zapatos llenas de fango de la obra, a la galería L'Effort Moderne, en el centro de París. Léonce Rosenberg expone en su galería trabajos de varios miembros del grupo De Stijl, pero sobre todo, hay proyectos de Van Doesburg, algunos realizados en colaboración con Cor Van Eesteren, como las maquetas de la Casa particular, la casa del artista, y el hotel particular.

Le Corbusier criticó duramente las formas múltiples y arbitrarias que mostraban las maquetas neoplasticistas. Van Doesburg poco después le responderá con el manifiesto "Hacia una Arquitectura Plástica". Imagina el diálogo entre Le Corbusier y los que exponían en la galería.

París, 15 de octubre de 1923. El *gendarme* Clouseau se dirige hacia el centro de París. Lo mandan desde la central, parece que hay disturbios en una galería de arte inaugurada hace poco. Reacio a ese tipo de “misiones” y preguntándose si valió la pena alistarse a la *Gendarmerie Nationale* para esto, se dirige a regañadientes hacia el número 19 de la *rue du Baume* para dar parte de los hechos.

La exposición tiene lugar en una galería particular, propiedad de Léonce Rosenberg, quien ha llamado para pedir la presencia de las fuerzas del orden. Clouseau se dispone a entrar pero antes se cruza con una joven pareja que sale del mismo sitio: unos *snoobs* airados que son seguidos por un señor de mediana edad y con cara de súplica. Ésta se ilumina al ver al *gendarme* y lo hace pasar rápidamente hacia el interior.

La situación ahí no es nada del otro mundo: parece que hay un par de personas que discuten acaloradamente más adelante, pues sus gritos se oyen desde el vestíbulo. El acompañante de Clouseau se presenta, es *monsieur* Rosenberg y le cuenta la situación, nada que el *gendarme* no haya podido adivinar de buenas a primeras. Siguen adelante y el escenario empieza a tomar forma: un personajillo desaliñado y sucio mantiene una discusión con dos señores bien ataviados, con sendas camisas blancas, impolutas, y sus pajaritas negras.



Espacio de la exposición de l' Effort Moderné, 1923, París.

Clouseau repasa con la mirada al hombrecito que se encuentra más exaltado: con los zapatos sucios de fango, sin afeitado, la pajarita torcida y el sombrero a medio caer, no hay duda de qué es.

Clouseau: ¿quién es el *clochard* que arma tanto jaleo?

Monsieur Rosenberg: ¡mi señor *gendarme*! ¡No es un *clochard*, es Charles-Édouard Jeanneret-Gris, apodado *le Corbusier*, arquitecto de renombre y autor de magníficos artículos en la revista de *l'Esprit Nouveau*!

Clouseau: no me suena, aunque he de decir en mi defensa que no soy muy dado a leer demasiado... Acerquémonos y veamos cuál es el motivo de tan intensa discusión.

Se cruzan con un par de personas más que se retiran asustadas, mirando de reojo al tal *Corbusier*, quien sigue gritando por toda la sala. Llegan a su altura y el *gendarme*, ajustándose el cinturón, da un paso al frente.

Clouseau: disculpe *monsieur*... *Corbusier*, voy a tener que pedirle que...

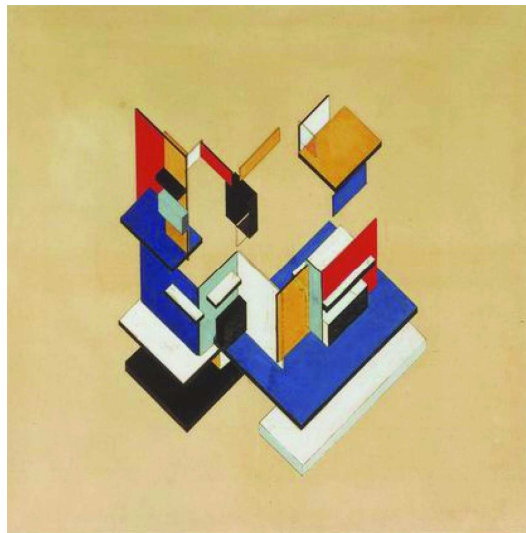
Le Corbusier: ¡oh, perfecto! Una persona anónima. Venga, venga (lo coge del brazo y lo arrastra); venga y ayúdeme a demostrar a estos holandeses que su arquitectura no es...

Clouseau: ¡*monsieur*! Déjeme *s'il vous plaît*, y procure bajar su tono (se intenta zafar de él sin conseguirlo).

Le Corbusier: ¿Qué baje mi tono? Esta discusión no tiene tono, sólo verdades. Esta discusión puede cambiar la forma de ver la arquitectura y, por consiguiente, la vida. Esta discusión, si bien está sucediendo aquí y ahora, será recordada como un punto de inflexión en un futuro y más vale que escuche bien, pues al redactar el parte de lo aquí acaecido estará usted escribiendo la historia. Venga, venga (lo arrastra con vehemencia); ¿qué opina de esto?

Clouseau sucumbe rápidamente al torrente de palabras pronunciadas por el arquitecto, quién lo mira con los ojos brillantes a través de sus gafas redondas. En tan accidentado e intenso trayecto han sido seguidos por los otros dos personajes, andando con mucho más porte, y por *monsieur* Rosenberg, quien

mira con curiosidad desde un rincón. El *gendarme* levanta la vista y observa lo que tiene delante:



Theo van Doesburg, Maison Particulier, 1923; contra-construcción.

No sabe lo que es. Barre la sala –que ha quedado vacía– con la mirada buscando la ayuda de *monsieur* Rosenberg, a quien considera de repente su aliado, y hecha un ojo también a los otros dos acompañantes, que lo miran fijamente. Tiene claro que no quiere ofender a nadie pero...

Clouseau: bueno... es un cuadro muy bonito; sí, una pintura colorida y...

Le Corbusier: ¡exacto! ¡Una pintura! Formas, colores; colocados de modo arbitrario y gratuito sobre el plano, ¡sin jerarquía ni orden concreto! Y a esto, mi querido *gendarme*, ¡lo llaman arquitectura! El autor, aquí presente (se dirige ahora al hombre de pelo negro), el holandés Theo van Doesburg no quiere entender mi punto ni, por lo que veo, el de las personas a quien debe servir su arquitectura...

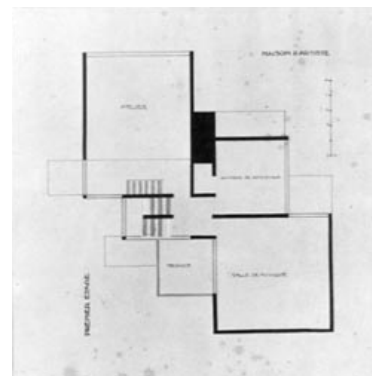
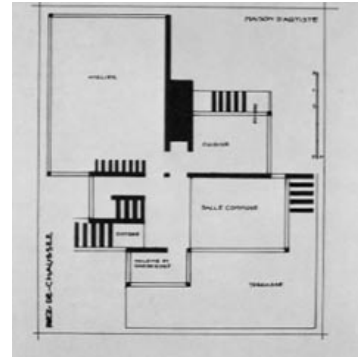
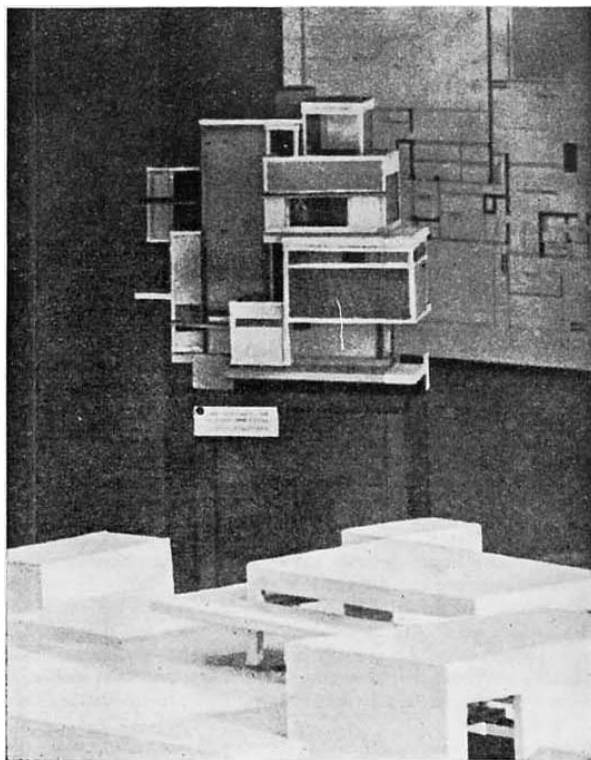
Van Doesburg: mi querido y mal encaminado *monsieur* Jeannaret, pues llamarlo *Corbusier*, como usted quiere, me parece digno de alguien falto de humildad, me parece que ha entendido erróneamente lo que le he dicho. Este ejercicio, si bien destaca por su formalismo, que lo hace como resultado del arduo trabajo que hay detrás, resume perfectamente lo que exponemos en esta galería: una arquitectura que domina un espacio universal e infinito, cuya

geometría centrifugada permite a estos espacios tenerlo todo y, por tanto, socializarlos y...

Le Corbusier: mal encaminado irá usted con tan pésima explicación. Estos espacios de los que usted habla pertenecen al hombre y por tanto, deben tener una dimensión adecuada. Este continente que ha hecho aquí, un mero ejercicio formal y abstracto, carece de función arquitectónica. Solo es una piel que permite que todo lo que hay en el interior no se disperse hasta ese infinito al que quieren llegar. Esta “*maison*”, la cual llaman *maison particulier*, representada aquí en axonometría, vista de pájaro –aclara, mirando de reojo al agente–, no permite que sea reconocida como tal. No tiene fachadas, solo planos de colores que se mezclan con un fondo neutro y anodino...

Clouseau: ah, una *maison*... ahora lo veo...

Le Corbusier: sin duda, con ayuda todo el mundo lo ve... Analicemos otros proyectos aquí expuestos y verá como todos hacen uso de una arbitrariedad y pintoresquismo gratuitos... Éste otro –se ajusta las gafas y mira el nombre de la placa que preside una magnífica maqueta–, *maison d'artiste*, otro tanto...



*Theo van Doesburg y Cornelis van Esteren, Maison d'artiste, 1923;
maqueta y plantas primera y segunda.*

Clouseau: es preciosa...

Le Corbusier: déjese de banalidades y engaños. No deje que los colores lo cieguen y observe. ¿No ve acaso la falta de escala? ¿No es capaz de reconocer el desorden que impera? ¿No son esos planos pintados mera plástica que no aporta nada, ni funcional ni estructuralmente?

Clouseau: sí, ahora que lo comenta... ¿Por dónde se entraría? –pregunta, mirando a van Doesburg.

Van Doesburg: ¿acaso no lo ve? Fíjese bien en el orden subyacente de la obra, que, aunque *monsieur* Jeannaret lo niegue, lo hay: un núcleo central que ordena los cuerpos a su alrededor y los jerarquiza de tal forma que todos tienen la misma importancia. Si bien la obra destaca por su plástica, es en la construcción donde reside el verdadero reto...

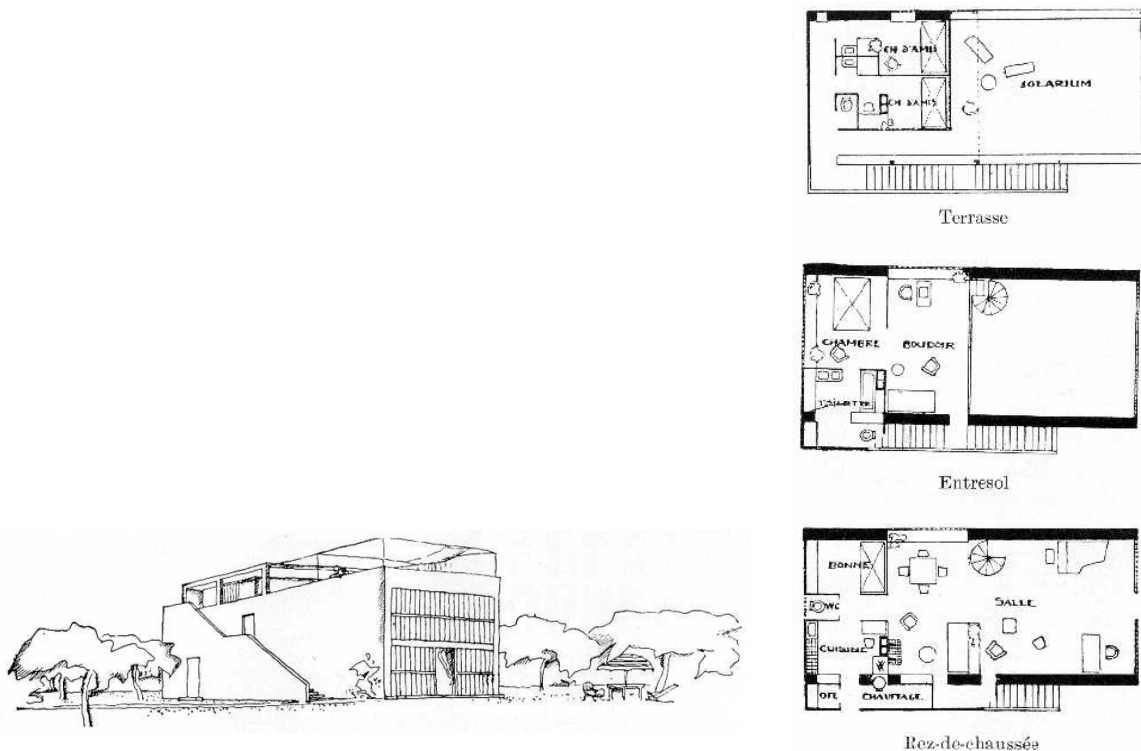
Le Corbusier: una construcción casi utópica y que nunca se podrá llevar a cabo...

Van Doesburg: pero fíjese bien en las cristalerías que cierran los volúmenes y que, junto con estas bandejas que vuelan en el espacio, permiten una relación con el exterior perfecta, haciendo desaparecer el umbral que hay entre el dentro y el fuera...

Le Corbusier: unas ventanas grandes y nada funcionales, que son tratadas del mismo modo que el resto de planos, sin jerarquía ni sentido. Además, estos planos, unos pintados, otros sin pintar, hacen desaparecer toda tectónica de la obra y no facilitan la lectura del volumen que ocupa la casa. Se convierte todo en un sinsentido generalizado y falto de proporción que no permite una interpretación clara de la casa y, por ende, marean al usuario. ¿No es acaso el cubo la forma geométrica que permite una lectura del mismo perfecta? ¿No debería entonces la casa, con la cual debe aspirarse a la perfección, desarrollarse dentro de uno, evitando la gratuidad en las formas, y así empezar a buscar la susodicha perfección con el contenedor?

Van Doesburg: no hay duda de que parte de razón tiene, ¿pero no usa el mismo esquema que nosotros para desarrollar parte de sus obras el gran arquitecto americano Frank Lloyd Wright, donde un volumen central, la chimenea, ordena la casa y sus volúmenes a su alrededor y permite un lugar de reunión, máxima expresión del tipo de vida americana...?

Van Eesteren: me sorprende su postura tan conservadora *monsieur le Corbusier*. Somos personajes de vanguardia, trabajamos más en el futuro que en el presente. Un futuro que permanece siempre en movimiento, atrapado en un espiral de cambio constante. ¿No deberían entonces nuestras obras poder adaptarse a este ir y venir para poder tocar así la universalidad que tanto anhelamos todos? Sus obras en cambio, son estáticas y carecen de este movimiento que tanto critica. Con los estudios que desarrolla sobre la vivienda, a la que nombra, con clara alusión a la máquina, Citrohän, no da rienda suelta a todo su potencial, puesto que en ellas impera una contención que modula la arquitectura de un modo que no le hace ningún bien...

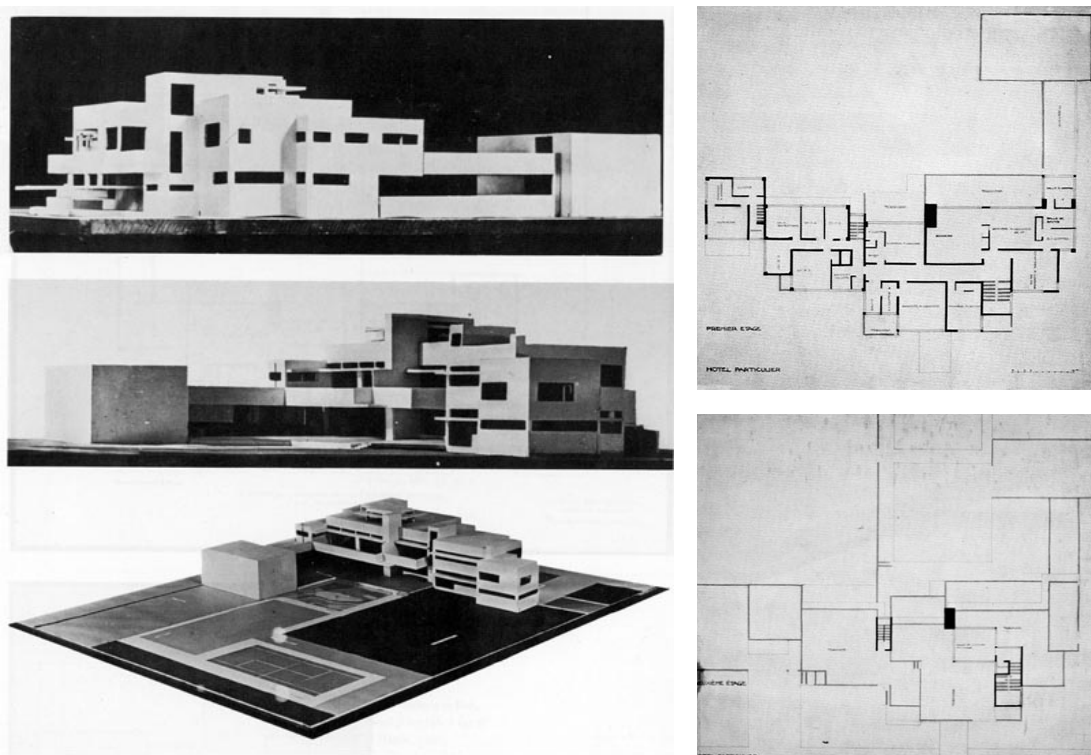


Le Corbusier, Maison Citrohän, 1922; perspectiva y plantas.

Le Corbusier: ¿pero acaso el dinamismo del cual ustedes hacen uso es universal y perfecto? ¡No! Si intentan repetir el módulo de casa tipo que han desarrollado se encontrarán con que su teoría no se sustenta por ningún lado. Con sus obras renuncian al futuro y no se preparan para recibirlo, como ustedes piensan, puesto que el que nos espera es el de la construcción social y

sistematizada. Repetir lo irrepetible, lo único, lo cambiante; esto es lo que ustedes no serán capaces de hacer nunca y por tanto, la propia Historia los dejará de lado...

Con renovado espíritu se da la vuelta y se dirige al sitio donde se encontraba expuesta la *maison particulier* y pasa de largo. Seguido por la comitiva en pleno, se paran delante de la maqueta más grande que hay expuesta. Se trata del *hôtel particuliere* y bebe un poco del esquema visto en el proyecto anterior.



Cornelis van Eesteren, Hôtel particulier, 1923; maqueta y plantas primera y segunda.

Le Corbusier: ¿Y bien? ¿Dónde está aquí el volumen en continuo movimiento que permite que todos los espacios disfruten de una posición óptima a la vez? Con ese elemento bajo y longitudinal, que unifica los cuatro bloques que componen el hotel, se liga el edificio con el terreno y no permite que esta fluya en el espacio, tal como se ha expuesto en la *maison d'artiste*...

Le Corbusier: ¡miren, miren! ¿No ven acaso aquí una pintura que bien podría llevar el nombre de “*composición XX*” debajo? Se niegan a ver que su arquitectura es puro formalismo, pura composición. Dicen que ésta es la respuesta a su modo de trabajo, de hacer arquitectura, pero ésta no explica nada. Nada que no sea decoración y arbitrariedad. Aún rompiendo con la simetría, no son capaces de ordenar el espacio debidamente, haciendo que no se pueda leer nada en sus fachadas, que no tienen jerarquía ni orden. ¡Dicen que se admite el uso orgánico del color, que va implícito en el plano; pero este evita que los volúmenes sean interpretados con claridad, dejando la arquitectura, que es lo que de verdad importa, fuera!

Se ajusta el sombrero y sin mirarlos, pasa por su lado en dirección a la salida. Agente, holandeses y organizador se lo quedan mirando estupefactos ante tal vendaval de críticas. Clouseau, que empezó activo en la discusión, acaba relegado a un segundo plano, el del observador que nada entiende y nada parece querer entender. Echa un vistazo rápido a las caras de sus acompañantes y viendo cuán de tranquila se ha vuelto de repente la galería sin la presencia de aquel hombrecito se despide de ellos y se marcha.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. *Le Corbusier, artista-héroe y hombre-tipo*, editat per Colegio Oficial Arquitectos Castilla y León este, demarcación de Valladolid, Valladolid, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*, G. Gili, Barcelona, 2009.
- COULQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, G. Gili, Barcelona, 2005.
- Le CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*, Colección Poseidón, Barcelona, 1998.

Artículos:

- PADOVAN, Richard. "El pabellón y el patio. Problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl", *Espacio fluido versus espacio sistemático*, textos i documents d'arquitectura nº 2, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Sant Cugat, maig 1995.
- REICHLIN, Bruno. "Le Corbusier y De Stijl. El caso de la casa La Roche", *Morfología*, Cuaderno de lecturas número 1, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, marzo 2000.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, "Theo Van Doesburg: Construcción espaciotemporal II", Capítulo 6 del Itinerario III, *La representación del espacio en la pintura del Museo Thyssen-Bornemisza*, Itinerarios artísticos de EducaThyssen, 2008.
- MILLÁN GÓMEZ, Antonio. "HÔTEL PARTICULIER, Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren", *Arquitectura en dibuixos exemplars*, Universitat Politècnica de Catalunya. <http://s280726524.mialojamiento.es/dibex/index_2.htm >, 10-05-2011.
- MILLÁN GÓMEZ, Antonio. "MAISON PARTICULIER, Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren", *Arquitectura en dibuixos exemplars*, Universitat Politècnica de Catalunya. <http://s280726524.mialojamiento.es/dibex/Doesburg_2.htm >, 10-05-2011.
- MILLÁN GÓMEZ, Antonio. "MAISON D'ARTISTE, Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren", *Arquitectura en dibuixos exemplars*, Universitat Politècnica de Catalunya. <http://s280726524.mialojamiento.es/dibex/Doesburg_3.htm >, 10-05-2011.

Manifiestos:

- VAN DOESBURG, Theo; VAN-T HOFF, Rob; HUSZÁR, Vilmos; WILLS, Jan; KOK, Anthony; VANTONGERLOO, George; MONDRIAN, Piet. *Manifiesto de Stijl*, publicat originalment a *De Stijl*, vol. I, núm. 1-3, 1918. Traducció publicada en el material docent de l'assignatura optativa d'Utopia i Avantguarda de la Universitat de Girona.
- VAN DOESBURG, Theo. *Hacia una arquitectura plástica*, publicat originalment en *De Stijl*, vol. IV, núm. 6-7, 1924. Traducció publicada en el material docent de l'assignatura optativa d'Utopia i Avantguarda de la Universitat de Girona.

Exposition des Arts Décoratifs
PAVILLON DES RÉPUBLIQUES SOVIÉTIQUES



15
AN
PARIS

parís, 1925



F1(dalt dreta) Dibuix de le corbusier per a la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925. Esprit Nouveau, 1924. (*3)

patricia admetlla, victòria gimeno i cristina güell

París, 1925

En la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, en 1925, se encuentran Konstantin Melnikov y Le Corbusier. Ambos visitan juntos la exposición, ven varios pabellones que critican apasionadamente y luego visitan los pabellones que cada uno de ellos ha construido en el recinto ferial, examinan el contenido de lo que exponen en ellos y se enfrascan en una polémica.

parís, 1925



Bienvenue! Benvinguts a la Exposició internacional d'arts decoratives i industrials modernes de París des de la *place de la Concorde*! Ens acompanya un fantàstic i assolellat 23 d'abril de 1925. L'èxit popular de l'exposició es constata cada dia més amb la gran multitud de visitants, que arriben de nombrosos països. Fantàstics i esplèndids pavellons llueixen la seva grandesa al llarg de la riba del Sena.

Gran Bretanya amb el seu pavelló anglès impregnat per l'arquitectura de la Índia! El magnífic pavelló belga amb al seva torre de 25 metres d'alçada! Els lluent marbres, les resplendents pedres i recobriments d'or del pavelló d'Itàlia! Dinamarca, Espanya, Grècia, Japó, Suècia, Bèlgica.....*c'est magnifique!!!!* (...)



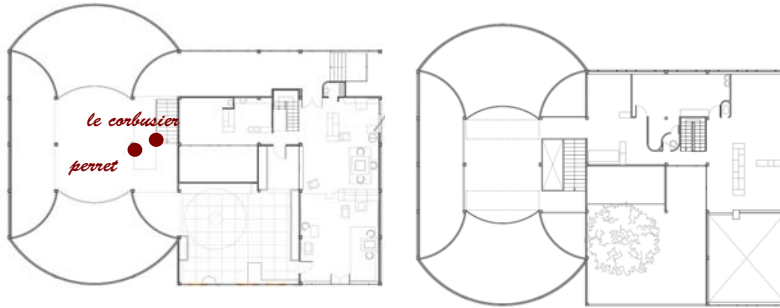
F3 Pabelló belga de Victor Horta, París 1925 (*11)



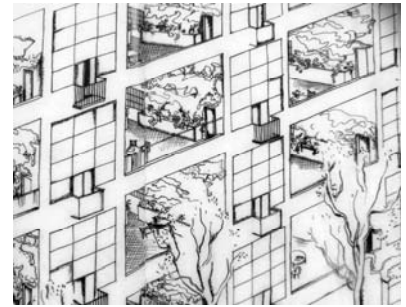
F4 Dibuix del pavelló "printemps" de Henri Sauvage, París 1925 (*3)

le corbusier Tothom enlluernat per l'antic i absolutament obsolet estil dels palaus... Aquestes mentides de marbre i pedra, aquests murs il·legibles i rígids, que amaguen la veritat. És increïble que en tots aquests dies segueixi passant desapercebut l'Esprit Nouveau, fins al punt de que ni em nombrin! Un prototip d'estandardització de la vivenda essent ignorat enmig d'aquesta invasió de palaus que l'únic que fan és crear un ampli museu de mal gust!

parís, 1925



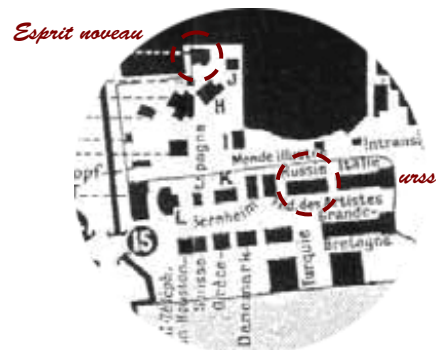
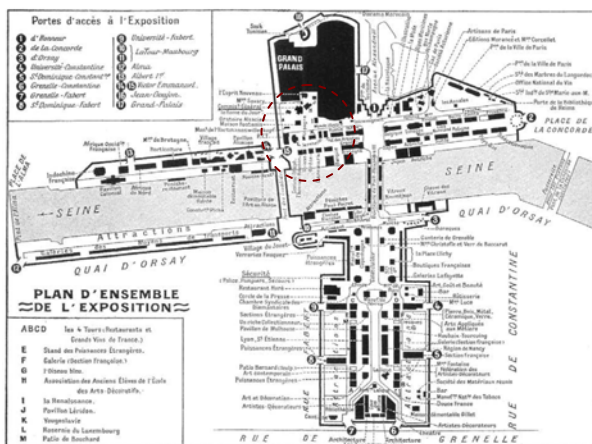
F5 Plantes del pavelló de l'Esprit Nouveau, redibuixades. (*9)



F6 Façana de l'immeuble-villa, c.1922. ink.fondation le corbusier, Paris (*3)

perret Què t'esperaves Jeanneret?! El refinat públic d'aquesta exposició busca l'afirmació d'un nou estil nacional clàssic. L'extrema simplicitat i falta d'ornamentació de la teva obra els hi sembla insignificant. El teu "cub blanc" té uns murs tant il·legibles com els murs d'aquests palaus que t'horroritzen. L'aspecte exterior de l'arquitectura ha de ser una conseqüència lògica d'unes tècniques constructives, no estils entesos com a una moda, tal com la teva obra i la de pràcticament tots els pavellons d'aquesta exposició. Has d'entendre que *en un principi, l'arquitectura és tan sols una estructura de fusta. Amb la finalitat de resistir al foc, es construeix amb materials més durs. I és tal el prestigi de l'estructura de fusta que es reproduïxen tots els seus trets, inclosos els caps dels claus* (*4). Per ser un bon arquitecte hem de saber tornar als orígens. Entén la lògica constructiva de la fusta a partir de pavellons com el de Konstantin Melnikov o com òbviament, el meu, i després entendràs com ser sincer construït amb formigó.

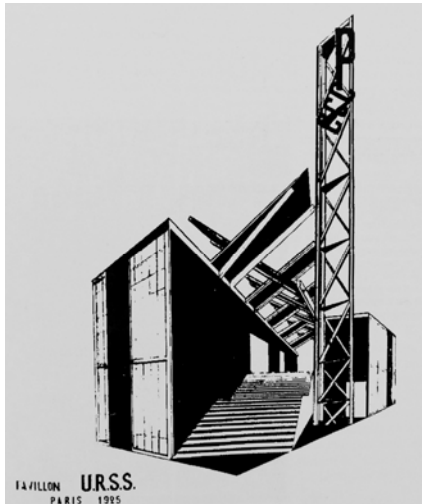
(le corbusier va cap al pavelló rus)



F7 Plantes de l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París, 1925. (*1)

parís, 1925

le corbusier Quina diagonal tan potent i inquietant....*promenade* ascendent i dislocada....entesa únicament a peu; caminant, desplaçant-se, és com es veu desenvolupar-se l'ordenament de l'arquitectura....



F8 Dibuix del pavelló rus (*1)



F9 Vista de les escales d'accés al pavelló rus.>(*1)



F10 Autoretrat. Alexander Rodchenko, 1924.

rodchenko Realment fascinant, veritat? Els punts de vista més interessants actualment en fotografia són els de dalt cap a baix i els de baix cap a dalt, així com les seves diagonals. L'interessa aquest pavelló?

le corbusier És dels únics que val la pena de veure en aquesta exposició. Sóc Le Corbusier, arquitecte del pavelló de l'Esprit Nouveau. Em crida l'atenció el recorregut d'aquest fantàstic espai, la promenade fa que aparegui una nova profunditat de la mirada. L'arquitecte aconseguix una mirada canviant que fon temps amb espai, semblant al cinema, no creu?

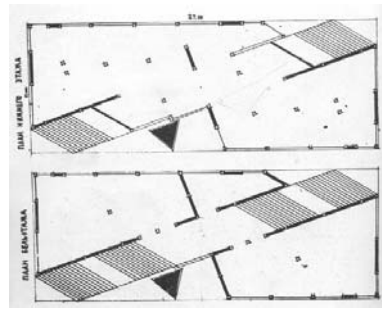
rodchenko De fet, l'obliquïtat de l'accés a aquest pavelló obliga a deixar enrere les perspectives focals clàssiques degut a la seva direcció. Al llarg de la meua obra, exposada en aquest pavelló, el punt de vista per mostrar la realitat ja no és la vista horitzontal d'un home dret, sinó que busco un horitzó inclinat que fa que la imatge adquireixi major moviment i dinamisme. Si es desitja ensenyar a l'ull humà a veure d'una nova manera, és necessari mostrar-li els objectes quotidians i familiars sota perspectives i angles totalment inesperats i en situacions inesperades. El que resulta absolutament innovador és que la pròpia arquitectura, l'experiència real de l'espai,

parís, 1925

sigui inesperada a partir de la seva geometria i obliquïtat, sense necessitat de buscar un punt de vista concret com en les fotografies o cinema. És una experiència inevitable des del moment en què es comencen a pujar les escales. Segur que li resultarà interessant compartir el seu punt de vista amb el meu amic i arquitecte d'aquesta genial obra, Konstantin Melnikov.



F11 Les escales, Alexander Rodchenko.
1930



F12 Plantes del pavelló rus. (*1)

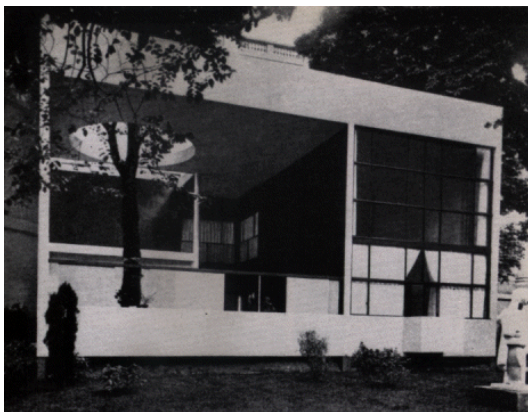


F13 Alçat del pavelló rus. (*1)

le corbusier La llum...les formes....la seva interacció....llum vermella....

melnikov Aquesta llum que tant li estranya ha estat dissenyada sense vidres ni filtres. La llum natural penetra lliurement com a raigs des de les cantonades, juga amb plans vermells i el color es reflexa en els visitants: tothom es vesteix de vermell quan entra al meu pavelló, inevitablement.

le corbusier Auguste Perret m'ha parlat de la grandesa d'aquesta construcció degut a l'evidència de la seva estructura, de la sinceritat en l'expressió de la tècnica. Realment em crida l'atenció enmig d'aquest univers de palaus que colonitzen l'exposició.



F14 Fotografia del pavelló de l'Esprit Nouveau
(*1)



F15 Estructura de fusta del pavelló de la URSS. (*1)



F16 Pavelló de la URSS,
imatge de 1925 (*11)

parís, 1925

melnikov Entre molts d'altres, Anglaterra i França han construït luxoses estructures, no pavellons, però sí autèntics palaus. El pavelló italià és ostentós. Nosaltres, el poble soviètic, odiem l'arquitectura que ens recorda als palaus. Amb el meu projecte he creat l'anti-palau. De manera que nosaltres renunciem als espais tancats que ens recorden a les suites dels palaus i als murs cecs que tanquen la vida interior del palau en ella mateixa. Busquem lligar interior amb exterior, considerant això un gest de democràcia....

le corbusier El meu pavelló també fon l'interior i l'exterior en un únic espai, sense elements que interrompen les connexions visuals. Estructurar l'edifici amb pilotis de formigó armat, permet tenir una planta i una façana lliure per afavorir aquesta transparència de la que parles. El pavelló de l'Esprit Nouveau és la cèl·lula base del meu projecte de l'*immeuble-villa*, que es concep com un prototip de vivendes apilables. Cadascuna té una terrassa enjardinada, de manera que s'introdueix l'espai exterior en l'espai "interior".

melnikov Potser ens mou la recerca del mateix concepte, però el que tu has creat és completament diferent al meu. Mentre tu projectes habitatges privats, jo creo espais públics per un col·lectiu social. El pavelló respon a les exigències de la més intensa circulació, i inclou un gran nombre d'entrades i sortides. Expressa d'aquesta manera la idea de l'estil de vida soviètic; en un club obrer tothom pot entrar i sortir lliurement, participant d'aquest espai.



F17 Catàleg de la secció soviètica de l'exposició, 1925. (*1)



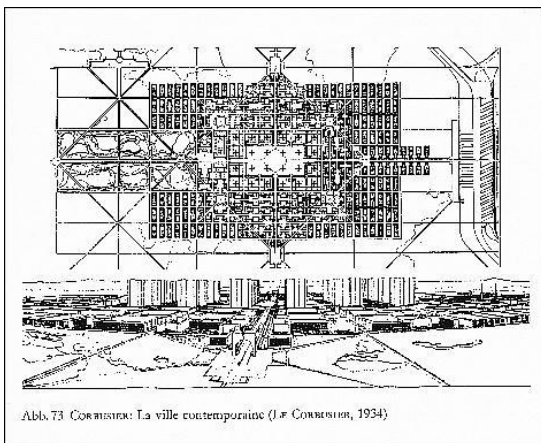
F18 Disseny del logotip del club obrer, A.Rodchenko 1925. (*1)



F19 Cartell exterior del pavelló de l'Esprit Nouveau ink.fondation le corbusier, Paris (*3)

le corbusier Sí, però contràriament el meu prototip té un llenguatge universal, independentment del lloc on se situï. La casa és una màquina per viure-hi. Les màquines, senyor Melnikov, estant vinculades a un procés d'industrialització, són

estàndards, tal com és el meu *immeuble-villa* (no ho confonguem amb un producte prefabricat, perquè no és el mateix). El meu pavelló doncs, expressa una manera de viure vinculada a la màquina, a la indústria. Si visités el meu pavelló, veuria exposades les meves idees pel que fa a l'urbanisme, amb el recent projecte del pla Voisin per París. Repetir unitats amb un valor absolutament funcional i maquinista fins a l'infinit dóna lloc a ciutats amb les mateixes característiques. El seu sistema de publicitat propagandística, en canvi, crea un estil que només s'entén en un context polític determinat. És una màquina de propaganda! El meu pavelló contràriament, no és fruit d'unes idees polítiques, sinó d'una concepció del que vol dir habitar materialitzada a partir d'un llenguatge universal.



Planta i perspectiva del Pla Voisin (*12)



Maqueta del Pla Voisin (*12)

melnikov El meu llenguatge també és universal! Mentre el teu pavelló no deixa de ser una botiga més dins d'aquesta exposició, jo he aconseguit que tots i cadascun dels visitants participin de la realitat social del nostre país. És per això que els interiors dels nostres pavellons són tant i tant diferents! L'artista creador dels interiors del pavelló soviètic, Alexander Rodchenko, amb el qual ens hem entès força bé, ha volgut crear una exposició que condemni els museus – aparadors de mobiliari que presenten altres propostes de pavelló. *Jo combato amb la meva arquitectura contra els palaus, i ell ho fa amb la exposició contra les botigues, perquè les exposicions no es diferencien en res d'una gran galeria comercial* (*3). Entre tots aquests salons enmig de la cultura burgesa hem elaborat dos conjunts molt diferents, dos crits de protesta revolucionària en contra de tota aquesta opulència: el Club Obrer i la Izba, la Sala de Lectura. I cada un amb mobles dissenyats pensant en la eficiència

parís, 1925

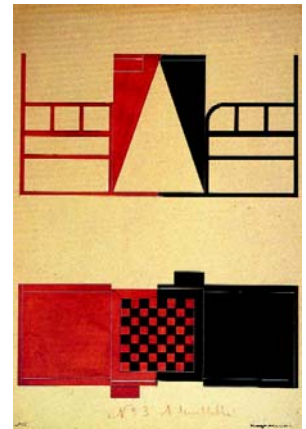
d'aquests espais. Tots els detalls han estat projectats: les cadires, les taules abatibles, les làmpades, les prestatgeries per llibres i revistes, les taules d'escacs amb ales mòbils... És clar que cadascuna d'aquestes peces pot ser reproduïda en sèrie, perquè és un interior pensat per donar resposta a una necessitat social actual. Dóna espai a la interacció social que tant impulsa la manera socialista de viure.



Croquis del mobiliari d'Alexander Rodchenko per al club obrer, 1925 (*1)



Pavelló Rus, interior (*1)



Cadires i escacs, Alexander Rodchenko (*1)

Le corbusier El mobiliari que s'exposa al meu pavelló no és com el de la resta, no es tracta d'aquesta exaltació dels dissenys de tallers i botigues! Es tracta d'un nou estil, una manera de viure, la qual cosa implica una funció social, una participació del públic vers aquest disseny. A diferència de la majoria de "palaus" que habita aquesta exposició, el meu mobiliari defensa els principis de simplicitat, la restricció de l'ornamentació, i l'estandardització del disseny. No es pot comparar amb l'art Deco, profundament ornamentat, prioritzant el luxe dels materials, que busca la decoració per damunt de la funcionalitat. Aquí tens, per exemple el pavelló de Printemps, amb les seves enormes columnes i els capitells decorats com si fossin jardineres. O el pavelló de Emilie-Jacques Ruhlmann que consisteix en la fantasia de les peces que un col·leccionista podria arribar a tenir, la idea del que podria ser una mansió quasi exòtica, com si els objectes trets dels "ateliers", únics i exclusius es convertissin en obres d'art. El meu pavelló aplaudeix la senzillesa del mobiliari, s'associa a un conjunt de cases estàndards i modulars, igual que les cadires Thonet que s'hi exposen o els quadres puristes penjats, que eludeixen als objectes creats pel món de la indústria. El producte industrial està basat en allò nou! No és lògic continuar

parís, 1925

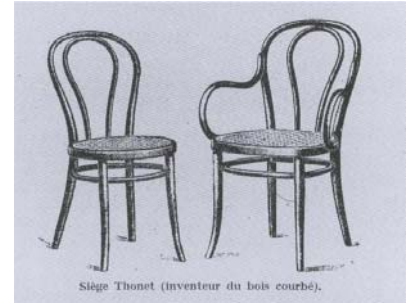
produint *grands palais*. L'objectiu d'aquesta exposició era construir models de vivendes modernes conforme a les noves condicions i tecnològiques, que poguessin adaptar-se a les classes socials. L'esperit de l'estètica nova ha de ser l'esperit de l'estètica de la màquina.



Pavelló de l'Esprit Nouveau. Sala d'estar (*3)



Pavelló de l'Esprit Nouveau. Armaris del balcó (*3)



Cadires Thonet. Il·lustració de *L'Esprit Nouveau* (1924) (*3)

melnikov Aquesta sí que és una cosa en la que hi estem d'acord. Són les estructures de la indústria i dels enginyers les que han de ser el paradigma de la modernitat. En el fons, conceptualment, els dos pavellons comparteixen aquest esperit auster, amb caràcter industrial, on la rotunditat geomètrica i la abstracció dels plans creen una construcció senzilla i eficaç, sense retòriques formals. Estic del seu costat amb tot el que afirma sobre que hem de prendre de les estructures industrials la sinceritat constructiva i el purisme de les formes. De totes maneres, el que aquí a Europa encara és una utopia, a la Unió Soviètica ja ha estat assumit plenament com a llenguatge, com la manera de formalitzar un mètode operatiu que aporta a l'arquitectura les qualitats de l'enginyeria i la màquina.

parís, 1925

BIBLIOGRAFIA

llibres

- Ginés Garrido, *K. S. Melnikov: Escritos*, Ministerio de Fomento, Madrid, 2001. (*1)
- Alan Colquhoun, *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005. (*2)
- George H. Marcus. *Le corbusier, inside the machine for living*, The Monacelli Press, New York 2000. (*3)
- Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009. (*4)
- Kenneth Frampton. *Le Corbusier*. Editions azan, París, 1997. (*5)
- André Wogenscky. *Le corbusier's hands*, The MIT Press, London, 2006. (*6)
- Rishad Mullagildin. *Architecture of Konstantin Melnikov: 1920-1930*, Gallery MA, Tokio, 2002. (*7)

webs

- Konstantin S. Melnikov, Pavelló de la URSS. Història en obres (upc-bcn). (*8)
www.descartes.upc.es/historiaenobres/ficha.php
última revisió 11/05/2011
- Le Corbusier, Pavelló de l'esprit nouveau.Història en obres (upc-bcn) . (*9)
www.descartes.upc.es/historiaenobres/ficha.php
última revisió 11/05/2011
- L'exposició d'Arts Decoratives de París 1925. ARTigrama nº21, 2006 (*10)
www.unizar.es/artigrama/
última revisió 10/05/2011
- L'art nouveau. Imatges originals de l'exposició de París de 1925 (*11)
www.lartnouveau.com/art_deco/cpa_expo_1925
- Pla voisin. Blog sobre vanguardies.(*12)
http://visionesdevanguardia.com/profiles/blog/show?id=2920196%3ABlogPost%3A1584&commentId=2920196%3AComment%3A3061&xg_source=activity

Dessau, 1926



David Esclusa Hortal
Eleazar Martínez Lindes
Jordi Sánchez Cros

Gropius ha construido para los maestros de la escuela de la Bauhaus unas viviendas individuales apareadas, inmersas en un pequeño pinar accesible a pie desde el edificio principal. Kandinsky y Klee ocupan una, Schlemmer y Muche otra, y Feininger y Moholy-Nagy la tercera. Todos intentan adaptar la vivienda o adaptarse a ella de la manera más conveniente, pero algunos no lo consiguen. Particularmente Klee y Kandinsky tratan de transformarla en un hogar, y llegarán a odiar la casa. Imagina una reunión entre todos para discutir la situación.

(Imagen de portada, de izquierda a derecha: Georg Mücke, Lazlo Moholy-Nagy, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger y Oskar Schlemmer)

Feininger: Amigos, colegas de profesión: henos aquí reunidos, bajo el techo de mi casa, para debatir precisamente sobre esta misma cuestión. La escuela necesita un frente común para enseñar correctamente los valores acordados a nuestros discípulos.

Es, por tanto, nuestra responsabilidad como maestros reconciliar nuestras

ideas sobre la esencia del hogar, para poder así redirigir el rumbo errante de la comunidad.

Nuestro director ha proyectado este conjunto residencial con la firme voluntad de satisfacer las necesidades de confort que podamos tener, con volúmenes abstractos que siguen una distribución funcional adecuada y, además,...

Klee: Discúlpame Lyonel por interrumpirte así, pero no puedo estar de acuerdo de ninguna manera acerca de los requisitos de confort que supuestamente cumplen nuestras viviendas; Vasily y yo debemos quejarnos del alto coste de



Situación de las casas de los maestros y el edificio de la Bauhaus en Dessau.

nuestra calefacción, no nos podemos permitir tal gasto económico y consideramos que es urgente dar solución a estas graves deficiencias de confort que estamos soportando.

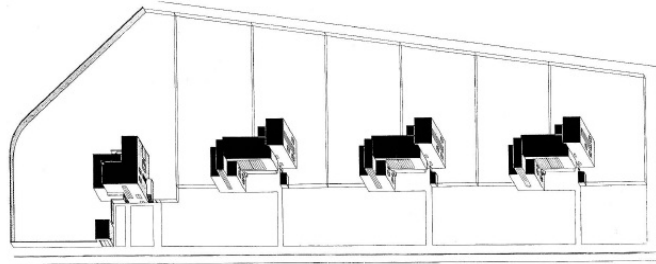
Moholy-Nagy: Comprendo vuestro problema, pero peor sería aún si olvidáramos que los mecanismos instalados en nuestras casas deben ser parte fundamental de su funcionalismo.

¿Sería realmente necesario renunciar a estos diseños abstractos, de composición clara y ausentes de sobrada ornamentación, por el simple hecho de no estar dispuesto a alcanzar el coste económico que requiere?

Señores, el estilo de nuestra arquitectura tiene un precio y debemos acatarlo si aspiramos aún a la transformación de nuestra sociedad.

Kandinsky: Amigo, creo que has sido demasiado contundente con tus declaraciones. No todos estamos dispuestos a pagar este alto precio. Tanto yo como mi compañero no compartimos la idea de proyectar las viviendas con un mismo patrón, cada casa, como hogar que es, debe corresponderse en forma y en función con el usuario que alberga, y por lo tanto, deben ser diferentes en cada caso,...

Moholy-Nagy: Como entenderás, construir seis viviendas más la del director, con un estilo diferente y subjetivo para cada una supondría un precio mucho más elevado, así que...



Emplazamiento de las casas para maestros. De izquierda a derecha: Aislada: Casa de Gropius; apareadas: casa de Moholy-Nagy/ casa de Feiniger; casa de Muche/ casa de Schlemmer; casa de Kandinsky/ casa de Klee



Vista exterior de las casas para maestros.

Kandinsky: Te recuerdo que eras partidario de pagar el precio que fuese necesario para este nuevo estilo, el cual, como estoy viendo, no comparto contigo.

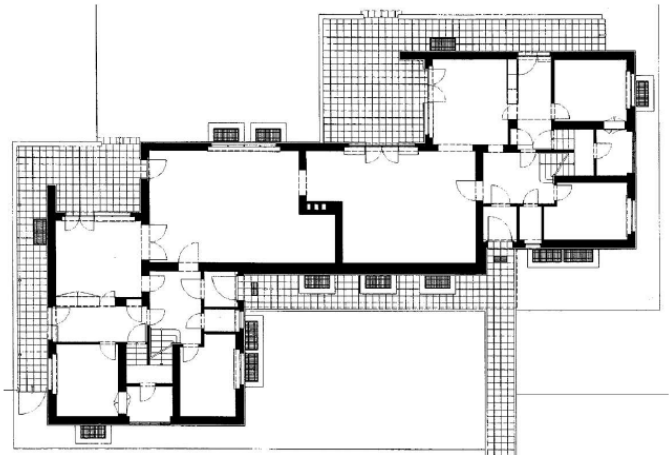
Schlemmer: Relacionado con el tema de la adaptación de la vivienda a la persona, me gustaría hacer referencia al exceso de lujo

que, personalmente, creo que presenta mi residencia. No debemos olvidar que originalmente la célula mínima de habitación debía responder a las necesidades más básicas del ser humano, y ¿qué mejor manera de solucionar esta relación bilateral que incorporando a la vivienda los aspectos necesarios para satisfacer al usuario? Todo accesorio lujoso está de más.

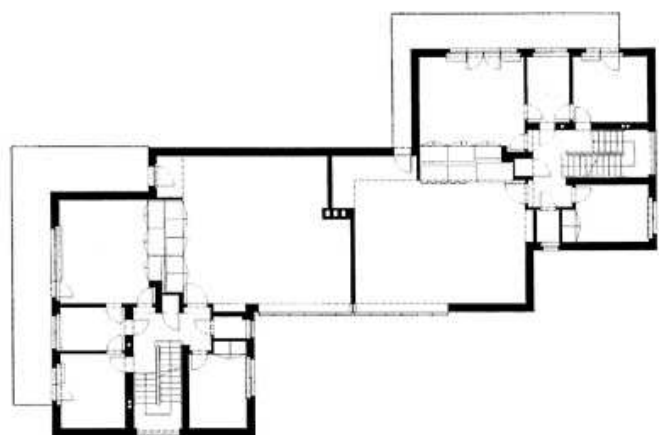
Kandinsky: Si nos miramos la cuestión con perspectiva histórica, estoy seguro de que los objetos hoy lujosos a los que creo que te refieres, mañana serán del todo comunes entre la gente de las clases más modestas.

Schlemmer: Puede que tengas razón, yo no soy nadie para predecir el futuro, pero una cosa si tengo clara: como dijo Protágoras, “el hombre es la medida de todas las cosas”.

Feininger: Pues yo tengo muy clara mi medida, por supuesto que prefiero una decoración cargada de tensión entre las formas abstractas que nos ha dejado Gropius y la sobriedad de elementos, si queréis, “pasados

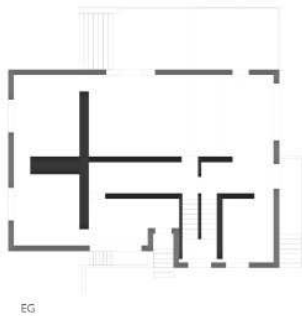


Planta baja de las casas para maestros.



Planta primera de las casas para maestros.

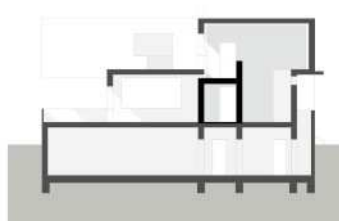
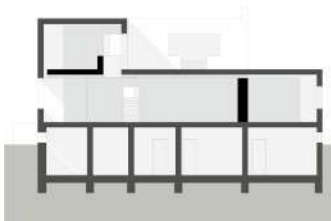
de moda”, que yo mismo me encargo de incorporar al espacio interior, como por ejemplo objetos de tal personalidad como alfombras persas o sillas de diseño moderno.



Plantas de la casa de Gropius

disfruta de un techo sin tener que pagar por él, ¿es o no así?

Feininger: No estamos aquí para debatir acerca de mi situación dentro de la escuela, aunque no pienso negar mi influencia del cubismo, y no tengo ningún motivo para no dotar a mi vivienda de los elementos de complemento arquitectónico que considere necesarios. Como saben, de mi etapa



Secciones de la casa de Gropius

Klee: Profesor Feininger, no quería sacar el tema pero me veo obligado: no tiene demasiado sentido hablar de contraposición y tensión entre elementos decorativos de alta gama, cuando usted como miembro de la escuela

expresionista he aprendido a dar prioridad a la expresión de los sentimientos, los cuales quiero reflejarlos en mi interior arquitectónico.

Muche: Dispensad amigos si no intervengo mucho en la discusión, algunos de vosotros me conocen bien y saben de primera mano que soy hombre de pocas palabras. Aunque sin embargo, quiero dar mi voto a favor de la opinión de Lyonel. Es más, si de mi dependiese equiparía las casas con los últimos aparatos para facilitar las tareas domésticas, aunque ni uno más ni uno menos de los estrictamente necesarios.

Celebro también la excelente, según mi modesta opinión, distribución funcional que existe en mi hogar, y como puedo apreciar, en la tuya también, Lyonel.

Sobre todo la mínima circulación entre las piezas que configuran el esquema de la vivienda.

Moholy-Nagy: He estado escuchando vuestros comentarios con toda la atención, y desde hace ya tres años, cuando me incorporé a la escuela, estoy trabajando con los alumnos en la ambivalencia de materiales contrapuestos y el equilibrio que pueden llegar a



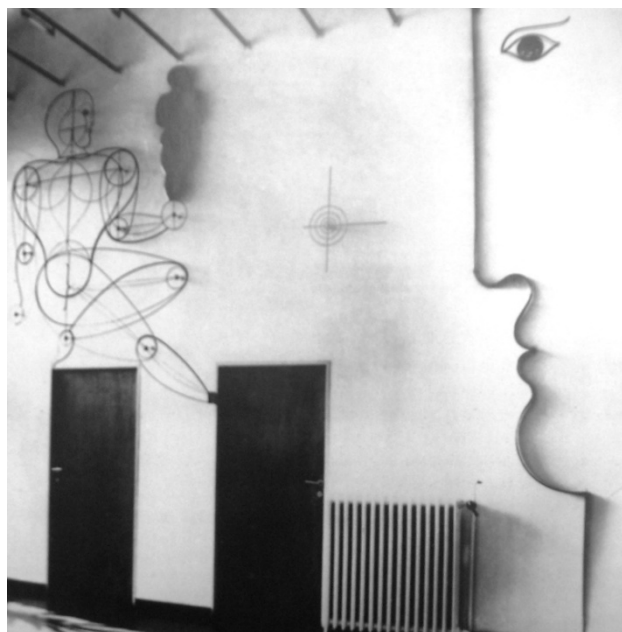
Vista interior de la casa de Moholy-Nagy.

alcanzar dentro de una composición arquitectónica. Y a

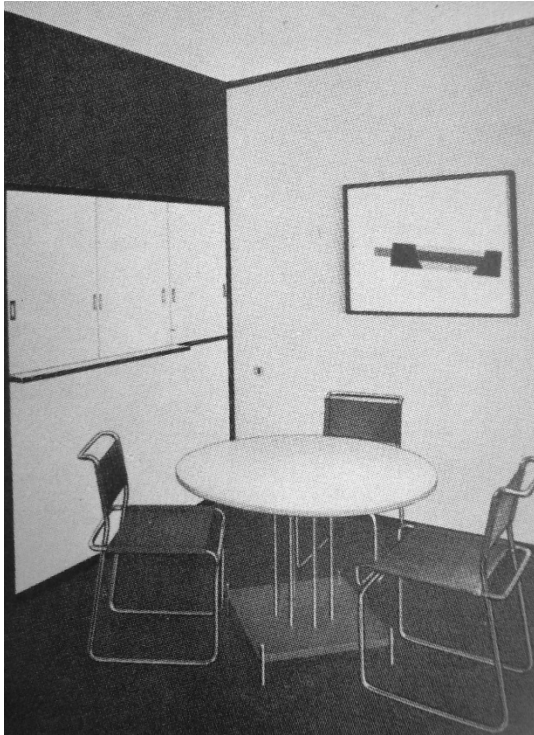
partir de estos análisis he llegado a la conclusión de que es preferible habilitar el interior con formas claras y escuetas. En este punto reconozco que estoy en consonancia con la arquitectura de nuestro director Gropius. Debemos avanzar hacia los diseños industriales.

Schlemmer: Creo, si me lo permites, que tus aspiraciones constructivistas sobrepasan peligrosamente el umbral de la utopía. El funcionalismo debe tener unos límites. Mirad a vuestro alrededor, no os quedéis en lo que hay dentro de estas cuatro paredes, id más lejos, a través de la ventana hacia el paisaje que rodea nuestras casas. La naturaleza, la forma arquitectónica y nuestro propio interior deben fundirse en una sola unidad, éste es el camino.

Feininger: Te apoyo en esto Oskar, debemos valorar y por encima de todo, respetar al paisaje. Las formas geométricas y abstractas de la arquitectura de Gropius no se adaptan al organicismo natural del exterior,



Vista interior del taller de Schlemmer.



Vista interior de la casa de Kandinsky.

pero sí se abren a él y su claridad evita un impacto agresivo.

Es más, como él mismo dijo: “Al revés de lo que ocurría durante el Renacimiento y el Barroco, aquí es necesario pasear alrededor de la construcción para poder captar su carácter tridimensional, y para entender la función de los elementos que la componen”. Por así decirlo, es preciso que nos movamos por entre los pinos para llegar a comprender el juego arquitectónico que nuestra vivienda desempeña como un elemento más del pinar en el que se emplaza.

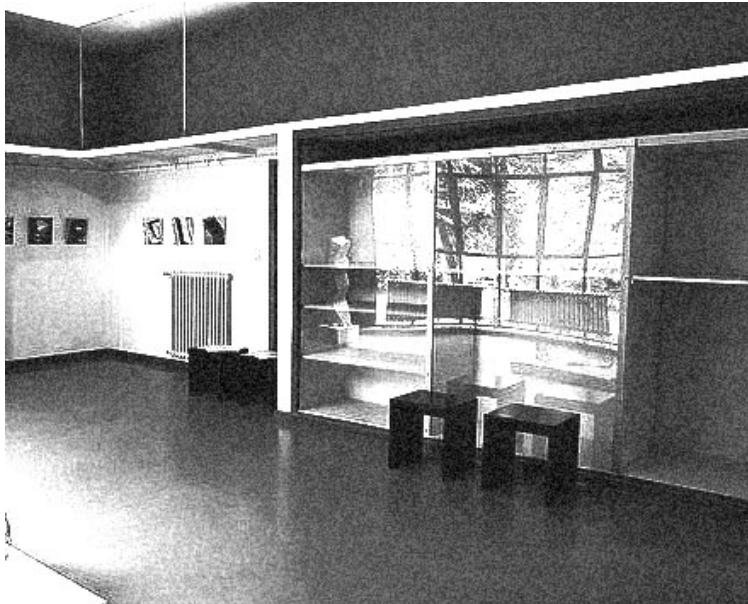
Klee: También reconozco la validez de estos argumentos. Estoy llegando a un estado de manía con las formas que adopta sobretodo el interior de mi vivienda. Puedo llegar a entender que Gropius quiera reivindicar las formas originarias del artesanado en sus muebles de madera maciza, la cerámica, los metales... Como si estos nuestros edificios tuviesen la voluntad de verificar la continuidad entre el trabajo artesanal y el arte.

Pero señores, háganme caso, ¡el espacio debe responder a una fantasía intuitiva más allá de la realidad sensorial! Y esto solo se puede lograr con una relación equilibrada entre color, forma y espacio.



Vista interior de la casa de Gropius.

Kandinsky: Créeme si te digo que te entiendo... Pero aprovechando que has sacado el tema de la coloración, fundamental en la arquitectura, ya que el color es luz y la luz es espacio, me he visto obligado a recurrir a él para resolver otro de los problemas que presenta mi residencia. Ni más ni menos he pintado de



Vista interior del taller de Klee.

blanco el interior de las ventanas de mi sala de estar, como protesta a la evidente falta de privacidad que éstas presentan.

De la misma manera he dado color rosa al interior, aspecto mucho más acorde con mis gustos que la decoración elegida por su creador, la cual considero que...

Moholy-Nagy: Mi amigo Vasily, no sería el único en pensar que es usted un artista poco afín a los intereses comunes de nuestra sociedad. El arte subjetivo de una sola persona no puede imponerse en el ideario de una escuela con las aspiraciones sociales como la nuestra.

Muche: Efectivamente, debemos trabajar para el progreso de la gente y sus condiciones de vida. Atrás quedará la artesanía. Este conjunto proyectado por Gropius es un buen ejemplo de la producción seriada a la que debe llegar la arquitectura, así como lo ha hecho la industria del automóvil.

No quiero hacer publicidad de mí mismo, pero este es el momento adecuado para citar una de mis obras; la *Haus am Horn*, la cual fue construida a partir de módulos prefabricados, con la máxima rapidez posible y economía de



Haus am Horn

costes.

Aunque no podemos dejar al margen el cultivo del alma, el juego armonioso de los llenos y los vacíos, esa predisposición mística que la arquitectura debe recoger para nuestra intimidad, al fin y al cabo éste es el verdadero progreso de la persona.

Feininger: Como anfitrión, no me queda más que decir que para bien y para mal nuestras casas ya están construidas, y solo espero que cada uno de vosotros logréis estar en paz con el que es vuestro hogar.

Y dicho todo esto, ¿qué les parece si aparcamos nuestras diferencias, ni que



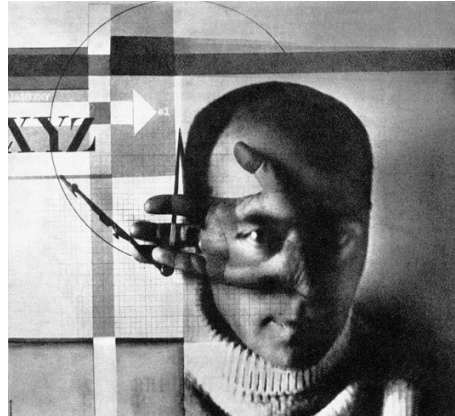
Vista interior de la casa de Feininger.

sea por esta tarde, abriendo una buena botella de *Stolichnaya* que guardaba para la ocasión?

Moholy-Nagy: ¡Voto por ello! Y también porque el maestro Feininger nos deleite con una de sus Fugas de piano...

Bibliografía:

- Frank Whitford, *La Bauhaus*, Ed. Destino, Barcelona, 1991.
- Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, Ed. Alianza, Madrid, 1986.
- Magdalena Droste, *Bauhaus*, Ed. Benedikt Taschen Verlag, Berlin, 1991.
- Hans M. Wingler, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Jeannine Fiedler y Peter Feierabend, *Bauhaus*, Ed. Könemann, Madrid, 2000.
- Paolo Berdini, *Walter Gropius*, Casa Gili, Barcelona, 1994.
- Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y el Bauhaus*, Casa Gili, Barcelona, 1957.



Elisabetta Sforza
Albert Serrats
Adriana Vázquez

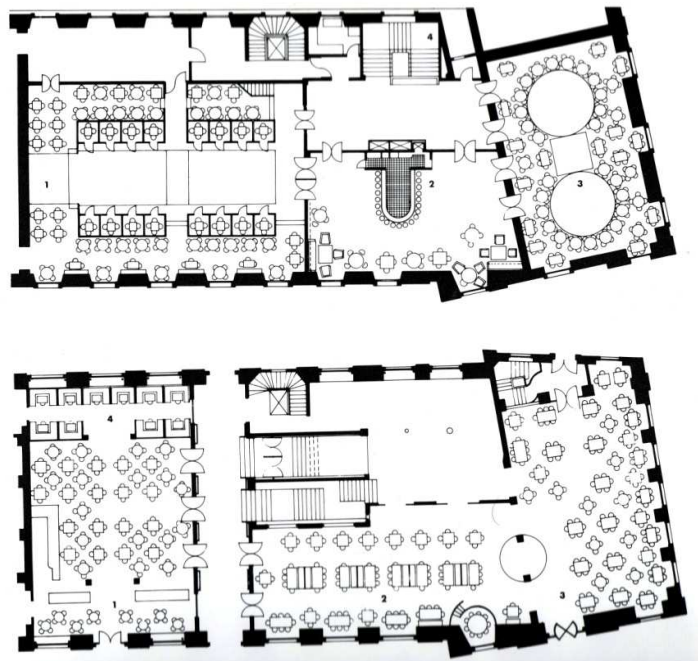
Estrasburg, 1928

Piet Mondrian, Theo Van Doesburg i El lissitzky es troben al 1928. Mondrian està indignat amb Van Doesburg per l'elementalisme que aquest defensa en aquesta època i sobretot, discuteix la importància de l'arquitectura en el moviment neoplasticista. El Lissitzky, a la vegada, critica els manifestos arquitectònics de Van Doesburg i la desvinculació social del grup i de les seves propostes concretes. Imagina un diàleg entre els tres.

Piet Mondrian, Theo Van Doesburg i El Lissitzky es troben a la inauguració de la remodelació interior del Café Aubette, obra de Theo Van Doesburg, Jean Arp i Sophie Taeuber-Arp.

A l'esdeveniment han estat convidats molts personatges destacats del moviment De Stijl, entre ells, Piet Mondrian, El Lissitzky, Cornelis van Eesteren i Jacobus Johannes Pieter Oud.

Feia un any que Van Doesburg s'havia traslladat a viure a Estrasburg per poder seguir de més a prop el desenvolupament de les obres del cafè Aubette. Mondrian i Lissitzky viatgen des de París i Davos, respectivament, per assistir a la inauguració. Entre ells hi havia una relació de cordialitat. Entre l'any 1924 i 1925 s'allunyen des del punt de vista teòric-artístic.



Dalt: Planta primera. Redibuixada l'any 1981 a partir del disseny de van Doesbuerg de 1926

Baix: Planta baixa. Redibuixada l'any 1981 a partir del disseny de van Doesbuerg de 1926

MONDRIAN: Felicitats per la reforma! Em vaig sorprendre molt al rebre la seva invitació per la inauguració.

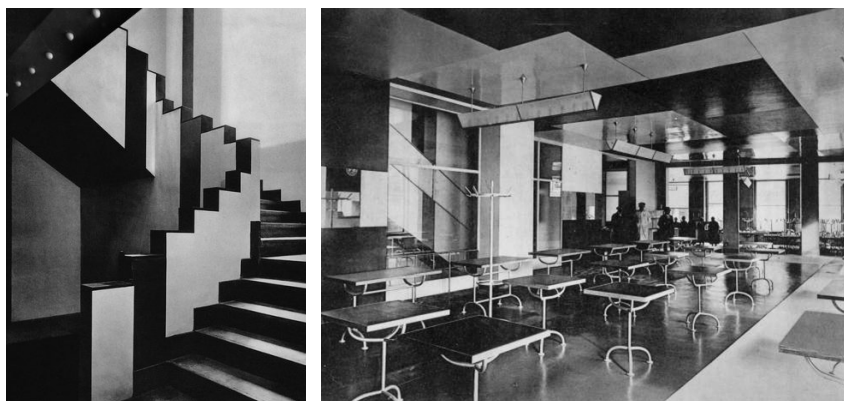
VAN DOESBURG: Gràcies, estem molt contents amb el resultat ja que un edifici amb aquesta transcendència històrica ha comportat una intervenció amb més dificultats de les esperades. Estem molt contents i agraïts de la seva assistència.

(En aquest moment Lissitzky arriba a la inauguració i s'introdueix a la conversa que estan mantenint Piet Mondrian i Theo Van Doesburg en el bar de la primera planta)

LISSITZKY: Bona nit senyors. Estic meravellat pel resultat obtingut Van Doesburg, els felicito. Realment ha estat un projecte complexe.

VAN DOESBURG: Gràcies, justament ara li comentava a Mondrian les dificultats en el desenvolupament del projecte. Jean Arp i Sophie Taeuber-Arp i jo hem tingut problemes amb la propietat ja que no han entès el concepte teòric de la nostra obra, creient que la història de l'edifici s'ha perdut.

MONDRIAN: Últimament, els crítics estan elogiant la seva obra i la consideren la culminació de l'arquitectura de Stijl.



Dreta: Cafè brasseria, 1928. Fotografia en blanc i negre de l'època.

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>

Esquerra: Escala del Cafè Aubette, 1928. Fotografia en blanc i negre de l'època.

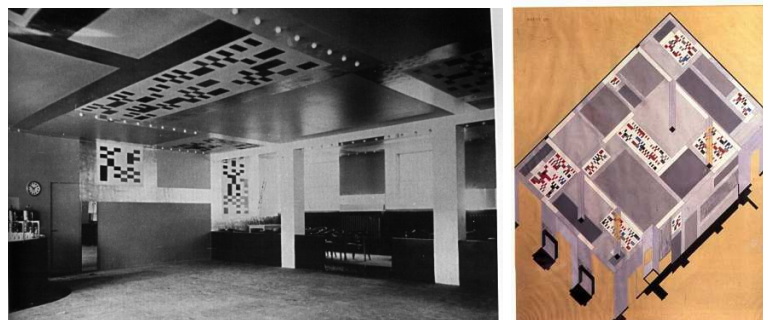
<http://www.tate.org.uk/>

VAN DOESBURG: Estem contents del reconeixement que se'ns està donant. M'agradaria que considerés aquesta obra fruit del treball neoplàstic del De Stijl tot i que sigui aplicat en l'arquitectura. *(El 1919, Van Doesburg escrivia a Oud que no compartia la concepció de Mondrian del neoplasticisme com a punt final i es lamentava de la seva falta de interès per temes com l'arquitectura.)*⁽¹⁾

(El Lissitzky demana un dry-martini per cadascú i gestualment fa que es desplacin cap a l'espai cine-sala de ball situada just al costat de bar i on es pot sentir, de fons, música jazz. Així continuen amb la visita del local.)

LISSITZKY: Em congratula l'aplicació de l'elementalisme que diferencia aquesta sala de la resta, demostrant una maduresa en l'estil. L'ús de la diagonal genera un dinamisme global a la composició que enriqueix l'esperit i el temps d'aquesta obra.

VAN DOESBURG: L'elementalisme és per nosaltres la reacció a un neoplasticisme massa dogmàtic ⁽²⁾, que corregeix a la vegada les seves idees. Per tant, el considero una etapa superior respecte el neoplasticisme que no havia evolucionat respecte el plasticisme clàssic, encara que sigui abstracta. No obstant, la seva obra pictòrica del 1919 titulada *Composició romboïdal (dirigint-se a Mondrian)* la considero propera a la idea elementalista que vostè no comparteix.



⁽¹⁾ C. Crego Castaño, El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 196.

⁽²⁾ C. Crego Castaño, El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p 199

Dreta: Perspectiva de la Sala del Té, Sophie Taeuber-Arp, 1926. Gouche, llapis i tinta.

Esquerra: Fotografia del Saló del Té, 1928. Fotografia en blanc i negre de l'època.

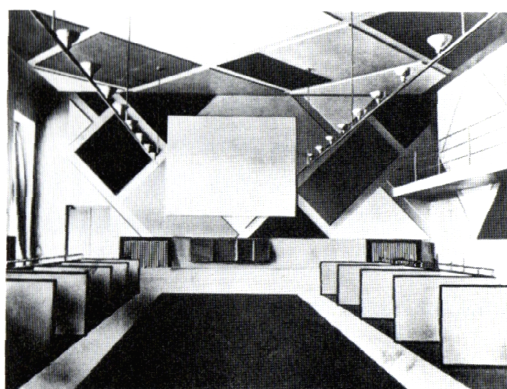
<http://estildadaisme.wordpress.com/>

(Piet Mondrian des de l'any 1920 defensa la puresa del llenguatge neoplàstic de la qual Van Doesburg s'allunya degut a les influències d'altres vanguardes entre elles el dadaisme (d'origen francès) i suprematisme (d'origen rus). A la vegada, segueix una tendència elementalista que introdueix l'ús de la diagonal en les seves composicions.⁽³⁾)

MONDRIAN: Em sap greu tornar a entrar en aquesta discussió que fa temps que vàrem iniciar per la presumpta millora del neoplasticisme que defensa i que va comportar-me la impossibilitat de continuar amb la revista De Stijl l'any 1925.

LISSITZKY: Tant les composicions neoplàstiques del seus quadres (dirigint-se a Mondrian), com l'elementalisme utilitzat en aquest espai (dirigint-se a Van Doesburg), cerquen la universalització de l'art. És important destacar que la seva concepció artística eleva la reforma de l'art i la cultura, a la vegada que eliminen els obstacles al desenvolupament.

MONDRIAN: Comparteixo la seva opinió respecte la funció social que desenvolupen les nostres obres. Tot i que no compartim l'aplicació de l'art en el temps, l'espai, el dinamisme i el canvi.



⁽³⁾ C. Crego Castaño, El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p 81

Esquerra: Fotografia del Cine-sala de ball que es pot data de 1928. Els grans rectangles disposats en posició obliqua marquen un ritme diagonal que contrasta fortament amb les llargues finestres verticals que donaven a la Place Kléber.

Dreta: P. Mondrian, *Composició romboïdal*, 1919, Otterlo, Rokls,isei, Kröller-Müller

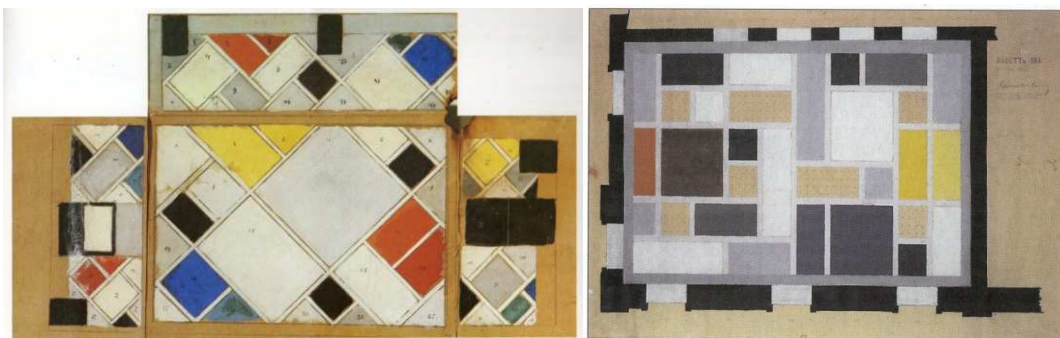
VAN DOESBURG: Té raó amb el que està dient. Per vostè, la única realitat veritable és que el temps i l'espai són estàtics i eterns. No obstant, per mi, el canvi i el moviment són les característiques essencials de la realitat. Per tant, eliminar el dinamisme de l'obra art per mi és impossible.

LISSITZKY: Van Doesburg, deixant de banda, la discussió sobre el temps de l'obra, sap que des del meu punt de vista els principis de De Stijl aplicats tridimensionalment empobreixen la creació (afirmació realitzada per Lissitzky sobre els artistes De Stijl)⁽⁴⁾

VAN DOESBURG: Conec la seva crítica però des del meu punt de vista, crec que hauria de revisar les seves construccions ja que són projectes impossible d'executar degut a la desbordant fantasia i el seu caràcter utòpic. S'allunyen de la racionalitat i l'economia en l'arquitectura.

(La tensió de la conversa fa que hi hagi un llarg silenci que aprofiten per acabar-se la copa. Mentrestant Van Doesburg saluda als convidats amablement, fins que es torna a dirigir a Mondrian i Lissitzky)

VAN DOESBURG: Reconec les divergències entre cadascun de vostès, i amb la meva persona, i no voldria que això espatllés la vetllada. Estaria disposat a seguir conversant sobre aquests temes amb vostès properament. No obstant, els hi demano disculpes però haig d'atendre a les personalitats convidades.



⁽⁴⁾ C. Crego Castaño, El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p 79

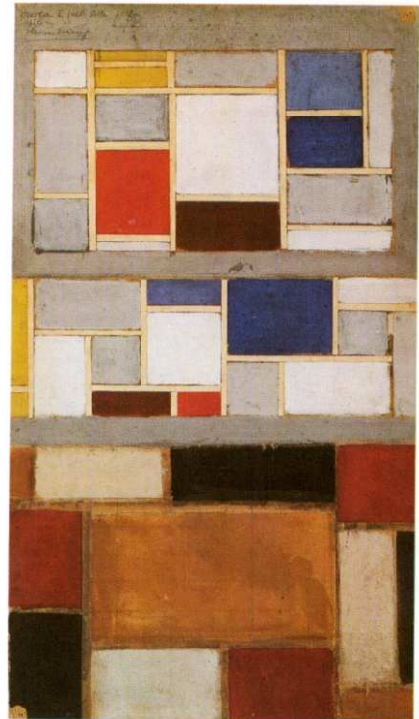
Esquerra: Estudi de color per la Cinee-sala de ball, 1926. Gouache sobre cartró. Theo van Doesburg

Dreta: Composició de color per a la sala de festes petita, 1927. Theo van Doesburg

LISSITZKY: És sempre un plaer parlar amb vostè, ofereixo novament la meua més sincera felicitació per l'èxit d'aquest treball.

MONDRIAN: Malgrat les nostres diferències, em resulta molt interessant haver pogut mantenir aquesta conversa, a l'espera de poder reprendre-la. Felicitats pel resultat obtingut.

(Un any més tard, Piet Mondrian i Theo Van Doesburg recuperen l'amistat)



Sala de festes (gran), 1926. Gouache sobre cartró, amb collage de tires de paper 52,6x31.

Aquesta composició és un pas anterior al disseny que es va realitzar. Les tires enganxades s'assimilen a les cintes de color que molt després utilitzaria Mondrian en el seu període a New York.

Bibliografía

Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 2000.

Alan Colquhoun, *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, G. Gili, Barcelona, 2005

William Curtis, *Arquitectura Moderna desde 1900*, Blume, Madrid, 1986.

De Stijl: 1917-1931. Visiones de la utopía, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

C. Crego Castaño, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Ediciones Akal, Madrid, 1997

Fonts

El Lissitzky, "Proun (1920)", *De Stijl*, 6, Juny 1922

T. Van Doesburg, R. Vant Hoff, V. Huszär, J. Wills, A. Kok, G. Vatongerloo, P. Mondrian, *Manifest De Stijl*, publicat en *De Stijl* n^o2, Leiden, 1918

UTOPIA I AVANGUARDIA

TRABAJO FINAL

Ewelina Guzik

Michalina Kwapisz

Grzegorz Rodak

New York, 10 de febrero al 23 de marzo de 1932

En el 730 de la 5ta. Avda. de New York, en los locales provisorios del recién creado MoMA, el joven director de la sección de arquitectura del Museo, un historiador del arte que luego devendrá famoso arquitecto, ha organizado junto con el historiador H. R. Hitchcock una exposición titulada "Modern Architecture: International Exhibition". Al entrar en la tercera de las salas, donde se exhiben los proyectos de J. J. P. Oud, Le Corbusier, Mies van der Rohe junto a algunas casas de la pradera de Frank Lloyd Wright, se encuentran con un Wright enfurecido que les acusa, entre otras cosas, de formalistas y de haber reducido la arquitectura moderna a un conjunto de fórmulas estéticas.

El 20 de enero 1932, Philip Johnson, joven director de la sección de Arquitectura del Museo de Arte Moderno, caminaba por las salas, admirando los resultados del trabajo sobre la exposición, que llamó "El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922". Estaba muy feliz porque creía que la arquitectura había entrado en la nueva página de la historia. Estaba admirando las obras de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Jacobus Johannes Pieter Oud y Frank Lloyd Wright. Su optimismo desapareció cuando entró en el último cuarto y vio a Frank Lloyd Wright con su cara roja de rabia. Se acercó y le preguntó vacilante:

-Hola querido Frank. ¿Qué pasó? ¿Qué provocó tu enojo?

-¡Cómo te atreves preguntarme! ¿No ves que pasó?

-¡Veo la exposición magnífica de más grandes arquitectos de nuestra era!
¿Qué pasó?

-¡Yo no estoy como ellos! ¡¿Cómo puedes mostrar mis obras junto con estos edificios de los arquitectos que crean las cajas sin almas?! ¿No ves que hay muchas diferencias obvias entre nuestros trabajos?

- Ya veo que al final tenemos un estilo completamente original, que se está extendiendo muy rápido. ¡No había habido nada igual desde la época del gótico! Hoy, el Estilo Internacional no es sólo un experimento. ¡Se desarrolla en todos los países civilizados! ¡Espero que se desarrolle también en los Estados Unidos, y esta exposición va a contribuir a eso!

-¡Esto no es un estilo! ¡Esto es la estandarización y la industrialización! ¿Que pasa con la personalización del diseño? ¿En qué paisaje tienen cabida estos proyectos? Yo diseño las casas en relación al entorno existente. Se hacen con materiales adecuados y naturales acorde al lugar donde la casa va a estar. Remiten al paisaje de una manera natural, no representan nada artificial, alienados y aislados. Mis casas no sirven para repetir las indistintamente, porque cada una cambia en función de las condiciones de los alrededores. Mira en la Villa Savoye de Le Corbusier. Ella no tiene ninguna relación con el paisaje, e incluso se distancia de los alrededores a causa de su color blanco, crudo y de los pilares que la retiran de la tierra y la

naturaleza.

-Hoy en día tenemos que pensar globalmente. La población crece, las ciudades necesitan desarrollarse porque la gente necesita lugares para vivir. Tenemos que pensar en las viviendas a gran escala y en los edificios públicos que encajan o se adaptan con esta arquitectura. Tenemos que buscar unas tecnologías rápidas, simples y baratas. La Villa Savoye es un ejemplo maravilloso, puede estar en cualquier lugar del mundo y en cualquier parte puede verse bien. Además, dices que a diferencia de ti, Le Corbusier en



Photo 1. Villa Savoye, Le Corbusier

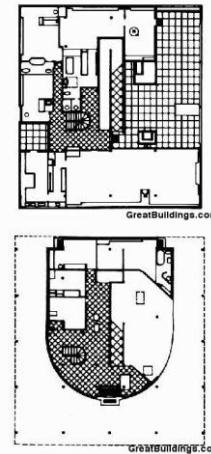


Photo 2 ;3 Villa Savoye, Le Corbusier

sus proyectos no tiene en cuenta el entorno. Pero en realidad está pensando en él todo el tiempo. Por ejemplo los pilares que utiliza en su arquitectura sirven para proteger la naturaleza o el lugar donde se halle la casa , por eso podemos disfrutar de su belleza. Las ventanas de la cinta que conectan el interior con el exterior nos permiten disfrutar la naturaleza todo el tiempo. El otro ejemplo es la Villa Tugendhat de Mies van der Rohe. Su cuerpo es completamente dependiente del terreno. La parte que toca a la calle consta de una sola planta, pero adaptándose al terreno al lado de jardín se divisan las dos plantas, que realmente forman un todo. No puedes decir que el arquitecto ignoró los alrededores.



Photo 4. La Villa Tugendhat, Mies van der Rohe



Photo 5. La Villa Tugendhat, Mies van der Rohe

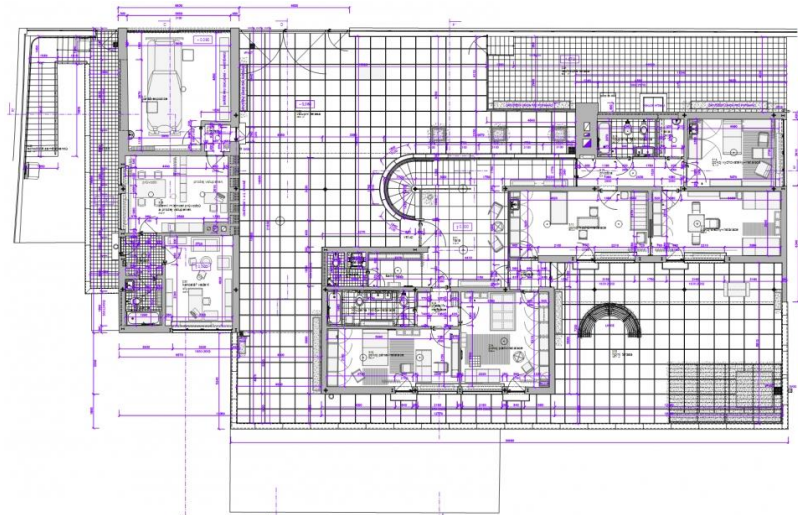


Photo 6 La Villa Tugendhat, Mies van der Rohe

La separación de la naturaleza el entorno en general, que dices, es sólo aparente.

-Quizá no ignoren todo lo que está sucediendo a su alrededor, pero a mí me parece más como un intento de someter la naturaleza. Mira mis casas de la pradera, gracias a la disposición horizontal y al uso de diversos materiales las han hecho encajar en el ambiente.

Además mis casas no carecen de alma, no son repetitivas ni monótonas como las que tu muestras, aunque diseñé muchas casa según las mismas reglas todas son diferentes.



Photo 7. Robbie House, Frank Lloyd Wright

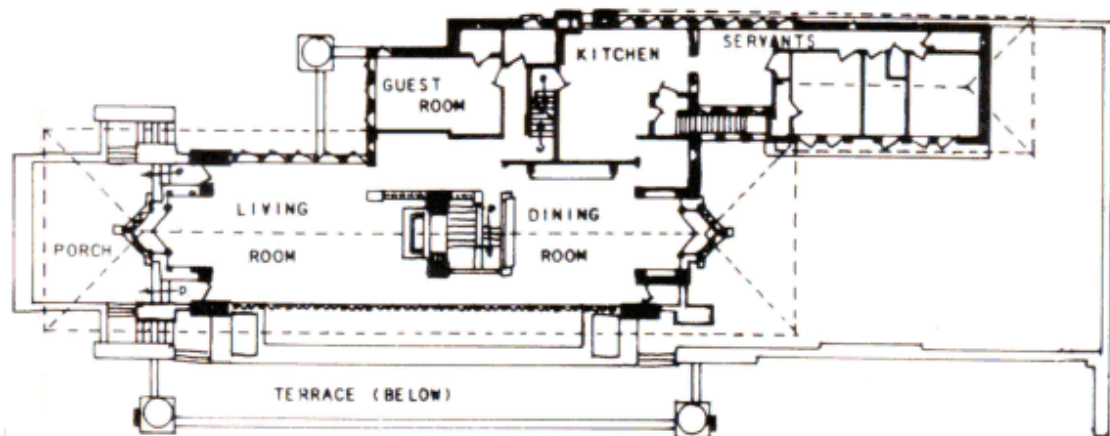


Photo 8. Robbie House, Frank Lloyd Wright

Yo no ignoro necesidades de usuarios, y sobre todo no me desprendo de las raíces culturales y del medio ambiente, mis casas no son máquinas para vivir como en el caso de La Corbusier. Corresponden a necesidades próximas a los habitantes y están diseñados especialmente para ellos. Formo un plano y espacio de la casa de una manera natural. En el centro de la casa hay una chimenea y cocina, que forman el corazón de la vivienda. En torno de éstas creo un lugar idóneo para sus futuros residentes. Mi arquitectura está en constante progreso, es creativa, tiene un relación con la naturaleza del hombre y su mundo, donde tanto el hombre y el mundo se cambian. Es

importante que la arquitectura no solo tenga buen aspecto sino que cumpla su función. Cuando miro estos proyectos que tú has puesto aquí, pienso que para sus creadores el interior no tiene la menor importancia. Sólo se centran en apariencia exterior e ignoran la verdadera esencia de la arquitectura.



Photo 9. Taliesin, Frank Lloyd Wright

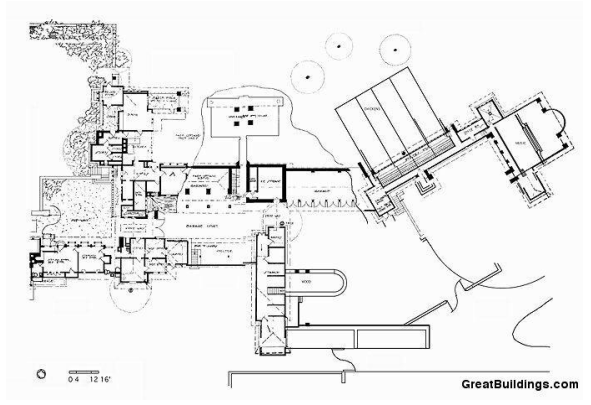


Photo 10. Taliesin, Frank Lloyd Wright

-No puedes criticar a los otros arquitectos con estas visiones y principios tan rudos. Tienen derecho a prestar mayor interés o es fuerza al aspecto y expresión exterior de los edificios, y dedican menos tiempo a la experimentación con el interior. El edificio moderno debería causar una impresión de ligereza, sus paredes están cubiertas con una textura regular y superficies lisas.

Tú hablas sólo de la arquitectura de Le Corbusier, quién en realidad hace una arquitectura de hormigón, pero también otros diseñadores usan varias materiales en la fachada: revestimientos de madera, placas de cerámica y ladrillos de vidrio. Aplican el amplio acristalamiento, que dan ligereza a las paredes, porque quedan a ras de la fachada para mantener la continuidad de la superficie.

Tampoco es cierto que ellos no piensen en los futuros usuarios de sus casas. Mies van der Rohe crea el diseño de un edificio de principio a fin, diseña cada uno de los muebles, que estará en el interior. Mira también a Oud, quién cuando va a comenzar el proyecto primero recoge información sobre el hogar de los usuarios. Intenta enterarse de cuáles son las necesidades de las personas que tienen que vivir allí. Aunque esa es la arquitectura de casas adosadas para más cantidad de familias, y no para una

persona única, trata de satisfacer las necesidades de todos de la mejor manera.



Photo 11. Weissenhof Row Houses, J.J.P. Oud



Photo 12. Weissenhof Row Houses, J.J.P. Oud

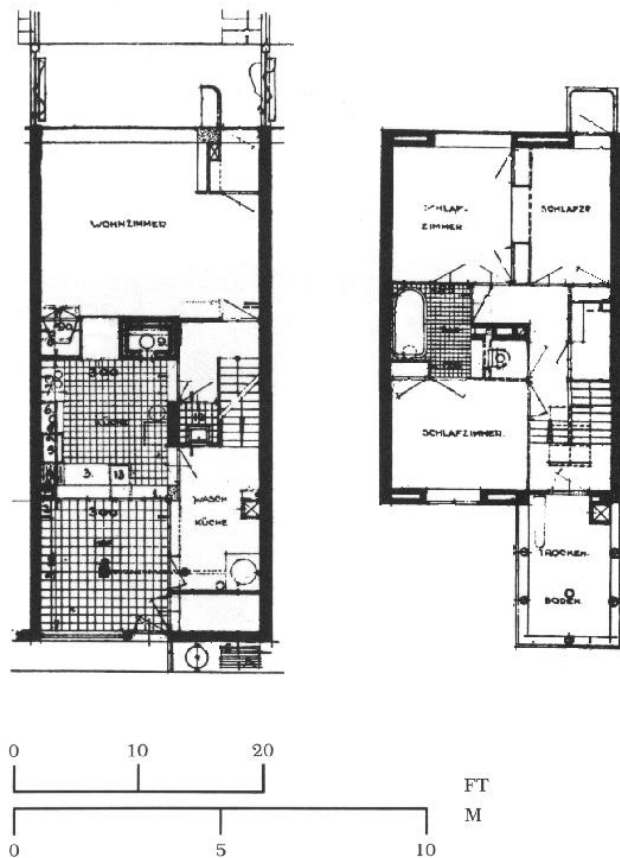


Photo 13. Weissenhof Row Houses, J.J.P. Oud

-Estos esfuerzos no cambian el hecho de que sus edificios sean como cajas mudas. No se puede tratar a un hombre como al resto. Cada persona es

diferente y necesita una atención individual. Estos edificios carecen de carácter y de expresión, yo no veo el trabajo en los detalles.

-Si te refieres al ornamento, yo creo que es completamente innecesario. Renunciamos a cualquier decoración, con excepción de la pintura abstracta mural que hace hincapié en el carácter del edificio y unas obras del arte que no forman parte de la casa sólo su mobiliario. El ornamento es sólo una añadidura. La arquitectura auténtica no necesita unas mejoras o unas mistificaciones. ¡El ornamento es un crimen! Las formas puras y las cubiertas planas están permitiendo mejorar la utilización del espacio y la creación del jardín. Esta es la línea que debemos seguir.

- Estoy de acuerdo contigo en parte. Los diseñadores prominentes pueden utilizarla y crear unas obras únicas y maravillosas con las proporciones perfectas que no necesitan el ornamento como una especie de maquillaje. Esto es seguro. Sin embargo, fíjate que la realización masiva puede llevar a la creación de la pesadilla monótona y deprimente. El ejemplo que confirma mis palabras pueden ser unas casas mudas de la urbanización Torden de Gropius.

Estás criticando el ornamento mientras que yo lo utilizo pero no como un añadido. En mis obras se manifiesta la forma de los detalles interiores y exteriores, porque creo que agregan el carácter y la individualidad a los edificios. Por eso las casas son más personales para sus residentes. El ornamento es un parte de nuestra cultura, lo mismo como unos techos inclinados. Yo no los rechazo en beneficio de unos techos planos.

-¡No podemos volver a lo que era! Hemos empezado cosas nuevas. El hombre moderno tiene las nuevas necesidades que la arquitectura contemporánea debe satisfacer. No puede ser perezosa y sólo copiar lo que era antes. Queremos crear algo nuevo, separado de la historia, utilizando unas tecnologías nuevas que nos dan muchas oportunidades y facilidades. Tenemos la ambición de crear algo nuevo y propio, no de robar ideas de los otros.

- ¿Cómo puedes distanciarte de la cultura en la que has crecido y cuyos logros tú utilizas - ¿¡ eres consciente de esto, no!?. Creo que uno no se debe

separar de sus raíces y orígenes. La auténtica forma que expresa unas normas principales del trabajo, se encuentra en la realización, como llena de valor y como la conquista del desarrollo, por lo que no debe ser rechazada, de igual modo que no debe descartarse los libros que a la vez proclamaron ciertas verdades.

-Tal vez en parte tienes razón, pero vamos a terminar esta discusión. Tanto tú como yo, tenemos nuestros argumentos. Supongo que nosotros dos tenemos razón. Fíjate, aunque el nombre del estilo es el mismo para todos, cada arquitecto crea su propia arquitectura, que puede adquirir varias formas, y al mismo tiempo todas las formas siguen los mismos principios e ideas. Es la característica más importante que determina el estilo. Por eso me permití llamar a esta arquitectura el Estilo Internacional.

Concesión en nombre común a los edificios particulares y ayuda a el observador corriente llamar la atención a sus características comunes.

Gracias a lo podemos mostrar cómo la arquitectura debe tener aspecto, indicando los objetivos convenientes y los medios que conducen a ella.

Simple, formas cúbicas son la mejor manera para definir la forma. Citando nuestro compañero Mies van der Rohe "Menos es más". Gracias al Estilo Internacional podemos difundir nuestras ideas entre los arquitectos de todo el mundo. La simplicidad, la modularización, el pensamiento en la arquitectura, que debe cumplir los exigencias de muchas personas-estas son cosas, que podemos distribuir. Llamarlos el Estilo Internacional hacemos que empiecen realmente existir en la conciencia de otras personas.

-No puedes apropiarte los métodos creativos de otros arquitectos, como una de las características de tu estilo. Quieres generalizar la arquitectura y la privar de la diversidad por lanzando todo en la misma bolsa. Los arquitectos son diferentes, tienen distintas visiones de la arquitectura y no obstante que algunas de ellas son similares, esto todavía no significa que puedes catalogarlas en la misma manera. Por otra parte, sólo probais determinar las características formales de esta arquitectura para llamarla *el estilo* arquitectónico, pero esto no es nada más que una repetición de las consignas como: espacio en lugar de cuerpo, el ornamento es un crimen, la

New York, 10 de febrero al 23 de marzo de 1932

verdad de la materia, la forma sigue a la función, la máquina para vivir. Todo esto es la prueba de crear la totalidad. Quiero que sepas que a pesar de las características que nos unen, yo soy un individualista, tengo mi propio método creativo y no estoy de acuerdo que atribuirme el estilo concreto, especialmente cuando para tí pertenece a este estilo la arquitectura, que es tan diferente de la mía.

BIBLIOGRAFÍA

- Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993
- Maria Fullaondo Buigas de Dalmau, *Casas en el jardín del MoMA. La consolidación de un museo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010
- Frank Lloyd Wright – Manifiesto. *Architektura i Budownictwo 1931 nr 2*
<http://bcpw.bg.pw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=1345&dirids=1>
- Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1984
- Christian Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna*, Reverté, Barcelona, 2005
- Frank Lloyd Wright, *Primeras escritos*, UPC, Barcelona 1994
- Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- Museum of Modern Art, *Models assembled for opening of exhibit of modern architecture*
<http://www.moma.org/docs/press_archives/64/releases/MOMA_1932_0001_1932-01-16.pdf?2010>
- Museum of Modern Art, *Exhibit of modern architecture closes*,
<http://www.moma.org/docs/press_archives/80/releases/MOMA_1932_0017_1932-03-19.pdf?2010>

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. La Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, France (p. 3) -
http://images.suite101.com/2154825_com_villasavoy.jpg
2. Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, France (p. 3)
http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/V_Savoye_Upper_Plan.jpg
3. Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, France (p. 3)
<http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQPLrbgWztmMRhSQVz6xJJOIOVpmQOP1E74mOnaUmm3bv5c7KR5PQ>
4. La Villa Tugendhat, Mies van der Rohe, Brno, República Checa (p. 4)
<http://sunderlandbookgroup.files.wordpress.com/2010/11/tugendhat-image.jpg>
5. La Villa Tugendhat, Mies van der Rohe, Brno, República Checa (p. 4)
<http://www.yellow-net.com/nitra-travel-toronto/unesco-czech-heritage-brno-villa-tugendhat-cerna-pole-interior.jpg>
6. La Villa Tugendhat, Mies van der Rohe, Brno, República Checa (p. 4)
http://www.tugendhat.eu/data/images/pages/f_pic880.jpg
7. Robbie House, Frank Lloyd Wright, Chicago, Estados Unidos (p. 5)
<http://www.santamonicapropertyblog.com/wp-content/uploads/2008/10/robie-house-chicago-by-frank-lloyd-wright-19091.jpg>
8. Robbie House, Frank Lloyd Wright, Chicago, Estados Unidos (p. 5)
<http://www.delmars.com/wright/robplan.gif>
9. Taliesin, Frank Lloyd Wright, Spring Green, Wisconsin, Estados Unidos (p. 6)
<http://www.historiasztuki.com.pl/images/PRERIOWE/Taliesin-I.jpg>
10. Taliesin, Frank Lloyd Wright, Spring Green, Wisconsin, Estados Unidos (p. 6)
http://www.greatbuildings.com/gbc/drawings/taliesin_plan.150.jpg
11. Weissenhof Row Houses, J.J.P. Oud, Stuttgart, Alemania (p. 7)
http://data.greatbuildings.com/gbc/images/cid_1344350.jpg
12. Weissenhof Row Houses, J.J.P. Oud, Stuttgart, Alemania (p. 7)
<http://jwilson.coe.uga.edu/EMT668/EMAT6680.2000/Umberger/MATH7210/SymmArch/Translational/Weissenhof.gif>
13. Weissenhof Row Houses, J.J.P. Oud, Stuttgart, Alemania (p. 7)
<http://soa.syr.edu/faculty/bcoleman/arc523/images/housing/oud.weissenhof.plans.sm.gif>



diàlegs imaginaris:
walter gropius, hannes meyer i
mies van der rohe.

berlin, juliol de 1933

adrià masó i miquel rusca
20-05-2011

Corria l'any 1933 quan el molt honorable senyor Mies van der Rohe acabava de notificar als seus alumnes i a la resta de docents i treballadors que la gran i prestigiosa escola Bauhaus de Berlín havia de tancar. La situació política del moment, que es trobava immersa en el nacionalsocialisme, impedia cap tipus de pensament o expressió artística que anés en contra del que imposava un govern totalment conservador. A més, el propi Reich titllava la Bauhaus de ser una escola en la que s'ensenyaven ideals propis dels bolxevics. La situació política i cultural, i les retallades pressupostàries que sofria l'escola, van fer impossible la seva continuació i finalment els seus impulsors es van veure obligats a tancar-la de manera indefinida.

El 21 d'agost de 1933, l'endemà d'enviar la notificació, Mies van der Rohe es va posar en contacte per convidar a sopar els seus predecessors en la direcció de la Bauhaus, per tal de explicar-los-hi l'amargant final de l'escola i poder debatre una estona amb ells sobre aquest tema. La seva petició va ser acceptada, i els tres es van reunir al cap de dues setmanes a casa d'en Mies van der Rohe.

Després d'un succulent sopar, que constava d'un primer plat de xucrut, i un segon de bratwurst, cuinat pel propi Mies van der Rohe, l'amfitrió va acostar-se al moble bar per treure una ampolla de Conyac, tres copes i una caixa de puros.

Mies van der Rohe (MvdR): Després d'aquests temps de bonança, on encara teníem llibertat, serà difícil entrar en aquest nou període que s'aproxima, on tot, o bé és prohibit, o bé dictat pels de dalt. Per cert, voleu una copa?

Walter Gropius (WG): Si. (mentre acosta la copa)

Hannes Meyer (HM): Si gràcies, ara bé, aquest nou període que presentes crec que ja fa temps que s'està gestant. Quan vaig ser director, tot eren pals a les rodes, a més, l'alcalde de Dessau, Fritz Hesse, fou obligat pels alts càrrecs a demanar la meva dimissió com a director.

MvdR: Pot ser que no fos tan estrany que et fessin dimitir Hannes, el principals problemes podrien haver estat els canvis en el programa educatiu que vas proposar i que induïen a la majoria d'alumnes cap a una ideologia marxista. (s'encén un puro)

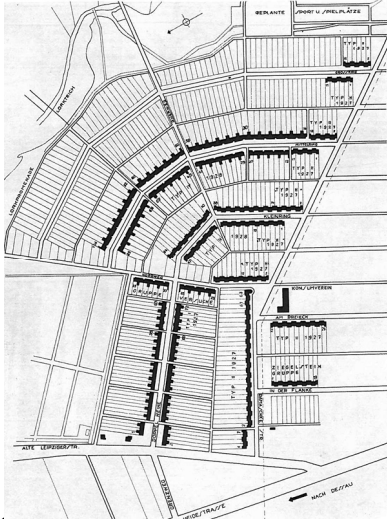
HM: Bé, potser si que el rerefons polític se'm va escapar de les mans, però és que la situació en que ens trobàvem i ens trobem necessita un pensament arquitectònic que solucioni els problemes actuals de la societat de la millor manera possible. L'arquitectura no ha de ser un art, el temps en que els edificis representaven conceptes s'ha d'acabar, el que realment necessita la gent avui en dia és una arquitectura funcional que respongui a les seves necessitats, i aquestes s'han de resoldre de manera unitària, ja que la majoria de les persones tenim unes necessitats similars. En resum, al que em refereixo és que *totes les coses d'aquest món són un producte de la fórmula: funció x economia. Per tant, cap d'aquestes coses és una obra d'art: totes les arts són composicions i, per tant, no estan subjectes a una finalitat particular. Tota vida és funció i, per tant, no és artística*¹. (sospira, agafa la copa i fa un parell de glops)

WG: Estic parcialment d'acord amb el que dius, Hannes. Si que la situació demanava una solució a la problemàtica de l'habitatge, de manera repetitiva, sistemàtica, mitjançant un sistema unitari amb un cost econòmic reduït, és a dir, la construcció ha de tendir a la industrialització. *Construir significa trobar formes espacials que s'adaptin a les necessitats de la vida. La variació ja apareixerà de la capacitat d'adequar i decorar de les persones que habiten els espais*². Ara bé, el tema polític s'hauria d'haver quedat fora de les aules, ja que els principis de l'escola volien centrar els esforços dels alumnes en la seva formació. Un exemple podria ser l'exercici que vam realitzar

¹ Hannes Meyer, article "Construir", publicat al diari "Bauhaus", Dessau, any II, n°4, 1928. (Citat al llibre H. M. Wingler, *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin, 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975, pp.185-186).

² Walter Gropius, fragment del Manifest del Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar. (Citat al llibre H. M. Wingler, *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin, 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975, pp.40-41).

juntament amb els alumnes al suburbi de Dessau-Törten. Aquí l'important era el projecte, però de manera indirecte també es veien reflectits aquests ideals.



3

MvdR: Exacte! (fa una calada de puro) La política mai hauria d'haver entrat a l'escola! De fet, per tal d'evitar-me problemes, jo mateix em vaig veure obligat a expulsar un grup d'alumnes amb ideals comunistes i aplicar unes mesures molt més estrictes per tal de controlar-los i obligar-los a concentrar-se en els seus estudis, que era el més important. (es posa còmode a la seva cadira Weissenhof i d'un glop s'acaba la copa)

WG: Però Mies, no creus que et vas excedir amb aquestes mesures tan estrictes? Fixa't en el meu pla d'estudis i la metodologia que fèiem servir. La relació professor alumne era molt important, de fet vam intentar eliminar aquest concepte acadèmic, ens agradava més el terme oficial aprenent. També vam considerar molt important el fet que a les classes hi ensenyessin dos professors, un mestre artesà i un mestre de la forma, així els alumnes podien aprendre molt bé la tècnica i ser aconsellats per l'artista ja que l'art no es pot aprendre, a diferència de l'artesanía. *Així doncs, volíem formar una nova corporació d'artesans, però sense aquella arrogància que pretenia alçar un mur infranquejable entre artesans i artistes. Tots havíem d'aportar la nostre voluntat,*

³ Colònia Dessau-Törten. 1926-27. Walter Gropius.

*la nostra inventiva i la nostra creativitat en la que seria la nova activitat constructora del futur, que seria tota d'una sola forma: arquitectura, escultura i pintura, i que milers de mans d'artesans elevarien cap el cel com a símbol cristal·lí d'una nova fe que estava sorgint*⁴. Fins i tot vam fer obres de teatre, balls, recitals de poesia i festes, unint professors i alumnes, per tal d'intentar eliminar aquesta frontera que els separa.

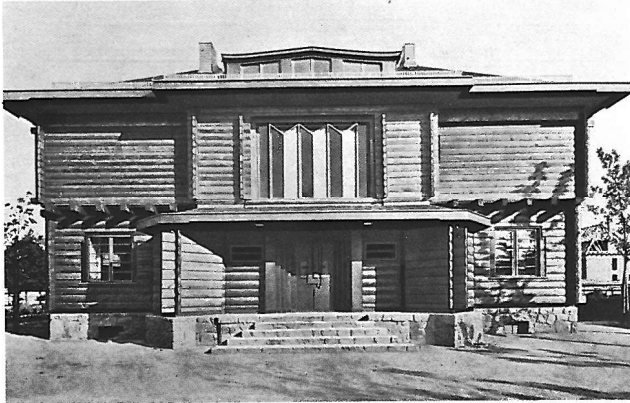


4

HM: Sí, senyor Walter! Està claríssim. Les relacions entre alumnes i mestres han de ser vives i ha d'haver-hi confiança, aquesta es la millor manera per treure el millor de cada alumne. En canvi, a través de la pressió, l'autoritat i la por, mai es pot aconseguir un bon resultat de les persones...(mira en Mies de reüll) Recordes Walter l'exercici que vareu fer juntament amb els alumnes l'any 21? Com es deia? Soo...Soo...Somm... (es grata el cap)

⁴ Lyonel Feininger, Catedral. Grabat a fusta. Imatge de la tapa del manifest, 1919. (H. M. Wingler, *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin, 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975, pp.41).

WG: Sommerfeld?



5

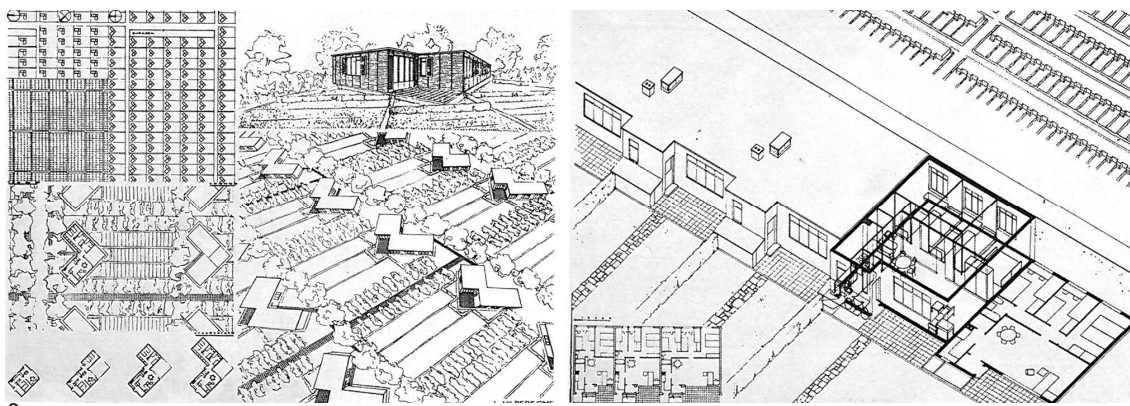


HM: Això, la casa Sommerfeld! Aquesta casa va ser un grandíssim exemple de col·laboració entre diferents disciplines i també un treball molt bo entre professors i alumnes. El fet de treballar amb els alumnes des del propi projecte de la casa, fins a elements de decoració i mobiliari va ser una molt bona idea. (agafa la copa, la mira fixament i, fent un parell de glops, n'exhaureix el contingut)

MvdR: Si, el sistema pedagògic d'en Walter era molt bo, però Hannes, coincidiràs amb mi en que va tardar molt a introduir un taller d'arquitectura a l'escola. L'arquitectura era el centre del programa que vaig proposar, i els altres tallers estaven subordinats a aquesta i la completaven. De fet, les classes del taller d'arquitectura proposaven exercicis i projectes ideals, on es donava als alumnes poques idees orientatives. Crec que és més important una bona base teòrica que la resolució de problemes concrets, que de ben segur acabaran solucionant-se. A més, els projectes que vosaltres fèieu realitzar als alumnes de l'escola, amb la finalitat exclusiva de ser construïts exclusivament no era del tot correcte.

⁵ Casa Sommerfeld. 1921. W. Gropius, amb A. Meyer i estudiants.

Pels projectes arquitectònics, l'enfocament correcte era únicament com a models per a la indústria, prototips, igual que fèieu amb els projectes de la resta de tallers. De fet, ara em venen el cap dos exemples interessant que es van treballar a les classes de Ludwig Hilberseimer sota la meva supervisió i que eren la casa ampliable en bloc i un projecte de cases en sèrie. (empenant-se la copa)



6

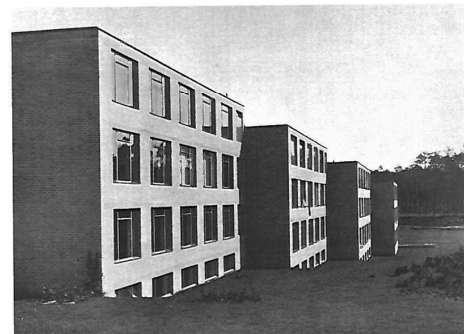
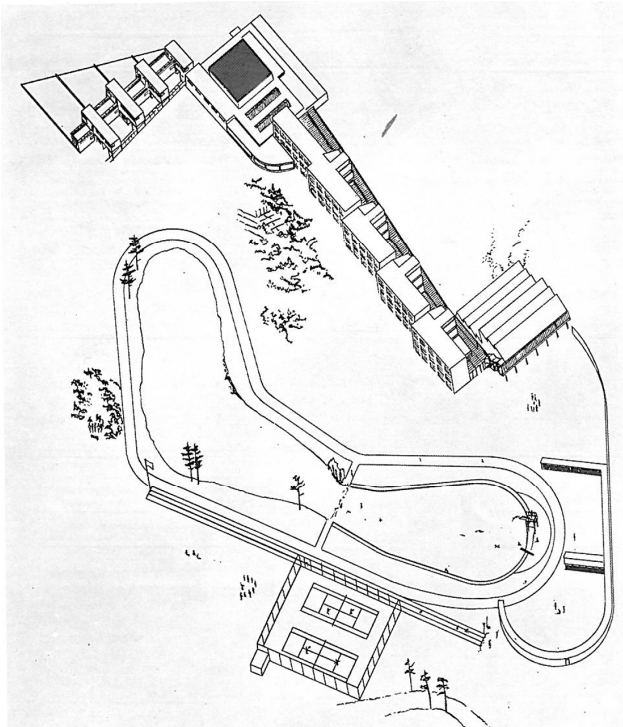
WG: M'ofèn que em diguis aquestes paraules. El taller d'arquitectura sempre havia estat un dels meus objectius principals com a director de l'escola, el problema era que amb els pressuposts que teníem no podíem assolir el seu cost, i per això vam optar per vendre els nostres objectes. De fet tu, Hannes, vas ser cridat per dirigir el taller d'arquitectura de seguida que vam tenir capital per fer-lo. O algú hagués treballat gratuïtament...? (mira a en Hannes, mira a en Mies, i somriu)

(tots es miren, i riuen)

MvdR: Ostres no!

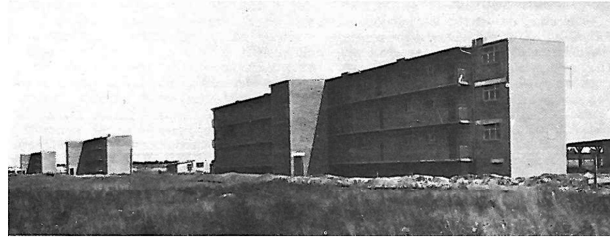
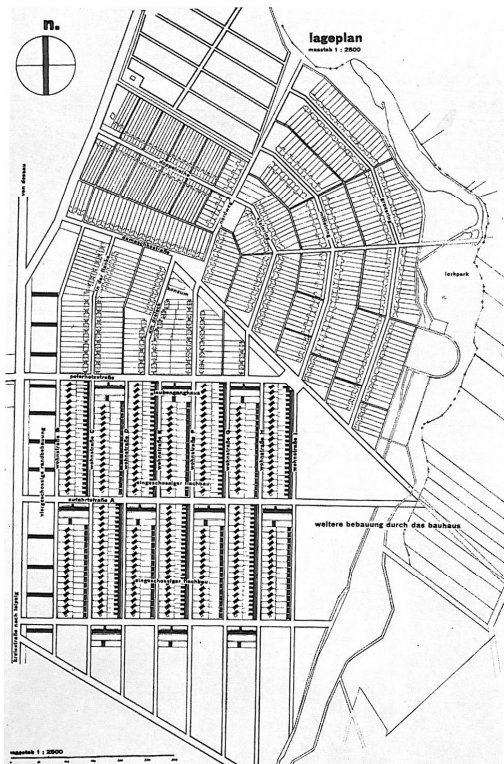
⁶ Imatge esquerra: Casa ampliable en un bloc. 1930-31. Ludwig Hilberseimer. Imatge dreta: Projecte de casa en serie. 1930-31. Ludwig Hilberseimer.

HM: No, no, i ara, i menys en la situació en que estem! De fet jo vaig fer el mateix. Vaig aprofitar el teu model d'ensenyament, però en vaig modificar el funcionament, centrant l'objectiu de l'escola en l'arquitectura. Vaig ampliar el nombre de places per a tenir més alumnes, de manera que es va augmentar la producció, i a més, enlloc d'escollir només els alumnes amb més talent, aconseguíem fer arribar el nostre concepte a un sector més ampli de la societat. Els resultats no van estar tant malament, ja que amb els alumnes vam aconseguir realitzar uns quants projectes, com per exemple l'Escola Federal ADGB de Bernau. Aquí es veia clarament reflectida que l'arquitectura estava



pensada en els termes funcionals i biològics, i resolva necessitats populars enlloc de luxoses. Es va buscar un producte standard, on a partir de poques peces industrials, es resolgués el programa, fent econòmicament més viable el projecte, igual que a l'ampliació de la colònia Dessau-Törten.

⁷ Escola Federal de la ADGB a Bernau. 1928-30. Hannes Meyer i estudiants.



MvdR: Sí, aquests exemples estaven molt bé, però crec que portaves massa a l'extrem el fet de deslligar l'arquitectura de l'art, només relacionant-la amb la funció. L'arquitectura va més enllà, ha d'emocionar, crear sensacions, aparences, no es pot limitar a resoldre purament la funcionalitat. Voleu l'última copeta...?

WG: Sí, per que no?

HM: Sí, però l'última...

(el dos acosten la copa)

MvdR: Bé, i després d'aquest atac de nostàlgia, i recordant les antigues batalletes, com encarareu el futur?(mentre emplena les tres copes)

⁸ Ampliació colònia Dessau-Törten. 1928-30. Hannes Meyer i estudiants.

HM: Jo estaré uns quants dies per aquí, acabaré de fer algunes gestions que tinc pendents i tornaré cap a Rússia, ja que aquí el futur pinta molt negre...

WG: Negre? Jo aquí no hi veig futur... No tenim futur! El govern només fa que destrossar les meves propostes i així no es pot continuar. De moment aniré una temporada al Regne Unit, i si puc més endavant m'agradaria marxar a Estats Units, lluny de tot el mal que aquí s'està creant. Allà les coses són molt diferents. Ningú et jutja per la manera de pensar o d'actuar, es la nova terra promesa...

MvdR: Home Walter, tampoc n'hi ha per tant... Jo intentaré seguir treballant per aquí, potser les coses no estan del tot perdudes, i si volem canviar-les i millorar-les ho hem de fer des de aquí.

HM: Jo no ho tinc tant clar....

WG: Jo crec que d'aquí poc tot s'haurà acabat i tard o d'hora tu també hauràs de marxar... És trist però es així. En fi, fem un brindis pels vells temps?

HM: Sí! I perquè tot acabi de la millor manera possible!

MvdR: Salut!

HM: Salut!

WG: Salut!

(tots s'aixequen i brinden)

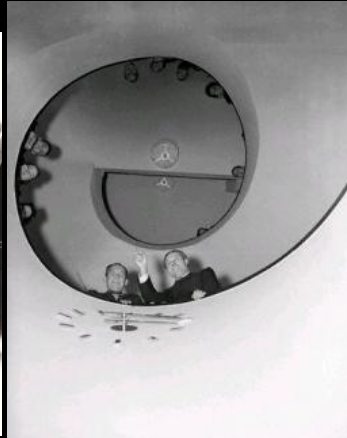
BIBLIOGRAFIA

R. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, 1988.

H. M. Wingler, *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin, 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975.

M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, 2002.

William Curtis, *La Arquitectura Moderna desde 1900. (Capítol 11: "Walter Gropius, el expresionismo alemán y la Bauhaus")*, Phaidon, Londres, 2007.



W. Gropius y los maestros de la Bauhaus; Mies Van der Rohe en el IIT; Le Corbusier, Léger y Jeanneret en España; Le Corbusier y Ozenfant en la Torre Eiffel; Piet Mondrian con Hannah Hoch y Nelly Van Doesburg; Gropius y Moholy Nagy en Chicago; El Lissitzky con Van Doesburg, Richter, Arp, Tzara y otros; Brancusi, Duchamp y Mary Ray; Le Corbusier en La Tourette; Nina y Vasily Kandinsky; Van Doesburg, Richter, Arp y otros en el congreso Dadaísta Constructivista; Melnikov en la obra de su casa taller de Moscú; Picasso y Paul Éluard; Paul Klee y Kandinsky; Mondrian con M. M. Seuphor y el grupo *Abstraction Création*; los hermanos Duchamp-Villon.



Maiaakowski, O. Schlemmer, Paul Klee y otros; Le Corbusier A. y P. Jeanneret; Theo Van Doesburg; Wright y estudiantes de Tallesin; Picasso y Max Jacobs;; Le Corbusier y la maqueta de la Ville Savoya, Melnikov en su casa taller de Moscú; Duchamp, Man Ray y Hans Richter; CIAM de La Sarraz; Man Ray y Marcel Duchamp; B Newman, M.Rothko, W. Baziotas, J. Pollock, C. Still, R. Motherwell, W. de Kooning, A. Gottlieb y A. Reinhardt; CIAM de Oterloo, Team X en el Ciam, Pabellón ruso en París en construcción; Wright y Guggenheim, F.L.Wright y H.R.Hitchcok, Phillip Johnson, F. L. Wright con Walter Gropius en el MoMA, Wright en la obra del Guggenheim; J.M.Olbrich, J.Hoffman, Klimt, Kolo Moser y los secesionistas vieneses

Si el contenido no está traducido, puede usar la herramienta de traducción automática

El resultado de la traducción automática puede contener errores, en ningún caso la traducción automática substituye a la información original en lengua catalana, que es la única a la que la Universitat de Girona confiere carácter oficial.

Utopia i avantguarda (3105AQ0075/2010)

Índex

- >> [Dades generals](#)
- >> [Grups](#)
- >> [Competències](#)
- >> [Continguts](#)
- >> [Activitats](#)
- >> [Bibliografia](#)
- >> [Avaluació i qualificació](#)
- >> [Observacions](#)
- >> [Assignatures recomanades](#)

Dades generals

- >> **Curs acadèmic:** 2010
- >> **Descripció:**
- >> **Crèdits:** 6
- >> **Idioma principal de les classes:** Català
- >> **S'utilitza oralment la llengua anglesa en l'assignatura:** Poc (25%)
- >> **S'utilitzen documents en llengua anglesa:** Poc (25%)



Grups

GRUP A

Durada: Semestral, 2n semestre

Professorat: **MARISA GARCIA VERGARA**

Horaris:

Activitat	Grup de classe	Horari	Aula
Teoria	1		
Pràctiques d'aula	1		

GRUP SO

Durada: Semestral, 2n semestre

Professorat: **MARISA GARCIA VERGARA**

Horaris:

Activitat	Grup de classe	Horari	Aula
Teoria	1		
Pràctiques d'aula	1		



Competències

Altres competències:

1. IS1. Capacitat d'anàlisi i síntesi
2. IS5. Comunicació oral i escrita en la pròpia llengua
3. IS8. Habilitats de gestió de la informació
4. IS11. Coneixements bàsics i fonamentals de l'àmbit de formació
5. IT1. Capacitat de crítica i autocrítica
6. IT2. Treball en equip
7. IT6. Apreciació de la diversitat i multiculturalitat
8. IT7. Habilitat per treballar en un context internacional
9. A8. Crítica arquitectònica
10. B9. Teoria general de l'arquitectura
11. B10. Història general de l'arquitectura
12. B11. Bases de l'arquitectura occidental
13. B15. Sociologia i història urbanes
14. B4. Anàlisi de formes
15. CS1. Capacitat per aplicar els coneixements a la pràctica
16. CS2. Habilitats d'investigació
17. CS3. Capacitat d'aprendre
18. CS5. Capacitat per generar noves idees (creativitat)
19. CS7. Coneixement de cultures i costums d'altres països
20. CS8. Habilitat per treballar de forma autònoma



Continguts

1. Descripció. El curs analitza els aspectes bàsics de l'art i de l'arquitectura del segle XX. Es tracta d'una assignatura que aporta a l'estudiant una base de coneixements sobre la cultura artística del segle XX, adequada per a una comprensió global de l'arquitectura i les seves interrelacions amb el marc social.
2. Continguts: 1- La arquitectura orgànica. Des de Gaudí a Wright i la Disappearing City. 2- Les avantguardes maquinistes. L'abstracció. 3- Arquitectura utòpica. Visiones de la ciutat moderna. 4- Utopia i postmodernitat.

Activitats

Tipus d'activitat	Hores amb professor	Hores sense professor	Total
Anàlisi / estudi de casos	10	20	30
Classes expositives	20	15	35
Classes pràctiques	20	20	40
Resolució d'exercicis	4	30	34
Sortida de camp	0	10	10
Visionat/audició de documents	2	4	6
TOTAL	56	99	155



Bibliografia

- » Lahuerta, Juan José (2010). *Humaredas. Ornamentación, Arquitectura, Medios impresos*. Madrid: Lampreave Ediciones.
- » Allison, Jane, (ed.) (2006). *Future City: Experiment and Utopia in Architecture*. London: Thames & Hudson. [Catàleg](#)
- » Koolhaas, Rem (2005). *Delirious New York*. Barcelona: G. Gili. [Catàleg](#)
- » Colquhoun, Alan (cop. 2005). *La Arquitectura moderna : una historia desapasionada* . Barcelona [etc.]: Gustavo Gili. [Catàleg](#)
- » Frampton, Kenneth (1994). *Historia crítica de la arquitectura moderna (7ª ed.)*. Barcelona: Gili. [Catàleg](#)
- » Ramírez, Juan Antonio (1991). *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Nerea. [Catàleg](#)
- » Mansfield, Howard (1990). *Cosmopolis: yesterday's cities of the future*. Center for Urban Police Research.
- » Foster, Hal et al. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal. [Catàleg](#)
- » Pizza, Antonio (2002). *Arte y arquitectura futuristas (1914-1948)* . Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. [Catàleg](#)
- » Benevolo, Leonardo (1982). *Historia de la arquitectura moderna (5ª ed. ampliada)*. Barcelona: Gustavo Gili. [Catàleg](#)
- » Foster, Hal (cop. 2006). *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad* . Tres Cantos: Akal. [Catàleg](#)



Avaluació i qualificació

Activitats d'avaluació

Descripció de l'activitat	Avaluació de l'activitat	%
---------------------------	--------------------------	---

Qualificació

Per aprovar el curs és indispensable presentar els treballs assignats i aprovar l'examen final. Es valorarà la participació activa dels estudiants a les classes.

Examen final de caràcter individual de resposta argumentada.

Activitats d'avaluació

Treballs pràctiques. Es valorarà:

Exhaustivitat en la recerca d'informació. Pertinença i qualitat analítica i explicativa

Estructura correcta del treball escrit. Qualitat de redacció i qualitat gràfica de la presentació del treball i dels dibuixos.

Examen final. Es valorarà:

Respostes correctes i completes, qualitat analítica i explicativa. Escripura correcta i precisa en la utilització de terminologia específica. Argumentació coherent i utilització de dibuixos conceptuals. Capacitat de síntesi.

Criteris específics de la nota No Presentat:

No presentat correspon a no haver entregat els treballs sol·licitats durant el curs, o no haver fet l'examen final.



Observacions

Es valorarà la participació activa dels estudiants a les classes.



Assignatures recomanades

1. Arquitectures contemporànies
2. Història de l'art i arquitectura I
3. Història de l'art i arquitectura II



[Sobre este web](#)

[Aviso legal y protección de datos](#)

[WebAdmin](#)



prof. **marisa garcia vergara**
AECUDGARquitecturaCurs4



Memoria de actividades curso 2010-11

Visitas

Exposición:

*Construir la Revolución.
Arte y Arquitectura en Rusia 1915-
1935.*
Caixafórum, Barcelona.



Visita al edificio:

La Pedrera. Casa Milà, Antoni Gaudí. 1909-12
Exposición permanente: Espai Gaudí (desván, azotea)
El Piso de La Pedrera



Visita al edificio:

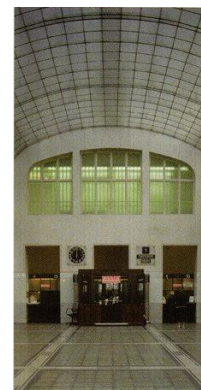
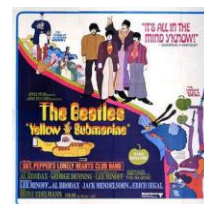
Casa Batlló, Antoni Gaudí. 1904-06

Audiovisuales

⊞ Dziga Vértov,
El hombre de la cámara, Rusia, 1929

⊞ R. Coopans, S. Neuman,
Otto Wagner, Caja de Ahorro Postal de Viena, 2008.

⊞ George Dunning,
The Beatles, *Yellow Submarine*, 1968.



TRABAJO de INVESTIGACIÓN FINAL DE CURSO - 2011

TÍTULO: Diálogos imaginarios. Encuentros y desencuentros de las vanguardias

ENUNCIADO: Dada la situación descrita, imagina y redacta un diálogo entre los participantes. Incluye imágenes y citas de las obras que cada uno pudo aludir como argumento de su opinión. Trabajo en grupo: 3 integrantes máximo.

1

Chicago, marzo de 1896.

El ingeniero americano William Le Baron Jenney, el famoso arquitecto del Auditorio de Chicago Louis H. Sullivan y el joven arquitecto Frank Lloyd Wright se encuentran en un café del Loop de Chicago. Acaba de aparecer en la prensa, en las páginas del *Lippincott's Magazine*, el artículo "The Tall Office Building artistically considered". Recrea el debate entre ellos.

2

Barcelona-París, 1910

Imagina que Otto Wagner, junto a sus amigos Josef Hoffmann y Josef Maria Olbrich visitan París para asistir a una exposición de la Société National de Beaux-Arts. Allí, descubren la obra de Gaudí, en especial la maqueta pintada por Jujol de la Sagrada Familia que fue expuesta en esa ocasión. Conocen también a Hector Guimard, ven sus obras, y juntos deciden visitar Barcelona para conocer a Gaudí, quien les recibe y les muestra sus obras. Entablan una discusión sobre el arte y la arquitectura.

3

Berlín, 1909

En 1909 Frank Lloyd Wright viajó por primera vez a Europa. Detrás dejaba un próspero despacho de arquitectura, con unos 140 edificios construidos. Pese a ello, estaba lejos del volumen de encargos habitual de los arquitectos que disponían de formación clásica y practicaban el eclecticismo historicista. En octubre de 1909 Wright llegó, junto Mamah Cheney, a Berlín, donde el editor Ernst Wasmuth quería publicar una monografía sobre su trabajo. Los dos volúmenes de *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* aparecieron en 1911, y supusieron una revelación para los arquitectos europeos, especialmente para los jóvenes holandeses miembros del grupo de Stijl. En Berlín, Peter Behrens está al frente de la AEG. Imaginemos un encuentro entre Behrens y Wright, ¿qué cosas pudieron haberse dicho?

4

Milán, 1914

En un café-concert de Milán se organiza una *serata* (una velada artística) con una proyección cinematográfica para conmemorar los diez años de la muerte de Muybridge y de Marey, ambos fallecidos en 1904. Se encuentran allí Giacomo Balla, Umberto Boccioni y Marcel Duchamp. Imagina la discusión entre ellos.

5

San Petersburgo, 1915

En 1915 tuvo lugar en Petrogrado una exposición colectiva titulada "0,10". En una sala se mostraban exclusivamente, y por primera vez ante el público, 39 obras suprematistas de Malevich. En las esquinas de otra sala, se exhibían los contra-relieves de Tatlin.

Filippo T. Marinetti visitó Rusia en 1915, invitado por algunos artistas rusos. Otros, en cambio, le abuchearon y le arrojaron huevos podridos. Imaginemos que visitara la exposición junto a Picasso. Malevich les dirá: "Los cubo-futuristas reunieron todos los objetos en la plaza del mercado y los golpearon hasta romperlos en pedazos. Pero no los consumieron. Qué lástima!". Continúa el diálogo.

6

París, 15 de octubre de 1923

Le Corbusier llega sin afeitarse, con las suelas de los zapatos llenas de fango de la obra, a la galería *L'Effort Moderne*, en el centro de París. Léonce Rosenberg expone en su galería trabajos de varios miembros del grupo De Stijl, pero sobre todo, hay proyectos de Van Doesburg, algunos realizados en colaboración con Cor Van Eesteren, como las maquetas de la Casa particular, la casa del artista, y el hotel particular. Le Corbusier criticó duramente las formas múltiples y arbitrarias que mostraban las maquetas neoplasticistas. Van Doesburg poco después le responderá con el manifiesto "Hacia una Arquitectura Plástica". Imagina el diálogo entre Le Corbusier y los que exponían en la galería.

7

París, 1925

En la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, en 1925, se encuentran Konstantin Melnikov y Le Corbusier. Ambos visitan juntos la exposición, ven varios pabellones que critican apasionadamente y luego visitan los pabellones que cada uno de ellos ha construido en el recinto ferial, examinan el contenido de lo que exponen en ellos y se enfrascan en una polémica. Imagina los diálogos.

8

Dessau, 1926

Gropius ha construido para los maestros de la escuela de la Bauhaus unas viviendas individuales apareadas, inmersas en un pequeño pinar accesible a pie desde el edificio principal. Kandinsky y Klee ocupan una, Schlemmer y Muche otra, y Feininger y Moholy-Nagy la tercera. Todos intentan adaptar la vivienda o adaptarse a ella de la manera más conveniente, pero algunos no lo consiguen. Particularmente Klee y Kandinsky tratan de transformarla en un hogar, y llegarán a odiar la casa. Imagina una reunión entre todos para discutir la situación.

9

Estrasburgo, 1928

Piet Mondrian, Theo Van Doesburg y El Lissitzky se encuentran en 1925. Mondrian está indignado con Van Doesburg por el "elementarismo" que éste defiende en esa época y sobre todo, discute la importancia de la arquitectura en el seno del movimiento neoplasticista. El Lissitzky a su vez critica los manifiestos arquitectónicos de Van Doesburg y la desvinculación social del grupo y de sus propuestas concretas. Imagina el diálogo entre los tres.

10

New York, 10 de febrero al 23 de marzo de 1932

En el 730 de la 5ta. Avda. de New York, en los locales provisorios del recién creado MoMA, el joven director de la sección de arquitectura del Museo, un historiador del arte que luego devendrá famoso arquitecto, ha organizado junto con el historiador H. R. Hitchcock una exposición titulada "Modern Architecture: International Exhibition". Al entrar en la tercera de las salas, donde se exhiben los

proyectos de J. J. P. Oud, Le Corbusier, Mies van der Rohe junto a algunas casas de la pradera de Frank Lloyd Wright, se encuentran con un Wright enfurecido que les acusa, entre otras cosas, de formalistas y de haber reducido la arquitectura moderna a un conjunto de fórmulas estéticas.

11

Berlín, julio de 1933

Tras el cierre de la Bauhaus por parte de los nazis en julio de 1933, se encuentran los tres directores que ha tenido la escuela: Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe. Justo antes de emigrar, el primero y último a América y Meyer a Rusia, cada uno de ellos defiende el modelo de enseñanza impulsado durante su etapa de director, y sobre todo, discuten, aludiendo a ejemplos concretos, sobre la visión de la arquitectura impulsada en cada uno de los periodos.

Formato de entrega

- Documento de texto en formato PDF (preferente) o Word, también en versión impresa
- Extensión: mínimo 5 folios DIN A4.
- Incluir mínimo 5 imágenes con buena calidad gráfica (266 dpi) (dim. máxima lado= 10 cm.)
- Formato de Texto: Arial, tamaño 12 puntos.
- Espaciado: 1,5. Justificado. Sangría primera línea: 1, 25 cm.
- Márgenes: Superior / Inferior: 3 cm. Derecho/Izquierdo: 3 cm. Encabez/Pie pág. 1,25 cm.
- Encabezado página impares: Título del trabajo en Arial 10 ptos. Alineado a la derecha.

Periodización y tutorías:

Primera entrega, presentación de bibliografía seleccionada: 16/04/2011

Segunda entrega: 12/05/2011

Entrega final: 22/05/2011

Criterios de evaluación

- Calidad de la redacción, rigor histórico y corrección de la propuesta escrita.
- Argumentación correcta, validez de los datos aportados y su justificación bibliográfica.
- Valoración de los juicios críticos y capacidad imaginativa.
- Aporte de elementos justificativos de las ideas argumentadas: imágenes y citas referenciadas.



Stefan Jasienski, *Miss Metrópolis*, c.1931

Utopía y Vanguardia

Estudiantes:

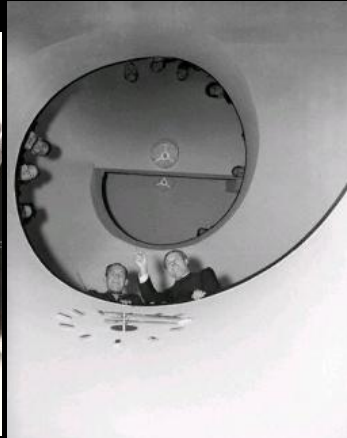
Anglada Seculi, Anna
Baro Sabe, Francesc
Cabarrocas Salvador, Maria Del Mar
Comas Miralpeix, Robert
Duran Plana, Eduard
Esclusa Hortal, David
Gasull Morales, Marc
Gimeno Xipell, Maria Victoria
Guell Agut, Cristina
Guzik, Ewelina
Haro Gonzalez, Francesc
Herrera Cruz, Ilse Veronica
Kwapisz, Michalina
Lambán Belenguer, Paula
Lawchune, David Pascal
Martínez Lindes, Eleazar
Maso Bosch, Adria
Ministral Rosa, Meritxell
Pereira Garcia, Esther
Ristol Roura, Pau
Rodak, Grzegorz
Rusca Mestre, Miquel
Sanchez Cros, Jordi
Serrats Juanola, Albert
Sforza, Elisabetta
Sturm Kraetzer, Roos
Vazquez Ballo, Adriana

Archivo Utopías 1

Diálogos imaginarios: Encuentros y desencuentros de las vanguardias

DAEC EPS UdG

Girona, Primavera 2011



W. Gropius y los maestros de la Bauhaus; Mies Van der Rohe en el IIT; Le Corbusier, Léger y Jeanneret en España; Le Corbusier y Ozenfant en la Torre Eiffel; Piet Mondrian con Hannah Hoch y Nelly Van Doesburg; Gropius y Moholy Nagy en Chicago; El Lissitzky con Van Doesburg, Richter, Arp, Tzara y otros; Brancusi, Duchamp y Mary Ray; Le Corbusier en La Tourette; Nina y Vasily Kandinsky; Van Doesburg, Richter, Arp y otros en el congreso Dadaísta Constructivista; Melnikov en la obra de su casa taller de Moscú; Picasso y Paul Éluard; Paul Klee y Kandinsky; Mondrian con M. M. Seuphor y el grupo *Abstraction Création*; los hermanos Duchamp-Villon.



Maiakowski, O. Schlemmer, Paul Klee y otros; Le Corbusier A. y P. Jeanneret; Theo Van Doesburg; Wright y estudiantes de Taliesin; Picasso y Max Jacobs;; Le Corbusier y la maqueta de la Ville Savoya, Melnikov en su casa taller de Moscú; Duchamp, Man Ray y Hans Richter; CIAM de La Sarraz; Man Ray y Marcel Duchamp; B Newman, M.Rothko, W. Baziotas, J. Pollock, C. Still, R. Motherwell, W. de Kooning, A. Gottlieb y A. Reinhardt; CIAM de Oterloo, Team X en el Ciarn, Pabellón ruso en París en construcción; Wright y Guggenheim, F.L.Wright y H.R.Hitchcock, Phillip Johnson, F. L. Wright con Walter Gropius en el MoMA, Wright en la obra del Guggenheim; J.M.Olbrich, J.Hoffman, Klimt, Kolo Moser y los secesionistas vieneses



prof. **marisa garcia vergara**
AECUDGArquitecturaCurs4

Archivo Utopías 1

© Diálogos imaginarios: Encuentros y desencuentros de las vanguardias

Utopía y Vanguardia

ARQUITECTURA
DAEC EPS UdG

Girona, Primavera 2011