

LEONARDO BENÉVOLO: HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Resúmenes Por José Manuel Rubio

Capítulo III; El primer modelo de ciudad en la época industrial; Haussmann y el Plan de París 1850 - 1870

1 Los motivos de la reordenación de París

Ya hemos dicho que la urbanística moderna da sus primeros pasos entre 1830 y 1850 y lo hace partiendo o apoyándose en los defectos de la ciudad industrial y gracias a los técnicos higienistas. Si en un primer momento la atención de los reformadores se concentra en algunos sectores y su trabajo se dirige a eliminar algunos males muy concretos para controlar algunos aspectos de la ciudad industrial, el control debe extenderse gradualmente a nuevos sectores. Es necesario que estos métodos de intervención se ordenen en forma de un sistema homogéneo y que abarquen a todo el “ organismo urbano “. Entre 1830 y 1848 en las reformas emprendidas desde el poder, no se tiene una visión de una organización pública que coordine y estimule la actividad constructiva. Pero a partir de 1848, con una derecha autoritaria y popular en el poder, se piensa que éste debe ejercer un control directo en diversos sectores de la vida económica y social. Dándose en París una serie de circunstancias muy concretas, la novedad del experimento, el gran nivel de los ingenieros formados en la escuela politécnica, la resonancia cultural de todo lo que ocurre en la capital francesa o la aparición en escena de una figura como Haussmann, se emprende un proceso de reorganización de la ciudad en su conjunto. Una reorganización en la que pesaron sobre planteamientos a largo plazo, la necesidad de asegurar el orden público y de ganarse el favor popular con obras imponentes. Junto con estas preocupaciones de orden político, hay también motivos económicos y sociales que empujan en la misma dirección. Con la subida al poder de Napoleón III, París alcanza aproximadamente el millón de habitantes y el centro de la ciudad antigua no puede acoger esta gran cantidad de gente. Las calles no son lo suficientemente anchas para el tráfico y las viejas casas no responden a las exigencias higiénicas que la ciudad industrial considera como mínimas. Se hace necesaria la transformación radical de la edificación y de la estructura de la ciudad en su conjunto.

2 La obra de Haussmann

Las obras dirigidas por Haussmann en sus diecisiete años de poder pueden dividirse en cinco categorías:

Primeramente están sus obras viarias, que se centran en dos aspectos; la apertura de nuevas arterias en los viejos barrios y la urbanización de los trazados periféricos al viejo París con el trazado de nuevas retículas viarias. En cuanto al primer aspecto, Haussmann corta el núcleo medieval con una serie de calles anchas y rectilíneas, procurando no destruir los monumentos más importantes y los aprovecha como punto de fuga para las nuevas

perspectivas de las calles. A la hora de construir en las nuevas calles, se redacta una normativa más detallada que la del pasado.

En segundo lugar, destaca la construcción de edificios dirigida directamente por la Prefectura y por otras entidades públicas. Incluso se comienzan a construir viviendas destinadas a las clases más débiles económicamente por parte del estado, como única forma de garantizar que se construirán de acuerdo con las mínimas condiciones higiénicas.

Las obras para crear nuevos parques públicos serán fundamentales en la labor de Haussmann. Empieza a trabajar en el Bois de Boulogne que era un antiguo bosque y creará el Bois de Vincennes y otros jardines menores.

En cuanto a las instalaciones hidráulicas estará ayudado por Belgrand. Belgrand construirá la nueva red de alcantarillado y proyecta los nuevos acueductos e instalaciones para la extracción de agua de Sena.

Haussmann modifica la distribución administrativa de la ciudad.

En general podemos hacer un balance global de la operación con carácter positivo, pero el mecanismo establecido para las expropiaciones dio lugar a discusiones y el propio Haussmann se mostraba muy crítico con un sistema que permitía a los propietarios adueñarse de las plusvalías de una inversión pagada con fondos públicos.

3 El debate sobre la obra de Haussmann

Antes de nada deberíamos decir que en el caso de París y de Haussmann, las actuaciones que finalmente quedan a la vista son menos importantes que otras cosas que creó desde su puesto y que son calles que se pueden ver cada día. En este sentido podríamos decir que la intervención de Haussmann se apoya en un pilar fundamental que es la reforma en la forma de gestión y en la actividad administrativa de los poderes públicos.

El interés que tiene el plan de Haussmann radica en ser el primer ejemplo de una acción, sobre una trama ya existente, lo suficientemente amplia e importante como para mantenerse al paso de los años y de las transformaciones sufridas posteriormente por la ciudad. Pero esta forma de actuar fue criticada en su tiempo. Si los liberales le criticaban su “ métodos financieros “ los intelectuales y artistas no le perdonaban lo que ellos entendían como la destrucción de los ambientes del viejo París y la vulgaridad de las nuevas construcciones. En general el plan de Haussmann funcionó perfectamente durante muchos decenios, pero luego llegó a quedarse inadecuado y “ pequeño “ para las necesidades crecientes de los nuevos tiempos, con el agravante de que aquel enorme dispositivo se mostraba como un ente que carecía de flexibilidad y que oponía una gran resistencia a cualquier modificación. En el fondo Haussmann piensa que París puede ser “ reordenado “ de una vez por todas y que esa reordenación deberá hacerse con criterios de regularidad geométrica y simetría aceptando en este punto los convencionalismos de la cultura de la academia.

Hausmann no puede actuar como lo harán los urbanistas barrocos sino que su acción es un continuo estímulo y coordinación de las múltiples fuerzas que actúan de modo siempre variable sobre la formación urbana.

4 La influencia de Hausmann

Las realizaciones de Hausmann en París constituyen el prototipo de lo que se llamará “urbanística conservadora”, la cual se convierte en práctica común de muchas ciudades europeas a partir de 1870. En la propia Francia encontramos ejemplos en ciudades como Lyon, Marsella, Montpellier, Toulouse y desgraciadamente en Roma y Aviñón. En Bruselas destaca una figura como es Auspach, que canaliza el río Senne.

En Italia, en muchas ciudades se abre una calle en línea recta desde el centro hasta la estación de ferrocarril, pero la experiencia urbanística más importante la supondrá la reordenación de Florencia, con proyecto de G. Poggi, se preocupará principalmente de ampliar la ciudad para acoger nuevos habitantes. No se preocupa de crear una Florencia nueva, sino una Florencia más extensa y tras derribar las murallas se centra en crear barrios periféricos dejando para el futuro la intervención en el casco viejo. Así el casco antiguo se salva en gran parte de la destrucción a diferencia de París.

En general podemos decir que la inmensa mayoría de las remodelaciones urbanas hechas a imitación de la de Hausmann, son muy inferiores al modelo. Este plan fue importante por su coherencia e integridad con la que se realizó y en ningún otro lugar se dieron las circunstancias tan favorables como las que se encontró Hausmann. Así que en muchos casos, esas reformas que se pretendían llevar a cabo se quedan a la mitad, estropeando irremediamente las ciudades antiguas sin obtener a cambio ciudades modernas que funcionen. Ninguna administración logra contener los efectos de la especulación inmobiliaria.

En cuanto a la actuación del Estado encaminada a solucionar los problemas de las viviendas populares, sólo se hará de una forma organizada durante los últimos decenios del siglo XIX y tanto en Inglaterra como en Francia y Alemania a mediados de siglo comienzan a desarrollarse iniciativas privadas en este sentido. En los dos decenios del Segundo Imperio (1850 - 1869), la práctica urbanística haussmaniana se extiende por las colonias; una historia que está aun por escribir.

5 Eclecticismo y racionalismo en la época de Hausmann

La lucha entre neoclasicismo y neogótico no puede acabar con la victoria de uno sobre el otro, sino que a partir de ese momento los arquitectos pronto comenzarán a contemplar como alternativa a esta batalla el empleo de otros estilos como el bizantino, el árabe, el egipcio, etc. Es así como se inicia un movimiento que dará lugar al eclecticismo.

El eclecticismo resulta favorecido por el mejor conocimiento de los edificios de cada país y cada periodo. La visión que se tiene de la historia de la arquitectura podría ser la siguiente: durante mucho tiempo se han sucedido una serie de estilos oponiéndose cada uno al anterior (cronológicamente hablando); pues bien, ese ciclo ha acabado y en ese preciso momento

comienza el eclecticismo. Pero el arquitecto ecléctico, como el propio Garnier, se queja cuando se copian literalmente los estilos del pasado; ellos pretenden interpretarlos y trabajar con ellos libremente. No se contentan con las puras imitaciones.

Entre los críticos con el eclecticismo, habrá un grupo que considera que el arquitecto debe trabajar apoyándose en algo más que las apariencias formales y dirigirse por el camino de razones objetivas y “ racionales “. Son los racionalistas, cuyos razonamientos en algunos casos parecen anticipar los de los maestros de los años veinte, a los que se les aplica la misma denominación. Pero los racionalistas decimonónicos no sabrán deshacerse de las influencias de algunos de los estímulos del pasado. La figura más importante del racionalismo decimonónico será H. Labrouste; quien en la propia escuela fundada por él enseña una estricta “ adhesión a las exigencias constructivas y funcionales “. Su figura al frente del movimiento racionalista será sustituida por Viollet - Le - Duc (quien trabajó en el neogótico fijándose en la claridad del sistema constructivo gótico). La figura de Viollet - Le - Duc es importante en el sentido en que utiliza el neogótico asociándolo al racionalismo.

6 Ildefonso Cerdá y el plan de ensanche de Barcelona.

El proyecto de Cerdá para Barcelona le es impuesto al ayuntamiento desde el gobierno central. El proyecto de ensanche tiene como parte fundamental o aparece caracterizado, por un trazado en cuadrícula con calles de 20 metros de ancho y amplios chaflanes en todas las intersecciones.

En el Plan Cerdá las manzanas se estructuran como núcleos vecinales aglutinados alrededor de un pequeño centro cívico que incluye iglesias y escuelas. Del mismo modo, los mercados se distribuyen homogéneamente por toda la ciudad, huyendo de la centralización de los edificios administrativos.

El plan Cerdá no se llevó a la práctica más que en lo que se refiere a la estructura vial y aun así ésta aparece desvirtuada. Su pensamiento a nivel urbanístico podríamos reflejarlo con la siguiente frase del propio Cerdá, que es toda una declaración de principios “ independencia del individuo en el hogar; independencia del hogar en la urbe; independencia de los diversos géneros de movimiento en la vía urbana “, y otra afirmación suya “ ruralizad lo urbano; urbanizad lo rural “.

Capítulo IV Ingeniería y arquitectura en la segunda mitad del s. XIX (1879 - 1890)

1 Las exposiciones universales

Son una forma interesante de seguir fácilmente los progresos de la ingeniería durante la segunda mitad del s. XIX. Durante la primera mitad del s. XIX se realizan exposiciones nacionales, debido a que la mayoría de los países ponen grandes obstáculos al comercio con el exterior para proteger sus nacientes industrias locales.

La primera exposición universal tiene lugar en Londres en 1851. El edificio que albergará la exposición será diseñado por Paxton. Su propuesta destacará sobre las demás, principalmente en el aspecto económico. La economía de su proyecto dependerá de varias cosas; la prefabricación total, la rapidez del montaje, la posibilidad de recuperación total y la experiencia que Paxton tenía construyendo invernaderos. Al edificio popularmente se le conocerá como “ Palacio de Cristal “. El edificio da impresión de irreal y de abarcar un espacio indefinido. El carácter del edificio puede ser debido a dos factores fundamentales; por un lado la formación de su creador, que no era un arquitecto con preocupaciones monumentales, sino un ingeniero experto en jardinería y por otro lado, la idea que Henry Cole (uno de los animadores de la exposición universal) tiene del edificio que deberá aceptar abiertamente los productos fabricados en serie y que contará con un presupuesto pequeño.

En 1855 se realiza la primera exposición universal francesa y en 1867 la segunda. Para esta última exposición universal, se construye en París un edificio de forma oval compuesto por 7 galerías concéntricas. La galería exterior y más amplia, estará destinada a las máquinas y las otras a las materias primas, al vestuario, al mobiliario, etc. Los parisienses critican este edificio mucho más duramente que lo que los ingleses criticaron el edificio de Paxton años antes. Es de destacar también la exposición universal de París en 1889 (centenario de la toma de la Bastilla); y es para muchos la más importante de las exposiciones del s. XIX. Sus elementos fundamentales serán 3, un palacio con planta en forma de U, la galería de las máquinas y la torre de 300 metros de altura construida por Eiffel. El palacio es una obra pesada y aparatosa con una cúpula cargada de ornamentación. Mientras tanto, la galería y la torre representan las obras de mayor envergadura realizadas hasta entonces en hierro. Ante el espacio de la galería de las máquinas, los contemporáneos reaccionaron con asombro e incertidumbre. El gran ambiente de 115 x 420 metros se sostiene con arcos de hierro con 3 articulaciones. Desgraciadamente la galería de las máquinas fue derribada en 1910. Sin embargo la otra célebre realización para esta exposición aún sigue en pie y es la torre Eiffel. Rápidamente la torre será objeto de innumerables críticas como las de un grupo de artistas y escritores que protestan públicamente por dicha construcción con una carta abierta al comisario de la exposición; hay técnicos que sostienen que la torre acabará cayéndose, ante todo lo cual Eiffel mantiene que la torre es bella en el sentido en que expresa materialmente la realidad de lo que es el cálculo de estructuras; dice que las curvas de las cuatro costillas darán impresión de fuerza y belleza. Pero cuando se concluye la torre muchas reacciones contrarias se vuelven favorables.

Las construcciones en hierro parecen haber alcanzado ahora su cúspide. Sin embargo en los dos últimos decenios del s. XIX, un nuevo sistema de construcción, el del hormigón armado, hace grandes progresos invadiendo el campo de la edificación común.

2 La crisis del eclecticismo

Al mismo tiempo que la técnica de la construcción se perfecciona muy rápidamente, la cultura artística tradicional entra en su crisis definitiva. La discusión se centra en el contenido de los programas de estudios que deben facultar a un profesional para ejercer de arquitecto, sobre todo en la parte que concierne a la orientación estilística del futuro arquitecto y lo apropiado o no de incluir en los programas de estudios el análisis de la Edad Media, además de la Antigüedad y del Renacimiento. Pero por encima de todo esto la discusión se centra en la relación que debe darse entre la formación técnica y la formación artística.

Una de las figuras que propugnará pasar la página del eclecticismo será Guadet; profesor de teoría de la arquitectura, propugnará un liberalismo en el trabajo del arquitecto que estará mucho más evolucionado que el racionalismo de Viollet - Le - Duc o el eclecticismo de Garnier.

Finalmente las vanguardias artísticas, haciendo suyos los principios de Guadet (libertad individual y fantasía) crearán un nuevo lenguaje independiente y que se contrapone a los estilos tradicionales.

Capítulo V; los intelectuales y el público frente al nuevo ambiente

Después de 1830, se empieza a considerar la revolución industrial con el suficiente distanciamiento como para comenzar a estudiarla desde un punto de vista histórico. Y así, mientras que los historiadores de la industria se entusiasmaban con el progreso, los escritores, economistas y políticos eran por término general, pesimistas. Así, mientras los que defienden la revolución industrial aceptan que ésta traiga consigo aspectos negativos; hay otros que identifican la causa de todos los males en la aplicación del liberalismo smithiano. Y enfrascados en estas discusiones, el ambiente urbano se va degradando y la “ ciudad industrial “ acaba enseñando su cara triste y desoladora que es rechazada por conservadores y progresistas, por aristócratas y demócratas.

La visión que tiene un escritor como Dickens sobre esa ciudad industrial es muy negativa. En ese sentido, podríamos señalar 2 aspectos típicos de la construcción de aquel tiempo, como por ejemplo la composición por repetición indefinida de elementos iguales o la confusión entre la tipología de la edificación. Ahora nos encontramos con un nuevo tipo de ciudad; si en épocas anteriores la ciudad era una cosa limitada, mensurada y relativamente inmóvil, ahora se verá inmersa en un conjunto de imprevistas transformaciones. En el pasado, el ritmo de la vida de una ciudad se presentaba más lento que el ritmo de la vida humana y los hombres tenían en la ciudad un punto de referencia; pero ahora aquel punto de apoyo se desploma porque la ciudad es un elemento demasiado amplio y que cambia muy rápidamente.

Mientras los escritores reflejan la desolación de esas ciudades industriales, el grupo de los ingenieros e higienistas también fija sus ojos en esas ciudades, pero lo hacen con otros fines que son intervenir en esas ciudades y tratar de cambiarlas o mejorarlas en lo posible. Pero detrás de la actividad de los ingenieros e higienistas, hay una larga historia de oposición por parte de grupos de propietarios de casas y terrenos, por parte de los liberales, por parte de los conservadores, etc.

En general, se tiende a mirar al pasado con una carga afectiva muy importante y rozando la visión romántica de que todo tiempo pasado fue mejor. En las últimas décadas del s. XIX, empiezan a aparecer ciertos juicios positivos basados en una aceptación razonable de la nueva realidad. Esto que se inicia en Inglaterra, anuncia un cambio de actitud respecto a los nuevos medios de expresión que hará posible la difusión del “ art nouveau “ en la última década del siglo. Autores como Butter o Shaw, se dan cuenta que el tiempo transcurrido desde el inicio de la revolución industrial, ha suavizado la dureza de nuevas formas como locomotoras, fábricas, estaciones, etc.

Falta por considerar las reacciones en el mundo de la pintura, que tuvo el “ nuevo ambiente “. Durante la primera mitad del s. XIX, la pintura paisajística y romántica será un medio de evadirse del desorden y la fealdad de la ciudad industrial; hay una idealización de la naturaleza. En esa tendencia encontramos a autores como Corot o Constable. Hay un rechazo al ambiente urbano que ha sido transformado por la industria. Frente a esta postura, estarán los pintores realistas (Courbert, Millet o Daumier), que ponen su atención en la realidad cotidiana; se fijan en el paisaje, pero en el paisaje en el que trabaja el hombre; es decir, no es

la visión de parajes bucólicos impregnados de romanticismo. Sólo con la llegada del impresionismo se representará artísticamente al nueva ciudad. El impresionismo logrará captar el carácter del ambiente urbano.

Capítulo VI; las iniciativas para la reforma del ambiente, desde Owen a William Morris

1 Los utopistas

Una cosa está clara para el hombre de la ciudad industrial del s. XIX y es que esa ciudad no le gusta. Esas ciudades han sido moldeadas a base de formas irracionales, ante las que ellos proponen otras dictadas por la razón. A veces esa ciudad ideal se queda en una simple imagen literaria, pero entre los años 1820 y 1850, algunos de los que habían propuesto un determinado modelo de ciudad, tratan de llevarlo a la realidad. Se trata de intentos que pretenden actuar reformando el paisaje urbano y rural.

A) R. Owen; es el primero y más significativo de los reformadores utópicos. Owen adquiere una fábrica de hilados y junto con otros socios hará de ella una fábrica modélica. A pesar de su éxito como industrial, considera que la industria y la agricultura no deben estar separadas y confiadas a distintas categorías de personas. Para dar cuerpo a esa idea Owen elabora durante la 2ª mitad del s. XIX un modelo para una convivencia ideal; será un pueblo para un grupo determinado de personas, que trabajen conjuntamente en el campo y en la industria y autosuficiente. Para elaborar este modelo Owen parte de los siguientes puntos:

- El número de habitantes será de entre 300 y 2000
- Se dedicará una determinada superficie de cultivo por individuo que será trabajada mediante azada y no mediante arado
- Establece un plano - tipo para la ciudad con una serie de zonas comunes y zonas privadas
- La actividad promotora de este tipo de ciudades deberá ser dirigida o impulsada por grandes terratenientes, capitalistas, compañías comerciales, etc.
- Se podrá intercambiar libremente los excedentes
- Habrá una serie de leyes dictadas por los gobiernos locales o centrales que habrán de ser respetadas por dicha comunidad

Owen intentará en diversas ocasiones trasladar su modelo teórico a la realidad y en 1825 compra a una secta el pueblo de Harmony en Indiana. Sin embargo la realidad se distanció mucho de lo que fueron las teorías de Owen. En muchos aspectos, Owen será el más importante de los utopistas del s. XIX aunque no el más afortunado.

B) Charles Fourier; es un modesto empleado francés cuya teoría sobre la ciudad ideal arranca de la creencia de que las acciones de los seres humanos derivan de la atracción pasional y no del provecho económico. Habla de doce pasiones fundamentales e interpreta toda la historia en base a la combinación de dichas pasiones. Habla también de siete períodos y sitúa a la sociedad de su momento a caballo entre el cuarto período (barbarie) y el quinto (civilización). El sexto período será el denominado como “ seguridad “ y el séptimo y definitivo será el de la “ armonía “. En este séptimo período, la vida y la propiedad estarán

totalmente colectivizados y los hombres vivirán en edificios llamados falansterios, que albergarán a 1620 personas. Concibe ese edificio como una construcción simétrica, con tres patios y numerosas entradas. Se intentará llevar a cabo la construcción del falansterio en Francia, Argelia y América pero siempre sin éxito. Una versión del proyecto de Fourier (el llamado familisterio) sí llegará a construirse y será habitado largo tiempo.

C) Etienne Cabet; el nombre de su ciudad ideal será Icaria y al igual que Fourier, estará basada en una organización socialista de la propiedad y de la producción. La define como una gran metrópoli que reunirá las bellezas de las ciudades más célebres. En cuanto a la puesta en práctica de este ideal de ciudad, un grupo de partidarios de Cabet tratan de ponerlo en práctica en Estados Unidos, pero lo que pretendía ser una gran metrópoli, por diversos motivos va fragmentándose hasta dar lugar a núcleos rurales cada vez más reducidos.

Sus experimentos concretos fracasaron, pero la ciudad ideal que imaginaron ha entrado en la cultura moderna como un nuevo modelo muy distinto a lo que en su época fue la ciudad ideal del Renacimiento por ejemplo.

2 El movimiento para la reforma de las artes aplicadas

El descontento de la sociedad del s. XIX por la ciudad contemporánea encuentra un nuevo motivo de crítica al llegar el desorden y la vulgaridad de la producción industrial a tocar los objetos de uso común y cotidianos empleados en la vida diaria. Nacerá así un movimiento que trata de mejorar la forma y el carácter de todos esos objetos. Una de las consecuencias de la revolución industrial es la separación entre las denominadas “ artes aplicadas “ y las artes mayores. Los que se consideran “ artistas “, van trabajando en un campo cada vez más reducido y dominado por objetos poco vinculados al uso cotidiano y que se consideran como arte puro. Todo lo demás, como los objetos de uso cotidiano y producidos en serie por la industria escapan a su control y quedarán en manos de una serie de diseñadores que trabajan dominados por intereses comerciales.

Antiguamente la producción de valor podía distinguirse de la corriente por su excelencia formal y por algunas otras cualidades como la riqueza del diseño, la precisión de la ejecución; la complicación del diseño no será ningún obstáculo desde el momento en el que un troquel puede producir un número indefinido de piezas; por otro lado, la precisión con la que acaban los objetos las máquinas es notablemente superior a la que puede darle cualquier artesano. Por último, la industria logrará imitar los materiales más diversos por medio de ingeniosos procedimientos. Por tanto, parece que han desaparecido los factores que diferenciaban la producción industrial y la artesanal quedando como valor fundamental de esta última el valor “ artístico puro “ que sólo los entendidos pueden apreciar.

Así las cosas, en la primer mitad del s. XIX el nivel de la producción de objetos de uso corriente desciende rápidamente y a partir de 1830 la decadencia se acentúa mucho más. Esta comprobación induce a grupos de expertos a intentar cambiar el estado de las cosas. Pasada la mitad del s. XIX, comienza un movimiento para la reforma de las artes aplicadas y empieza precisamente en Inglaterra, en donde los inconvenientes de la producción en serie se pusieron de manifiesto antes y a una mayor escala.

A) Henry Cole y su grupo; Cole será un funcionario civil, convencido de que el bajo nivel de la producción corriente se debe a la separación entre arte e industria; todo lo anterior parece posible que cambie, actuando desde un plano organizativo y canalizando el trabajo de los artistas hacia el diseño industrial.

La exposición universal de 1851, le permite hacer un balance sobre la producción industrial en todos los países de Europa. Y si comparamos esto con los objetos del arte oriental o con los de uso doméstico de América, se da cuenta que el arte decorativo europeo está en plena decadencia. La reflexión que se hace Cole es que el arte y la industria siguen caminos distintos y se debe tratar de buscar el encuentro de esos dos caminos. Para conseguir eso, Cole propone mostrar ejemplos de buen diseño decorativo obtenidos bien sea del pasado o de cualquier lugar de la tierra. Pretende así estimular la emulación de esos ejemplos, dando por sentado que la falta de calidad del diseño en el campo del arte aplicado viene dado exclusivamente por la falta de conocimiento.

B) John Ruskin y William Morris; a Ruskin lo podríamos definir como un humanista y una persona tremendamente inquieta que siente interés por la política, la economía, el arte, la geografía y otras disciplinas. Ruskin se da cuenta perfectamente de la desintegración de la cultura artística y comprende que las causas de esa desintegración hay que buscarlas en las condiciones económicas y sociales en las que se mueve el arte y no en el arte mismo. Pero Ruskin no considera que las causas de esos males estén en algunos defectos puntuales del sistema industrial, sino que critica el sistema industrial en su conjunto. Se dedica a combatir el concepto abstracto de industria en lugar de luchar contra las condiciones concretas y las circunstancias de la industria de su época. Y revisando la historia observa que en épocas muy concretas del pasado, se dio la característica de que el mecanismo o proceso de producción fue armónico; una de esas épocas fue la Baja Edad Media y así defiende que la solución consiste en volver a las fórmulas del s. XIII.

William Morris sigue fielmente las teorías de Ruskin, sin discrepar en ningún punto importante; su originalidad radica en que además de abrazar las teorías de Ruskin, intenta llevarlas a la práctica. Tras pasar por el estudio de un arquitecto neogótico, decide construirse una casa en la que se plasmen sus propios ideales artísticos; es la famosa Red House en Upton. El proyecto es de Philip Webb y el diseño y la ejecución de la decoración es del propio Morris y sus amigos. Fundan un taller de artes decorativas con Burne Jones, Rossetti, Webb, Brown, Faulkner y Marshall, produciendo tapices, tejidos, papel pintado o muebles, pero como Ruskin rechazaba la fabricación mecánica, los productos que salen de este taller serán muy caros y accesibles sólo para los ricos. En el momento en el que Morris se convierte en el único propietario de la firma, será cuando se inicie el período de mayor actividad artística. Morris aparece hoy como una figura anticuada por un lado y viva por otro. Su producción artística es admirable, pero muy alejada del mundo actual.

C) Los sucesores de Morris; en un primer momento, podemos decir que Morris no conseguirá influir sobre la gran masa social inglesa y en los primeros años su trabajo será apreciado por una minoría aristocrática. Sin embargo a través de la Art Workers Guild y sobre todo a través de las exposiciones de Arts and Crafts iniciadas en 1888, logrará que un

número importante de artesanos y empresarios ingleses se sientan atraídos por sus ideas y pasará de ser un personaje innovador aislado, a ser el inspirador de un amplio movimiento. Logra disminuir la distancia que existía entre el mundo del arte y el mundo del diseño industrial.

Entre los seguidores de Morris está Walter Crane, que dedica gran parte de sus energías a la asociación Arts and Crafts. En sus escritos, Crane acepta fielmente casi todas las ideas de Morris, incluso su desconfianza hacia la industria; pero en lo que se refiere al método de su producción, no se inclina tanto por el medievalismo de Morris y dedica gran atención a los grabados japoneses.

Norman Shaw, en el ejercicio de su profesión, escoge dentro de las múltiples posibilidades estilísticas, los estilos más sencillos, donde la ornamentación sea mínima y donde se vean menos sus fuentes históricas. Muchos arquitectos jóvenes pasarán por su estudio como aprendices, por lo que es importante señalar su papel en la formación de nuevos arquitectos. Lethaby será el primer director de la escuela central de Arts and Crafts. Voysey, destacó por su temperamento artístico. Tanto en sus diseños de muebles estampados o trabajos en metal, destaca la frescura y su libertad a la hora de imitar estilos. Ashbee, que funda una corporación para el ejercicio y enseñanza de las artes aplicadas y que tras pasar por muchas dificultades dicha corporación, llega a la conclusión de que el renacimiento de las artes aplicadas sólo puede tener éxito si se abandona el intento de resucitar la artesanía medieval.

En general, los sucesores de Morris darán dos pasos muy importantes como es la superación del prejuicio contra la industria y el otro es el abandono de la imitación estilística sobre todo en el diseño industrial. Pero lo más importante es que finalmente se aceptan los medios mecánicos de fabricación como consecuencia de unos resultados prácticos (y no como evolución del pensamiento teórico). Por otro lado el abandono del medievalismo y de su decoración está unido al abandono del prejuicio artesanal.

Capítulo VII; la tradición norteamericana

1. La arquitectura colonial

Los elementos fundamentales de la arquitectura americana procederán en primer término de los países de origen de los inmigrantes y de forma especial, de Inglaterra; pero esos elementos se irán adaptando al nuevo territorio e irán sufriendo modificaciones. Entre los factores que dominarán la construcción en ese momento están la escasez de mano de obra y de los instrumentos de trabajo. Muy pronto se darán cuenta que el sistema que mejor se adapta a sus necesidades es el de la construcción en madera; pero que no se pueden utilizar las mismas técnicas que en Europa ya que son inadecuadas a las condiciones climáticas tan duras de América. Se reducen y distancian los vanos para no debilitar la estructura y la calefacción requerirá grandes chimeneas que se emplearán además como elemento de apoyo del resto de la construcción.

En los casos en los que es posible dotar a la vivienda de un determinado estilo arquitectónico, se recurre al repertorio clásico. En cuanto a la interpretación de la ciudad en su conjunto podríamos decir que en América las ciudades aparecen dirigidas o trazadas basándose en la regularidad; que la red viaria es una trama homogénea que no hace distinción entre unas calles y otras y que los pocos elementos singulares simplemente interrumpen un tejido que básicamente uniforme.

2. Thomas Jefferson y el clasicismo norteamericano

La separación de las colonias americanas de Inglaterra tendrá efectos muy importantes sobre la edificación. Por un lado se necesitarán un serie de nuevos edificios como las sedes para los órganos de gobierno de los distintos estados; incluso se debe dar forma a una nueva capital, Washington. Entre la multitud de estilos del pasado europeo, se adoptará el estilo clásico, al cual se le carga de significados ideológicos.

Una figura muy importante del momento será Thomas Jefferson, padre de la democracia americana y también arquitecto y estadista. El repertorio clásico es tratado por Jefferson con una gracia especial, llegando a arquitecturas espaciosas pero no monumentales; adapta el repertorio clásico hasta donde es posible amoldarlo a la forma de vida americana y llegado a ese punto se detiene. Pero su influencia sobre la cultura arquitectónica se completa con leyes y medidas políticas tomadas desde su puesto privilegiado.

De esta época merece destacarse el plan para Washington (1791), realizado por L'Enfant y que pretende introducir los conceptos de perspectiva barroca en un panorama urbanístico general dominado por la malla uniforme. Su intención era que tras marcar algunos

puntos principales de la ciudad, se planteara una distribución regular con calles que se cortan en ángulo recto y posteriormente trazar la otra serie de calles que unirían los distintos puntos principales de la ciudad comunicando visualmente esos puntos significativos.

3. El plan de New York de 1811

El plan de New York aplica la malla uniforme a una escala no conocida hasta entonces. Se basa en una red uniforme de calles ortogonales; las que van de Norte a Sur (12 calles) se llaman “ avenues “ y las que van de Este a Oeste se denominarán “ streets “. A toda esta retícula ortogonal se sumará una calle diagonal (Broadway) que era una calle ya existente en el momento en que se realizó el plan y que por motivos económicos se consintió mantener su trazado.

Es un importante plan para la cultura urbanística moderna y el hecho de que se haya llevado a cabo íntegramente, ha permitido que se pongan de manifiesto nítidamente todas las consecuencias de dicho planeamiento.

Capítulo VIII; La escuela de Chicago y la vanguardia americana.

En sus orígenes, la ciudad de Chicago estaba compuesta casi exclusivamente por edificios realizados en madera. De acuerdo con la tradición americana, lo que en el futuro será la ciudad de Chicago se planifica y parcela en base a cuadrados regulares que conforman una trama que podrá extenderse de forma monótona a lo largo de años y de kilómetros y kilómetros. La técnica constructiva recibe el nombre de “balloon frame” y se basa en multitud de listones delgados de dimensiones normalizadas y que se fijarán con simples clavos, por lo que apenas se necesitarán herramientas a la hora de edificar.

En el año 1871, Chicago sufrirá un gran incendio e inmediatamente después comienza la reconstrucción de la ciudad. En lo que fue la vieja ciudad se construye un moderno centro comercial con oficinas, hoteles y grandes almacenes. Se experimentará con nuevos sistemas constructivos para satisfacer las nuevas demandas.

1. La escuela de Chicago

Los protagonistas de esa situación serán conocidos colectivamente como “la escuela de Chicago”. La primera generación está compuesta por aquellos que trabajaron tras el incendio en reconstruir la ciudad y a ella pertenecieron William Le Baron Jenney, Boyington, o Van Osdel. Del estudio de Jenney saldrán las figuras más importantes de la segunda generación, como Burnham, Holabird, Roche o Sullivan.

El rascacielos tal y como lo entendemos hoy nace en Chicago. Los elevados edificios del centro comercial de Chicago será posible construirlos gracias a algunas invenciones técnicas como la estructura de esqueleto de acero o el ascensor de seguridad (primero a vapor, luego hidráulico y finalmente eléctrico).

Le Baron Jenney, es un ingeniero formado de la Ecole Polytechnique de París. A él se le atribuye la idea de sostener todo un edificio sobre un armazón de metal, el cual ha sido protegido del fuego y también él fue el primero en llevar esta idea a la práctica. Será el Home Insurance Building el primer edificio de Chicago construido sobre un esqueleto de metal. Mientras que sus contemporáneos se centran en los aspectos artísticos de sus edificaciones, Jenney destaca precisamente por la lógica constructiva que se encuentra detrás de sus edificios.

Holabird y Roche construyen en 1889 el Tacoma Building, en 1891 Burnham y Root construyen el Monadnock Building y poco después el Capitol conocido también como Masonic Temple; suyo también es el Reliance Building con 15 pisos de altura.

Los arquitectos de la generación posterior a la de Le Baron Jenney tratan de desarrollar un nuevo tipo de edificio con soluciones formales distintas a las heredadas de la anterior generación. Piensan que es inútil llenar los grandes rascacielos de adornos delicados y creen que esos edificios deben representar las grandes y estables fuerzas de la civilización moderna, por su masa y sus proporciones. Llegados a este punto, debemos detenernos en el episodio de la Exposición colombiana universal de Chicago, cuyo conjunto se proyectará de acuerdo a los cánones clásicos. Esto supuso que se volviera a poner de moda el clasicismo y simultáneamente las búsquedas de la escuela de Chicago se considerasen anticuadas. Tanto Sullivan como Wright consideran equivocado ese nuevo camino. Sin embargo habrá arquitectos que se adaptarán a la nueva orientación cultural, siendo el primero de todos Burnham.

2. Louis Sullivan

L. Sullivan estudió en París y a su vuelta a Estados Unidos entrará en el estudio de Adler del que se hará socio al poco tiempo. Es un hombre apasionado por la música y la poesía y que piensa que debe hacer una arquitectura radicalmente distinta a la que sus colegas y entre los cuales admira casi exclusivamente a Richardson y a Root.

Una de sus primeras obras será el Auditorium de Chicago, que aparece claramente influenciado por los almacenes Marshall Field & Co. de Richardson. Sullivan estudiará la aplicación en el mundo de los rascacielos de sus principios compositivos. Podríamos decir que siguiendo su razonamiento, la característica fundamental de un rascacielos está en que tiene muchos pisos iguales. Si nos olvidamos de uno o dos pisos inferiores y el último, los otros pisos intermedios son tantos que es imposible tratar de diferenciarlos volumétricamente uno a uno. Piensa en tratar toda la zona intermedia con algún elemento unitario y tratar de hacer énfasis en las divisiones verticales para buscar el contraste con la horizontalidad del basamento y el ático. Nace así el verticalismo característico de los rascacielos de Sullivan.

Pero su búsqueda no es un camino rectilíneo y cuando proyecta los almacenes Carson Pirie & Scott trata de subrayar el ritmo de todas las ventanas que son todas iguales y parece que sean obra del mismo autor que el del Guarantee Building de Chicago.

Rota su relación con Adler, su carrera declina y deberá hacer frente a proyectos menores en importancia, pero tratará de escribir y dar a conocer sus ideas mediante publicaciones en revistas especializadas y libros.

3. La aparición de Frank Lloyd Wright

Entra a trabajar a los dieciocho años en el estudio de Adler & Sullivan y pronto empieza a proyectar por su cuenta. Defiende una arquitectura libre de todo conformismo y de cualquier normativa. Dice que existe un orden natural de las cosas, un aspecto verdaderamente genuino

de la vida y eso es lo que él se propone reflejar en su arquitectura. Es lo que se puede llamar también “arquitectura orgánica”. La arquitectura no puede obedecer a las leyes del esteticismo o del puro gusto y desea hacer una arquitectura al margen de modos y coyunturas, para centrarse en las necesidades permanentes del hombre y por tanto crear una obra que dure en el tiempo. Wright pertenece al grupo que tras la experiencia de la escuela de Chicago, optó por un “ilimitado experimentalismo anticlasicista”, frente a los que optaron por el neo-clasicismo.

La primera etapa de Wright como arquitecto está dedicada principalmente a viviendas unifamiliares; son las “prairie house” y a escasos edificios de otro tipo a excepción del Unity Temple de Oak Park o el Larkin Building. En esta primera época es cuando Wright redacta sus primeros escritos teóricos en la línea en que promueve la colaboración entre arte e industria. Tras este período de gran actividad tanto en obras como en viajes, su producción y fama disminuirán y será hasta 1930 cuando vuelva a proyectar con gran profusión.

CUARTA PARTE; LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA EUROPEOS DE 1890 A 1914

Introducción; la búsqueda de lo nuevo.

Hacia 1890 entra en crisis la cultura artística tradicional. En arquitectura son ya suficientes los motivos para enfrentarse a la sumisión a los estilos históricos; y ese paso tendrá lugar en la última década del s. XIX. Es un período que destaca por la actividad en el terreno teórico y en el práctico. Se suceden en muy poco tiempo ideas y experiencias cada vez más audaces que transforman continuamente el repertorio estilístico.

Capítulo IX. El “ Art Nouveau “

Los maestros del movimiento belga son Victor Horta (1861 - 1947) y Paul Hankar (1857 - 1901) en arquitectura y Henry Van de Velde (1858 - 1910) y Gustave Serrurier Bovy (1858 - 1910) en decoración y artes aplicadas. Como diría Van de Velde, la obra de los cuatro fue descrita y juzgada a partir de lo único que tenían todos en común; es decir, la novedad, pero las motivaciones que empujan a cada artista serán bastante diferentes.

1. Víctor Horta

Pasará una época en París y finalizará sus estudios en Bruselas. Sus primeros trabajos no dan una idea de cómo puede llegar a ser la dimensión de su obra y tras una etapa dedicada a escribir y meditar, construirá la casa Tassel en Bruselas que no es sólo un intento antitradicional, sino que supone la demostración de la existencia de un nuevo vocabulario e incluso una nueva sintaxis distinta a la de los estilos históricos. Tras esta casa construirá en Bruselas otras muchas, pero será la Maison du Peuple la que será considerada por todos como su obra maestra. En ella, hay una perfecta unidad entre estructura y decoración, de modo que las propias vigas del techo lo decoran y las jácenas en el salón de actos decoran también ese espacio.

Podríamos decir de él que reduce el problema de la arquitectura a un modo de componer de forma coherente; a un mero problema de estilo. De él podemos decir que es el arquitecto más refinado del “ Art Nouveau “.

2. Henry Van de Velde

No buscaba sólo la novedad; por supuesto que buscaba una renovación estética, pero una estética basada en la razón e inmune al capricho. La primera ocasión que tiene para poner en marcha sus ideas, será la renovación de su casa. Se propone buscar para cada elemento formal una justificación objetiva bien sea de orden funcional o de orden psicológico (y a partir de ahí nace lo nuevo de su repertorio). Esta investigación le lleva hacia formas fluidas y encadenadas que nos recuerdan a las de Horta.

Por otro lado podemos afirmar que Van de Velde se muestra partidario de la utilización de las máquinas y de la producción en serie en la renovación del arte. A partir de 1907, cuando se funda la Werkbund, su actividad se desarrollará de forma predominante en el seno de es movimiento, que será la matriz del movimiento moderno.

3. Charles Rennie Mackintosh

Mackintosh supone una interpretación nueva y fascinante del repertorio del “ Art Nouveau “. Pero para valorar la obra de este inglés es necesario considerar su relación con la tradición que en Inglaterra es de respeto y conservación. Así el movimiento del Glasgow en general no se pelea contra la tradición y los estilos históricos, sino que toma influencias de las fuentes góticas y del repertorio de cada zona.

4. Otto Wagner

Será la cabeza del movimiento austríaco. La arquitectura austríaca utilizó los estilos históricos de forma general hasta finales del s. XIX. Wagner es consciente de la necesidad de una renovación radical de la cultura arquitectónica para ponerla de acuerdo con las necesidades del presente. En sus obras se va atenuando la huella neoclásica al mismo tiempo que va tomando importancia un nuevo lenguaje ornamental.

Wagner, como los belgas y la escuela de Glasgow, cree que la nueva arquitectura debe liberarse de cualquier imitación y debe tener en cuenta esta nueva época. Hay por tanto, un rechazo a la tradición y gran confianza en la libertad individual.

Pero Wagner entiende la renovación del lenguaje arquitectónico de forma restringida y no se apartará de los esquemas compositivos tradicionales, de las simetrías, etc. Habrá un compromiso entre lo clásico y lo moderno, que se manifestará en forma de arcos lisos y alargados, columnas sin capitel, volúmenes simétricos y simplificados, abuso de revestimientos aplicados, molduras aplanadas, etc, que también se conocerá como “ Estilo 1900 “.

5. Joseph María Olbrich

Entre todos los discípulos de Wagner, este fue el más próximo al maestro. En su obra queda implícito un acuerdo total entre proyectista, proveedores y realizadores. Lo que aporta de nuevo su arquitectura son las formas, pero no toca los procesos técnicos; es una reforma que se detiene en la piel del edificio. A partir de 1899 construye un conjunto residencial en Darmstadt para un grupo de artistas. A esta primera fase le seguirá una segunda y luego una tercera, en la que Olbrich proyectará su célebre torre panorámica llamada Hochzeitturm. Posteriormente se encargará de la dirección de obra de los almacenes Tietz y morirá inesperadamente durante su realización. En la mencionada torre Hochzeitturm, Olbrich utiliza ladrillo visto de color rojo que aparece interrumpido con bandas de piedra y paneles de mosaico azul y oro; para el coronamiento escoge cerámica vidriada y dispondrá balcones de hierro. Muy al contrario que Horta, Olbrich no utiliza un número limitado de materiales, sino que con una amplia gama de los mismos busca efectos cromáticos.

6 Joseph Hoffmann

Estudió con Wagner. Sus primeras obras serán algunas villas señoriales en Viena y sus alrededores y en 1903 construirá su primer edificio público que será un sanatorio. Ese sanatorio se considera como una anticipación del racionalismo. Será un edificio que se manifestará como un bloque de fábrica pintado de blanco y coronado por una sencilla galería y con ventanas de diversas formas.

En 1905 Hoffmann comienza los trabajos del palacio Stoclet en Bruselas. Descompone el conjunto en volúmenes rodeados de listones oscuros y la aparente simetría se trastoca en muchos puntos. El palacio será decorado con muebles de una empresa creada por Hoffmann, que influirá más en sus coetáneos que sus realizaciones arquitectónicas. El gusto de Hoffmann acabará por imponerse incluso en Francia e Inglaterra.

7. Adolf Loos

Como teórico podríamos decir que prefiere la modestia y la discreción a la originalidad; que prefiere lo conveniente a lo novedoso; prefiere la utilidad al arte y considera a la utilidad como el fin verdadero de la arquitectura. Suyo es el famoso artículo “Ornamento y delito” publicado en 1908, que defiende que tanto la arquitectura como las artes aplicadas deben prescindir de cualquier ornamento. Las obras de Loos a partir de 1908 son la demostración práctica de esas tesis.

Serán especialmente sorprendentes la casa en la Michaelerplatz de 1910 y la casa Steiner del mismo año. En ambas obras se elimina cualquier elemento no estructural; nos encontramos con volúmenes de fábrica lisa en los que se recortan las ventanas y demás aberturas. Se considera a esas obras como los primeros ejemplos del racionalismo europeo y seguramente han influido en Gropius, Le Corbusier y demás arquitectos posteriores.

Podríamos decir que Loos da por sentado el enfrentamiento entre dos posturas: la belleza y la utilidad, y a partir de ahí él toma partido en favor de una de esas dos posturas antagónicas.

Entre 1920 y 1922 podrá trabajar a gran escala ya que será nombrado arquitecto jefe de Viena. Puede que ese sea el momento culminante de su carrera. En esa época proyectará un barrio experimental con una variada tipología de edificios que en aquel momento constituirán las experiencias más avanzadas en cuanto a edificación popular se refiere.

8. El modernismo catalán

Será un fenómeno artístico que tendrá un desarrollo paralelo a una transformación de carácter sociológico. El modernismo catalán referido a arquitectura no supone un movimiento homogéneo, sino que abarca principalmente dos movimientos como son el Modernismo de la Renaixença y el modernismo manierista o ecléctico. Fuera de esos dos movimientos principales, había otra vía de acercamiento al modernismo a través del gaudinismo incluyendo aquí tanto las obras de Gaudí, como las de sus directos seguidores.

El modernismo de la Renaixença recurre a elementos de tipo historicista que recuerdan las épocas de mayor esplendor de Cataluña tratando de dotar a sus realizaciones de una elevada carga política catalanista. Esa es la explicación del hecho paradójico de pretender expresar la novedad y originalidad de una época y emplear como base del movimiento un repertorio medievalista.

Lluís Domènech i Montaner es la figura más importante del modernismo de la Renaixença. Suyo es el Palau de la Música Catalana; sus primeras obras importantes fueron los edificios para la Editorial Montaner y Simón y el restaurante en el Parque de la Ciudadela.

En cuanto al Modernismo manierista, podemos decir que es de carácter mimético y construido mediante la manipulación de elementos pertenecientes a diversas tendencias europeas (art nouveau, estilo secesión, liberty, etc) que incluso se mezclarán con motivos tomados del modernismo de la Renaixença. Entre sus adeptos destacarán Grallers, Sagnier, Valeri, Grases Riera y otros.

El modernismo arquitectónico, se centró principalmente en la zona catalana y más concretamente en Barcelona, aunque habrá obras afines al mismo que irán apareciendo en diversos puntos de España. Dentro de esa difusión del modernismo, resulta especialmente interesante la difusión que alcanzó en Valencia.

Por tanto, el Modernismo catalán supuso una renovación de ideas estéticas pero que en el fondo tenían una fuerte componente política explícita o implícita. Simultáneamente existía una burguesía enriquecida que deseaba exteriorizar su posición privilegiada cosa que se hacía muy fácil con el despliegue propio del modernismo.

9. Hendrik Petrus Berlage

En Holanda, al igual que en otros países de la Europa Septentrional, el neogótico vendrá teniendo un significado nacional y progresista. En ese ambiente se forma H. P. Berlage. Tiene una actividad que puede compararse con la de Wagner, ya que ambos proponen una puesta al día de las herencias estilísticas que han conocido y si Wagner emplea el lenguaje clásico,

Berlage centrará su actividad en una interpretación libre y personal del repertorio medieval. Se da cuenta de que el momento que está viviendo no es más que una etapa de preparación mientras que se prepara la aparición de un nuevo gran estilo arquitectónico. Su obra más importante ha sido la construcción de la bolsa de Amsterdam

10. La difusión del Art Nouveau

Capítulo X El nuevo clasicismo francés; August Perret y Tony Garnier

1. La herencia técnica y cultural francesa

Las experiencias descritas en el capítulo anterior, tienen varias cosas en común; el movimiento de Morris como referencia importante, la actitud polémica en contra de la tradición, la preferencia dentro del ámbito tradicional por los modelos medievales, un gran interés por la decoración y las artes aplicadas, etc. A modo de resumen podríamos decir que tendrán en común el enfrentamiento contra la tradición.

En el caso de Francia, esa tradición o el valor que se le daba a esa tradición, era muy acusado y al mismo tiempo que el Art Nouveau intenta abrirse un hueco, surgen dos actividades de vanguardia totalmente distintas a todo lo conocido, que serán personificadas en las figuras de Perret y de Garnier. La cultura arquitectónica francesa tiene como base al clasicismo y una técnica constructiva íntimamente ligada a ese estilo. Pero el eclecticismo ha empezado a mezclar los estilos históricos, los materiales y las técnicas constructivas. Tanto Perret como Garnier critican ese eclecticismo y propugnan un clasicismo basado en la claridad y la coherencia estructural. En este sentido el mejor material posible será el hormigón armado que en esa época comenzará a convertirse en un material cada vez más común.

2. August Perret

Su primer trabajo importante será en el número 25 bis de la calle Franklin en París, donde por primera vez la estructura de hormigón armado se realiza de forma que influya en el aspecto exterior del edificio. Las características del solar llevan a adoptar una distribución interior del edificio que difícilmente podrá ser soportado usando muros de carga. El garaje de la calle Ponthieu de 1905 se realiza también de forma que la estructura de hormigón armado determine la composición de la fachada. Será una trama de vigas y pilastras que enmarcan las cristaleras.

En estas dos obras quedan manifestados claramente los caracteres de la arquitectura de Perret. Su estructura de hormigón armado consiste en un esqueleto de pilares y vigas sobre el que apoyan las estructuras horizontales, los cerramientos exteriores y las divisiones interiores.

Pero a nadie se le escapa el paralelismo entre esa forma de concebir el volumen arquitectónico y la forma en que lo concibe la arquitectura clásica (que es la misma). Perret acabará por dar forma material de columnas a los pilares y de arquivadas a las vigas y esa relación la disimulará más o menos en cada una de sus obras. Esta será la limitación cultural más importante que afecta a Perret y le impedirá a partir de un momento estar a la vanguardia en cuanto a la utilización de todas las posibilidades que ofrece el hormigón armado. Cree que ha encontrado el sistema constructivo que mejor se adapta a las necesidades tradicionales y se queda en ese punto mientras que otros como Maillart tratan de expresar las peculiaridades de ese hormigón armado en lugar de utilizarlo para solucionar más adecuadamente un esquema heredado del pasado. Perret quedará como heredero de Durand, de Labrouste, de Dutert o de Eiffel; su mérito está en haber visto que esa tradición gloriosa todavía tenía un margen de posibilidades que aun no habían sido exploradas y que pueden solucionar perfectamente problemas de nuestro tiempo. Pero quemó los últimos cartuchos del “ clasicismo estructural “ no dejando herederos en ese camino que no será más que un callejón sin salida.

3. Tony Garnier

Se educa en Lyon y será alumno de la academia francesa en Roma. Es allí donde presenta sus primeros trabajos para el proyecto de una ciudad industrial que debería construirse con hormigón armado, hierro y vidrio. El proyecto, que inició en Roma con motivo del gran premio de arquitectura de 1901, suscita las iras del jurado. Ese proyecto enuncia algunos conceptos que serán claves en los comienzos del Movimiento Moderno. Entre ellos está el hecho de que los factores higiénicos (vegetación, aire, sol) serán recogidos en unas normas más o menos obligatorias; la construcción abierta, la separación de las vías para peatones y vehículos o la ciudad jardín. Y esos conceptos arquitectónicos van a poder ser puestos en práctica en una ciudad como Lyon.

En Lyon construirá una serie de edificios públicos y barrios de viviendas, concebidos todos dentro de un plan unitario. El poder someter la veracidad de sus ideas al ensayo práctico y que ese ensayo confirme en gran parte sus teorías, es su contribución más importante al Movimiento Moderno. Entre los edificios diseñados por Garnier está el complejo del matadero y del mercado de ganado de La Mouche o el Estadio Olímpico. Pero merecerá especial mención el Hospital de la Grange - Blanche dedicado a Eduard Herriot tras su muerte. Este hospital es un gran jardín lleno de pequeños pabellones de entre dos y tres pisos separados entre sí, sin utilizar ninguna distribución axial.

Garnier tiene al igual que Perret unos límites propios de la tradición en la que se apoyan; considera que existe una arquitectura perenne que hay que ir adaptando a los tiempos, pero que basada en unos fundamentos que nos remontan al clasicismo. Garnier nunca piensa en el edificio como en un objeto aislado sino que tiene siempre presente la contribución de este edificio a la vida de la ciudad.

La ciudad industrial de Garnier sería la siguiente; estaría poblada por unos 35000 habitantes, que se asentarían en una zona llana atravesada por un río. La fábrica principal estaría en la llanura, en la desembocadura de un torrente en el río. Una línea de ferrocarril pasaría entre la ciudad y la fábrica. La ciudad propiamente dicha estaría elevada sobre la cota

de la fábrica, sobre una meseta; y aun más arriba estarían los edificios sanitarios, protegidos al igual que la ciudad, de los vientos fríos y orientados al mediodía. Cada elemento de la ciudad, como la fábrica, la ciudad, y los establecimientos sanitarios, estarían aislados. Al mismo tiempo se han establecido reglamentos para cada sector (sanitarios, de edificación, etc).

En cuanto a aspectos más concretos podríamos señalar 3 puntos que afectan a la edificación de esa ciudad:

- En las viviendas las alcobas deberán tener al menos una ventana orientada al sur.
- Quedan prohibidos los patios de luces y cualquier habitación , por pequeña que ésta sea debe dar directamente al exterior.
- Los interiores de las viviendas tendrán paredes, suelos y demás materiales pulimentados y con esquinas matadas.

A partir de un terreno, la superficie construida del mismo debe ser la mitad de la superficie total de ese terreno, ya sean viviendas o edificios públicos. El resto del terreno no construido se dedicará a jardín público o a zona de paso de los peatones.

Capítulo XI; Las experiencias urbanísticas desde 1890 hasta 1914

1. El progreso de las leyes y de las experiencias urbanísticas

2. La enseñanza de Camilo Sitte

Es un arquitecto austríaco que en 1889 publica un folleto que obtiene un gran éxito y que lo hace famoso rápidamente. Sitte habla de la ciudad moderna y observa el paisaje de la nueva ciudad y destaca sus inconvenientes, entre los que están la monotonía, la excesiva regularidad, la simetría a costa de cualquier cosa y compara todo esto con las ventajas de las ciudades antiguas, especialmente las medievales, que son composiciones asimétricas y que tiene ambientes pintorescos y la justa relación entre los espacios públicos y los edificios. Y no se queda ahí, sino que propone que los espacios desarticulados o demasiado grandes sean subdivididos para crear ambientes más definidos; la simetría puede contrarrestarse con asimetrías parciales; los monumentos pueden desplazarse del centro de las plazas a lugares más apartados y también se pueden proponer otros tipos de soluciones.

Por otro lado, para él el arte y la utilidad son cosas opuestas y considera que en las experiencias urbanísticas del s. XIX sólo hay preocupaciones técnicas que discriminan totalmente al arte. Sitte aporta dos importantes consideraciones a la cultura urbanística del momento:

- Devuelve el interés por los ambientes de las ciudades antiguas. Propugna la conservación de barrios antiguos en su conjunto en contra de la práctica de Haussmann.
- Busca un método de intervención que relacione las ciudades antiguas y modernas.

Advierte de la dificultad de imitar la complejidad orgánica de un ambiente antiguo.

3. El movimiento de las ciudades jardín

Este movimiento tiene dos fuentes que son la tradición utópica de la primera mitad del s. XIX, especialmente la figura de Owen entendida como comunidad perfecta y autosuficiente, síntesis de campo y ciudad y el concepto de la vivienda unifamiliar con jardín, pero atendiendo especialmente al valor fundamental de la privacidad de la familia frente al desorden de la metrópoli.

En el razonamiento de Howard, se propone la eliminación de la especulación privada con lo que desaparecería el incentivo para un crecimiento ilimitado de la ciudad y las dimensiones de las misma podrían establecerse adecuadamente en base a la distancia que puede recorrer un hombre en un paseo. Con ello, Howard pretende unir las ventajas de una ciudad (vida de relación, los servicios públicos) con las ventajas del campo (zonas verdes, tranquilidad, salubridad). Así nace la idea de ciudad - jardín.

Howard, en su libro “ Tomorrow, a peaceful path to real reform “ descubre la futura ciudad e incluso hace algunos dibujos pero se centra sobre todo en detalles financieros para tratar de que su propuesta sea una cosa concreta y no una nueva teoría ideológica. La ciudad jardín estará dirigida por una sociedad anónima que será la propietaria del terreno, pero no de las viviendas. Cada ciudadano será libre de regular su vida y sus negocios siempre que se someta al reglamento ciudadano y a cambio recibirá una convivencia también regulada. Supone que la ciudad debe ser autosuficiente y basarse en un equilibrio entre industria y agricultura.

En 1902 funda la primera sociedad y pronto comienza la construcción de la primera ciudad - jardín que será Letchworth a unos 50 kilómetros de Londres. Los problemas con los que se encontrará serán que el cinturón agrícola se reducirá a menos de la mitad con respecto a la teoría y la ciudad no llegará a tener apenas la mitad de la población esperada. En segundo intento supondrá la fundación de Welwyn, a medio camino entre Londres y Letchworth. El cinturón se reduce aun más y en este caso el éxito será rápido. Sin embargo ese éxito de población será debido a razones ajenas a las que suponía Howard y para muchos será una buena posibilidad de vivir en una ciudad - jardín y trabajar en Londres. Con esto lo que tenemos es que la autosuficiencia planeada por Howard no será tal y el cinturón agrícola perderá totalmente la importancia económica que se había pretendido.

4. La ciudad lineal de Arturo Soria

Su propuesta teórica de ciudad será la denominada “ ciudad lineal “, expuesta por primera vez en 1882. Propone frente a la ciudad tradicional, una cinta de ancho limitado y longitud ilimitada que será recorrida por una o varias líneas ferroviarias. La calle central tendría una anchura mínima de 40 metros y tendrá árboles y por la parte central de la misma circularía el ferrocarril eléctrico. Las calles transversales tendrían una longitud de 200 metros y un ancho de 20 metros. Los edificios ocuparían una quinta parte del terreno de cada parcela.

Soria trató de llevar a la práctica su teoría proyectando una ciudad lineal en forma de herradura en torno a Madrid y de 58 kilómetros de largo que finalmente fue rodeada por el crecimiento de la periferia de Madrid. La idea de Soria es importante por cuanto se da cuenta de la íntima relación entre los nuevos medios de transporte y la nueva ciudad. Por otro lado, no hace intervenir en sus razonamientos a las fuerzas productivas e ignora la relación vivienda - trabajo.

5. La actividad urbanística de Berlage

Su actividad será importante para el futuro por cuanto se desarrolla en un ámbito con una legislación concreta que se irá imponiendo lentamente en todos los países europeos. La peculiaridad de la legislación holandesa está en que establece diversas escalas en el proyecto como son el plan general, el plan parcial y el proyecto arquitectónico.

El primero y más conocido de sus trabajos será el plan de ensanche de Amsterdam - Sur. Proyectará un barrio de densidad uniforme que se apoya en una red viaria que huye de las monótonas cuadrículas. La unidad urbana fundamental, será la manzana de 100 a 200 metros de longitud y de 50 metros de ancho, de unos cuatro pisos y con un gran jardín interior y tratadas sus fachadas con una unidad arquitectónica. Por tanto los instrumentos fundamentales de su plan son el uso de trazados simétricos para la red viaria y el uso del solar con fachadas unitarias.

El uso de la manzana cerrada persigue una cierta continuidad ambiental; es decir, impone un diseño constante para grandes elementos para conseguir una razonable gradación en los cambios; se busca que no se produzcan cambios demasiado bruscos debido a cambios de estilo y conseguir así una cierta fluidez. Con la puesta en la práctica del plan, se creó un ambiente acogedor, civil y ordenado dotado de una continuidad difícil de encontrar en un conjunto de tal extensión.

Pero Berlage también estudió planes par las ciudades como La Haya, Rotterdam o Utrecht pero que en general fueron bastante menos afortunados.

QUINTA PARTE; LA FORMACIÓN DEL MOVIMIENTO MODERNO EN EUROPA ENTRE LAS DOS GUERRAS MUNDIALES.

Capítulo XII. Las condiciones de partida

A partir de 1890, la teoría y la práctica arquitectónica experimentan una evolución rápida, pero las condiciones técnicas, económicas y sociales, sobre las que se asienta la actividad de los arquitectos, han evolucionado aun más rápidamente. Es decir, la evolución de los arquitectos por adaptarse a los nuevos tiempos, aunque es muy importante, no logrará cuajar por cuanto esos nuevos tiempos van más aprisa de lo que pueden ir los arquitectos.

Dentro de un momento de gran estabilidad económica y en el que evolucionan con pasos firmes los progresos técnicos, la arquitectura no se muestra capaz de utilizar sin prejuicios esos desarrollos tecnológicos. Las principales carencias se demuestran en la técnica urbanística y en el diseño industrial.

Se tratará de controlar las transformaciones en la ciudad en base a unos procedimientos típicos como serán las demoliciones de centros históricos, las ampliaciones en la periferia, la destrucción de las fortificaciones barrocas para construir avenidas de circunvalación, etc. En el campo de las artes aplicadas el prejuicio de los reformadores hacia los procesos mecánicos se superará en el último decenio del s. XIX y dará paso en muchas ocasiones, a una exaltación de los procesos mecánicos.

“ Así pues, el Art Nouveau, a pesar de su profundo interés por estos problemas, no consigue una transformación apreciable de la organización productiva de los objetos de uso, a pesar de ser el momento preciso en que la demanda de estos bienes está cambiando radicalmente, con la aparición de nuevas categorías de consumidores “.

Hay una aceleración del debate cultural durante el decenio anterior a la gran guerra que se explica por la falta de apoyo sobre los hechos reales. Las nuevas tendencias se presentan en intervalos cada vez más breves y se desgastan también muy rápidamente. Aquí se estudiarán las intervenciones realmente importantes y que fructificaron a largo plazo.

1. El “ Deutscher Werkbund “ y la nueva arquitectura alemana

Desde 1900 Alemania estará en el centro de la cultura arquitectónica europea y todo esto, a pesar de que no tiene la cultura arquitectónica que arrastra Francia o Inglaterra y la industrialización es reciente. Toda esta situación permitió que apareciera una minoría abierta de economistas, de políticos o arquitectos en condiciones de ocupar puestos directivos en una sociedad que comienza a cambiar. La organización cultural alemana más importante de la preguerra es el Deutscher Werkbund fundado en 1907 por un grupo de artistas y de críticos. Esta asociación recoge la herencia de las asociaciones inglesas inspiradas en las enseñanzas de Morris, pero con una diferencia muy importante ya que no apuntan de antemano hacia la artesanía, ni se oponen al trabajo en serie. Buscan fundamentalmente algo tan ambiguo como el “ trabajo de calidad “.

En el Werkbund madura entre 1907 y 1914 una nueva generación de arquitectos alemanes como Gropius, Mies Van der Rohe o Taut. Actuando como puente entre esta nueva generación y la precedente que inició el camino de la reforma arquitectónica están dos figuras como Van de Velde y Peter Behereims. Mientras que el primero centra su aportación en el plano teórico, el otro pone en práctica con el ejercicio de su profesión, sus ideas personales.

Behereims será el asesor artístico de la industria AEG y estarán a su cargo tanto los edificios como los productos y la publicidad. Construirá para la AEG varios edificios industriales con un tono que podríamos denominar como sobrio y macizo. Pero en otras ocasiones la arquitectura de Behereims es ligera y festiva como en el pabellón de honor de la Exposición de Werkbund de Colonia. Entre su repertorio más utilizado está la cruda presentación de los materiales y de los aparatos funcionales, ritmos uniformes e indefinidas repeticiones de motivos elementales.

En el estudio de Behereims trabajaron Gropius y Mies Van der Rohe. Las dos experiencias, la de la vanguardia que se agota y la del Movimiento Moderno que surge, se relacionan entre sí. El paso de la primera a la segunda se produce por debilitamiento de la primera que se va agotando a medida que van apareciendo los elementos de la segunda.

Walter Gropius, que trabaja en el estudio de Behereims pronto empieza a proyectar él mismo. Y uno de sus espléndidos edificios será la fábrica de hormas para zapatos Fagus en Alfeld an der Leine. Choca de esta fábrica, la sencillez con la que se concibió en contraste con

las intenciones monumentales de obras análogas de Behereims. Podríamos decir que el esfuerzo del arquitecto se centra en las partes que tradicionalmente se consideraban secundarias. La otra obra importante de Gropius, antes de la guerra mundial será la fábrica - modelo de la exposición del Werkbund en Colonia. Aquí son fundamentales las exigencias representativas y Gropius absorbe sugerencias formales de Wright, Behereims y de la Halle des Machines parisiense de 1889.

L. Mies Van der Rohe también pasará por el estudio de P. Behereims. En cuanto a la orientación que sufrió antes de la guerra mundial, es difícil dar un juicio al respecto. En sus primeros proyectos, como la casa Fuchs (1911) sigue totalmente el estilo de Behereims. Muestra un amor casi artesano por profundizar en el estudio de los elementos constructivos.

2. Los movimientos para la reforma de las artes figurativas.

Entre 1905 y 1914, los caminos recorridos por distintos pintores de vanguardia, llegan a un punto en el que se propone una reforma total de los principios que rigen el mundo del arte.

En 1905 se presentan por primera vez los “ fauves “ (Derain, Friesz, Marquet, Matisse, Puy, Ronault, Valtat, Vlaminck). En ese mismo año y siguiendo un camino para lelo, Bleyl, Kirchner, Heckel y otros, fundan el grupo Die Brücke. En 1907 y 1908, aparecen las primeras obras cubistas de Picaso y Braque y a partir de aquí se desarrollan búsquedas más radicales como las de Léger, Gris, o Delunay. Kandinsky funda en 1909, la Neue Münchner Künstlervere Inigung y pinta en 1910 su primera acuarela abstracta. En 1911 Kandinsky junto con Marc y Münter forman el grupo Der Blaue Reiter al que se le unirá pronto Klee. En 1910, Boccioni, Carrá, Russolo Balla y Severini firman el primer manifiesto de pintura futurista siguiendo al manifiesto de Marinetti de 1909. En 1913 Malevith alcanza la abstracción total pintando su “ Cuadrado negro sobre fondo blanco “.

Parece que nada de lo anterior tiene relación aparente con la arquitectura, e incluso parece como si los pintores de esa época prefiriesen abandonar cualquier relación con otro campo para centrarse en los problemas de la pintura pura. Pero con esa actitud, lo que realmente hacen es destruir los límites tradicionales que se le asignaban a la pintura y “ liberan “ la cultura artística de los convencionalismos de antaño y de las “ reglas visuales “ del pasado.

Desde los impresionista hasta los fauves, se trabaja alrededor del problema de las relaciones entre forma y color; el nacimiento en 1907 del cubismo, marca la culminación de ese proceso; es la exaltación del color puro. En un primer momento, presentan en un mismo cuadro varias imágenes superpuestas remitidas desde varios puntos de vista de los que ninguno sirve como referencia absoluta. Luego dividen la imagen en sus componentes elementales, como líneas, superficies colores, etc y el resultado será el cuadro cubista. La verdadera finalidad del cubismo no es una modificación del contenido de la representación artística, sino una modificación del concepto tradicional del arte como actividad representativa contrapuesta al mundo de los procesos técnicos, poniendo en duda las reglas de la perspectiva.

El futurismo es, al principio, un programa literario y los pintores, escultores y músicos que se le unen, se proponen traducir ese programa literario. Era según Severini una “ actitud intelectual “ y bajo su bandera coexisten muchas búsquedas distintas cuya unidad entre todas ellas es más deseada que real. Los futuristas se dan cuenta, antes que los demás, de que la cultura de vanguardia europea tiene la posibilidad de producir una nueva síntesis de las artes y prepara un nuevo “ escenario integrado “ para la sociedad contemporánea.

Después del manifiesto de Marinetti, aparecen en 1910 los dos manifiestos sobre pintura; en 1912 el de Boccioni para la escultura y en 1914 el de Antonio Sant’Elia para la arquitectura. El texto original de Sant’Elia dice que el problema de la arquitectura moderna no consiste en determinar las diferencias formales entre el edificio nuevo y el antiguo, sino en crear completamente la nueva casa. Esa nueva casa deberá hacerse conociendo todos los recursos de la ciencia y la técnica del momento; se deberán determinar formas nuevas, líneas nuevas. Esa arquitectura no debe de estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica sino que debe de ser nueva como son nuevos nuestro estado de ánimo y las contingencias de nuestro momento histórico. La arquitectura en la vida moderna, se debe separar de la tradición y volver a empezar desde el principio.

En el tono de Sant’Elia existe una voluntad consciente de ruptura aunque no sea capaz de proponer unas nuevas formas totalmente liberadas de los cánones de la perspectiva tradicional como la simetría. Su testimonio ha sido interpretado como anticipación de la obra de Gropius o Le Corbusier.

3. La primera guerra mundial y el ambiente de la posguerra

La guerra entre 1914 y 1918 no sólo suspende la actividad de los arquitectos y limita la de los pintores, sino que influye en sus ideas. Al hablar de las consecuencias de la guerra, podemos referirnos a tres grupos fundamentales de las mismas. Consecuencias materiales de la guerra, consecuencias psicológicas de la guerra y experiencias y teorías que maduran en conexión con la guerra mundial.

En primer lugar, las destrucciones causadas por la guerra imponen graves problemas de reconstrucción. Pero el problema de la vivienda existía ya antes del conflicto mundial y esto no hace más que agravarlo. La amplitud de las tareas a realizar es tal, que sólo el estado puede financiarlas. Así la clientela de los arquitectos será en gran medida, procedente de organismos estatales. En ese ambiente, se generaliza el uso del hormigón armado.

En los estados vencidos (Austria y Alemania) a las destrucciones bélicas hay que unir factores políticos que agravan la situación económica y todo esto se refleja en el campo cultural. Y será en esos estados en donde se desarrollarán los acontecimientos más importantes de la nueva cultura. El reto era poner la acción cultural a la altura de los progresos técnicos, económicos y sociales. Así mismo se consideraba a la técnica como dotada de una intrínseca orientación racional. El hecho de “ lo racional “ se sitúa en un primer plano. Así los movimientos de vanguardia se conducirán en base a dos polos opuestos. Por un lado están los que pierden toda confianza en cualquier sistematización teórica y por otro lado están los que

pretenden organizar y estudiar concienzudamente los resultados de las investigaciones anteriores para construir un nuevo lenguaje de alcance general.

En la posguerra nacen del tronco del cubismo varios movimientos. Así nos encontramos con el purismo, el suprematismo, el constructivismo, el no - objetivismo, etc. En 1917 se funda el neoplasticismo por parte de los pintores T. Van Doesburg, P. Mondrian, B. Van der Leek y V. Huszar; los arquitectos J. J. P. Oud, J. Wils y R. Varit Hoff; el escultor G. Van Tongerlo y el poeta A. Kok. Luego se les adhieren los arquitectos G. Rietveld y Van Eesteren y el cineasta H. Richter. El órgano de ese movimiento será la revista “ De Stijl “. La idea fundamental es partir de elementos bidimensionales que se van uniendo y combinando. Pero se ve claramente que este proceso no sirve sólo para pintar cuadros o hacer esculturas abstractas, sino que también sirve para reconstruir el ambiente urbano.

La actividad de Oud es significativa en este contexto; tras una primera etapa con proyectos muy teóricos como las casas en Scheveningen y otras casas obreras, es nombrado arquitecto - jefe de la ciudad de Rotterdam, encontrándose con trabajos comprometidos en los que sus ideas teóricas deben adaptarse a contingencias técnicas y económicas. En su barrios residenciales, acabará aceptando las tipologías tradicionales de edificación y la descomposición de las primeras obras no será exhibida y sin embargo los volúmenes, las superficies y los colores ya no son los de antes. El propio Oud dice que la arquitectura de sus primeros años era la arquitectura “ cubista “ que perseguía el espíritu de “ De Stijl “, pero que ese desarrollo era un tanto artificial para el desarrollo de la arquitectura (pertenecía demasiado a la pintura) y era demasiado “ duro y estático “. Dice que abandonó el camino por darse cuenta que una arquitectura social no podía surgir de allí, por tratarse de una estética demasiado abstracta. Reconoce sin embargo, que el neoplasticismo le había dado valores arquitectónicos a los que no quisiera renunciar. T. Van Doesburg sin embargo abandonó el camino de “ De Stijl “ al igual que Mondrian.

Capítulo XIII; La Bauhaus y el exordio de los maestros.

En lo que se refiere al conocimiento moderno y las contribuciones que a él se hacen, a partir de 1927 podemos identificar una línea común de trabajo de personas y grupos de diferentes nacionalidades.

En un primer decenio podríamos distinguir dos experiencias fundamentales. Por un lado la obra de Le Corbusier como arquitecto. Por otro lado estarían experiencias de ciertos movimientos culturales de preguerra y otros producidos durante la propia guerra, como serían la obra de Mendelsohn, Mies Van der Rohe, los trabajos de Oud (Rotterdam) o los de Dudok (Hilversum).

1. La Bauhaus

Fue fundada en 1919 por W. Gropius tras la guerra. Los primeros colaboradores que tendrá Gropius en la Bauhaus serán: J. Itten, el pintor L. Feininger y el escultor y grabador alemán G. Marcks. A ellos se unirán con posterioridad A. Meyer (antiguo colaborador de Gropius), el pintor G. Muche, P. Klee, W. Kandinsky y Moholy - Nagy.

El propio Gropius definirá las características principales de la enseñanza impartida:

- Paralelismo entre enseñanza teórica y práctica. Había maestros dedicados a enseñar su experiencia técnica y otros dedicados a una labor artística. Esto vino dado así en un

primer momento, debido a que no era posible encontrar artistas con suficientes conocimientos técnicos, ni artesanos con imaginación suficiente para resolver los problemas artísticos.

- El contacto continuo con la realidad del trabajo. Gropius buscó encargos prácticos para la Bauhaus en los que pudieran poner en práctica sus conocimientos tanto profesores como alumnos.
- La presencia de maestros creadores. La Bauhaus permitía que sus profesores realizasen también un trabajo privado al margen de la escuela. Producía según Gropius una “ atmósfera creativa “ esencial para la escuela.

Frente a la polémica entre la artesanía y la industria que se venían desarrollando en el seno de el Werkbund desde hacía un decenio, Gropius no escoge ni uno ni otro término. Piensa que la artesanía no es una creación pura ya que tiene siempre detrás un cierto desarrollo técnico; ni la industria es pura labor manual ya que la máquina misma plantea un problema creativo.

Hauser dice que el estancamiento producido por la revolución industrial en el desarrollo artístico; es decir, la ventaja adquirida por el desarrollo técnico sobre el intelectual, debe atribuirse a que el ritmo alcanzado por la evolución técnica ha sido tan rápido que el desarrollo intelectual no lo ha podido seguir.

La filosofía de Gropius pretendía crear una nueva pedagogía, basada en el trabajo en grupo que acabaría insertando poco a poco la artesanía en la industria. Es decir, que pretendía recuperar los valores de la antigua tradición artística (que históricamente se expresaron en forma de trabajo en grupo) en introducirlos en la vida de la sociedad moderna.

Los primeros años de la década de los años 20, la situación económicamente difícil en la que está inmersa Alemania, hace que la actividad constructiva de la Bauhaus sea pequeña. En 1923 se hace la primera exposición pública de su actividad desarrollada hasta entonces. (Leer texto pág. 440 - 441).

A partir de 1924 la situación económica del país mejora y la Bauhaus empieza a recibir encargos de la industria. Pero en el debate cultural que propone la Bauhaus se introducen razones políticas y las autoridades de Weimar crean a Gropius tantas dificultades que en 1924 decide abandonar la ciudad. La escuela se traslada a Dessau. La construcción de los nuevos edificios en Dessau, hace que la escuela se comprometa en una tarea concreta pero a la vez vasta.

Gropius se reserva para sí mismo el proyecto arquitectónico del edificio para la Bauhaus. Es una construcción que comprende un cuerpo para la escuela y otro para los laboratorios, unidos por un puente en el que se hallan las oficinas administrativas. A todo esto hay que añadirle un espacio para la vida comunitaria y un ala con 5 pisos para las habitaciones - estudio de los alumnos.

El tipo de acabado que Gropius le da a su edificio, no es elegido de forma caprichosa. Utiliza un revoque blanco que agrava los problemas de conservación del edificio. Pero esto

debe considerarse dentro de unos valores arquitectónicos determinados. Si la arquitectura no debe limitarse a representar las aspiraciones de la sociedad, sino contribuir a realizarlas, las obras arquitectónicas serán válidas por la vida que en ellas se desarrolla y no permanecerán como objetos naturales independientes de los hombres. La “ nueva unidad “ entre arte y técnica que Gropius enseña en la escuela, se verifica en el propio edificio.

Realizó un edificio hasta cierto punto monumental, sin alejarse lo más mínimo de la escala humana. La enseñanza de la Bauhaus durante el período de Dessau se completa aprovechando la experiencia precedente y 5 ex - alumnos de la propia escuela serán seleccionados como directores de los talleres, con lo que la enseñanza técnica y formal se conseguirá reunir en la misma persona.

En 1928 Gropius dejará su cargo de director a H. Meyer y abandona la escuela, en el momento en el que cree que la estabilidad de la misma está asegurada. Y también se retira para poder ejercer más libremente su profesión y se dedicará a realizar proyectos urbanísticos que le exigen mucho tiempo que debe restar al dedicado a la enseñanza. Podemos analizar las consecuencias del cambio metodológico impulsado por Gropius:

- La concepción del proyecto como una actividad unitaria dividida en muchas partes y niveles.
- Cada proyecto o cada intervención debe resolver un problema particular pero al mismo tiempo debe poder transmitirse y ser comunicada y servir como precedente y referencia a otras intervenciones.
- La arquitectura no debe ser considerada como el espejo de los ideales de la sociedad y ni tan siquiera una fuerza capaz de regenerar la sociedad, sino que se debe entender como un servicio necesario para la vida en sociedad. La arquitectura no debe pretender remediar los males y problemas de la sociedad, en parte porque su modo de actuar depende de las características y tendencias de la sociedad en cuyo seno se desarrolla.
- La arquitectura no debe pretender estar enfocada exclusivamente a producir obras de elevadísima calidad; ni debe aspirar a crear ingentes producciones ignorando el tema de la calidad de esa vasta producción; sino que debe buscar el punto intermedio entre calidad y cantidad.

Gropius dice que se viene contraponiendo las oportunidades cualitativas de la artesanía a las cuantitativas de la industria. Dice que se debe descubrir en la misma industria las posibilidades cualitativas que nos ofrece. La estandarización produce economía de dinero y de pensamiento.

En la Bauhaus la parte cualitativa la representaban los pedidos industriales y la cuantitativa la representaban las imágenes que salían de los estudios de los pintores. Una actividad, la de los pintores, que no estaba encerrada en reglas preestablecidas como la perpendicularidad o la uniformidad de los colores propios del neoplasticismo.

La mediación entre calidad y cantidad estará regida por la razón, que deberá ir aclarando las referencias a estos dos polos. Gropius no quiere discutir si el cálculo tiene primacía sobre

los sentimientos o si la deducción está por encima de la intuición; simplemente se preocupa de que todo esto pueda ser puesto en práctica y luego analizado.

2. El exordio de Le Corbusier

Para comprender la obra de Le Corbusier, es necesario tener en cuenta las condiciones económicas y culturales de Francia en los años próximos a la primera guerra mundial. El equilibrio económico que vive Francia hace que no existan problemas especialmente graves en lo que se refiere al número de viviendas disponibles. Los problemas más significativos hacen mención a la calidad de esos habitáculos y no al número de los mismos.

Le Corbusier asumió el papel de enfrentarse a las tradiciones de su país sin perder de vista el movimiento internacional. La Bauhaus se abre a las contribuciones que puedan venir de cualquier parte del mundo y Le Corbusier se manifiesta como el mediador entre el Movimiento Moderno y la tradición francesa.

En 1929 junto con el pintor Ozenfant, funda el movimiento purista y dirige la revista L'Esprit Nouveau. El purismo establece algunas reglas formales como el empleo de las formas simples, la armonía entre los procesos del arte y los de la naturaleza, etc. Y esos principios se pueden aplicar indiferentemente a la pintura, escultura o arquitectura. Pero el purismo no llega tan lejos como pretendían llegar los neoplasticistas, que llegaban a negar la autonomía de las artes figurativas, absorbiéndolas por completo la arquitectura.

Le Corbusier, al igual que Gropius se propone superar el contraste entre progreso técnico y el retroceso del arte y define la técnica y el arte como dos valores que marchan paralelos. Llega a sugerir a los arquitectos “ volúmenes simples, superficies definidas mediante las líneas directrices de esos volúmenes y la planta como principio generador “. Le Corbusier defiende el valor de los trazados geométricos reguladores (como método de control) y pone como ejemplo de lo que ha de ser la arquitectura a los barcos o los aeroplanos y defiende que la casa debe poder construirse en serie como si de una máquina más se tratase; será la casa como “ máquina para habitar “.

En 1925 tuvo la posibilidad de construir un barrio de casas estandarizadas en Pessac, pero tuvo pésimos resultados. En 1922 Le Corbusier prepara su primer proyecto de la ciudad ideal para 3 millones de habitantes. Los edificios son de 3 tipos; grandes rascacielos cruciformes en el centro de la ciudad, casas de 6 pisos en la zona intermedia y los “ inmuebles - villa “ en la periferia. El trazado es simétrico con calles ortogonales y diagonales. Los “ inmuebles - villa “ contienen el germen de lo que serán en el futuro las “ Unité d'habitation “. Los “ inmuebles - villa “ son un conjunto de 120 grandes viviendas con terraza - jardín y servicios comunes.

En 1926 Le Corbusier y P. Jeanneret publican un documento en el que se sistematizan algunas ideas que habían ido experimentando en años anteriores. Será conocido como “ los cinco puntos para una nueva arquitectura “.

- Los pilotis; gracias al empleo del hormigón armado se pueden construir los “ pilotis “ que hacen que la vivienda quede suspendida en el aire, lejos del terreno y evitando los locales oscuros y la humedad del terreno.
- Las terrazas - jardín; el tejado debe ser plano y recoger las aguas hacia dentro. Con la aparición de la calefacción central, el tejado tradicional ya no tiene especial utilidad.
- La planta libre; el hormigón armado permite la planta libre en la vivienda y los pisos ya no tienen que estar “ calcados “ unos sobre otros.
- La “ Fenêtre en longueur “; el hormigón armado trae la liberación. Las ventanas pueden correr de un lado a otro de la fachada
- La fachada libre; los pilares se retrasan respecto a la fachada, hacia el interior de la casa; las fachadas son ligeras membranas de muros sueltos o ventanas.

En la realización de la villa de Garches (1927), Le Corbusier podrá trabajar con relativa libertad. La villa es un prisma perfecto y tiene más valor como manifiesto que como obra arquitectónica concreta y no resiste la comparación con las espléndidas obras contemporáneas de Oud o Dudok. Pero tiene una resonancia mucho mayor; es un edificio donde los detalles no cuentan y la atención se dirige hacia el conjunto.

3. La herencia de la vanguardia alemana

El ambiente de la vanguardia alemana durante los años de la inmediata posguerra es rico en experiencias contradictorias. Hay una serie de personalidades que tras haber aceptado durante bastante tiempo los principios y métodos de las vanguardias, encontrarán luego un camino individual que les llevará a coincidir con el de Gropius; este será el caso de Mies Van der Rohe. Inmediatamente después de la guerra, Mies participa activamente en las polémicas artísticas y sociales del Berlín del momento y trabaja en el Novembergruppe. Las obras que firma Mies entre 1919 y 1923 se separan de las reflexiones de sus coetáneos y apuntan decididamente hacia la realidad.

La obra de E. Mendelsohn tuvo una influencia mucho mayor que la de Mies en esa época. En 1919 Mendelsohn es ya conocido por sus dibujos de arquitectura fantástica. En 1920 realiza la Torre - Observatorio astronómico de Einstein en Potsdam. Mendelsohn piensa en una forma que se pueda crear de un golpe, en un único acto. El material apropiado aparentemente es el hormigón armado, gracias a la plasticidad de que puede dotar a la obra. Pero faltan medios técnicos para resolver el edificio de esa forma, así que se construye en ladrillo y luego se reviste de hormigón. La obra será la ilustración de un concepto abstracto y quedará como un intento de aplicación del repertorio expresionista de la posguerra. Mas tarde construye una serie de grandes almacenes y en 1928 construye el cine Universum.

4. La herencia holandesa: M. Brinkman, J. J. P. Oud, W. M. Dudok, J. Duiker.

Holanda tiene una sólida tradición urbanística y es la patria de uno de los más importantes movimientos poscubistas, el neoplasticismo de Van Doesburg y Mondrian.

En Holanda hay un grupo, dirigido por Berlage que pretenden conciliar las costumbres tradicionales y la aportación de los movimientos de vanguardia. Por otro lado está el

movimiento racionalista e internacionalista de los neoplásticos dirigidos por Van Doesburg. El neoplasticismo representa la fuerza renovadora y la escuela de Amsterdam la conservadora. Pero desde nuestros días, podemos afirmar que ambas tendencias se complementaban. Oud tras haber participado en el grupo De Stijl, en el futuro saltará del repertorio neoplástico al berlagiano. Oud fue nombrado arquitecto jefe de la ciudad de Rotterdam y aunque había participado de las ideas de Van Doesburg, en sus primeras casas populares proyectadas para la administración, no se ven casi huellas de la poética neoplástica. En 1924 realiza su primera obra maestra; las dos filas de casas gemelas en el suburbio de Hoek Van Holland. En toda su producción como arquitecto jefe de Rotterdam, hay un esfuerzo de simplificación y de reducción de costes, pero detrás de cada opción se presiente la huella del neoplasticismo.

W. M. Dudok fue arquitecto municipal de Hilversum y tiene la oportunidad de regular su crecimiento. Exceptuando el ayuntamiento, el resto de sus edificios, tomados individualmente, no son obras especialmente relevantes; pero sí el conjunto de las mismas y las relaciones que se dan entre todas. Dudok supo traducir a la realidad el sueño teórico de la ciudad - jardín, quitándole los aspectos románticos y utópicos. Sus edificios, con referencias de Wright y de los neoplasticistas, están siempre en equilibrio con el ambiente.

En Hilversum, logra traducir a términos modernos las teorías berlagianas; pasa de los bloques cerrados a los bloques abiertos; da una simetría repetitiva a los ambientes asimétricos dimensionados según las distintas funciones.

El tercer maestro holandés de esa misma generación será J. Duiker, prematuramente desaparecido. La base de su arquitectura reside en la claridad del esqueleto estructural de la misma.

Por primera vez después de más de un siglo, las experiencias arquitectónicas más modernas de Europa, se mueven de manera convergente y no divergente. Las experiencias de Mies, Le Corbusier, Mendelsohn y los maestros holandeses, surgen en lugares distintos y a pesar de emplear lenguajes diferentes, persiguen un mismo grupo de objetivos. Ninguno de ellos proviene de la Bauhaus pero cada uno encuentra en ella un punto de referencia.

Las tendencias formales seguirán siendo muchas y diferentes pero todas ellas tendrán varias cosas en común, como el respeto a la medida humana, la preocupación por la realización técnica o la continuidad entre las distintas escalas de proyectación. Es decir, se encuadran los problemas particulares en los generales y a la inversa; la posibilidad de dividir las dificultades mayores en muchas menores. Mientras la escena artística se llena de intolerantes grupos de vanguardia, los maestros del movimiento moderno hablan en un tono muy distinto; un tono razonable, moderado y preocupado por actuar a largo plazo.

Capítulo XIV; los primeros contactos con el público

La relación entre los maestros del movimiento moderno y el público en general, son un tema delicado. Los maestros pretenden influir sobre la producción arquitectónica del momento y para ello, sus ideas deben salir de sus estudios y propagarse en el seno de la sociedad. Al mismo tiempo deben tener cuidado en que su nueva arquitectura no sea considerada como un nuevo estilo (uno de tantos en la historia de la arquitectura). Los maestros no se detienen en demostrar sus ideas a través de grandes discursos, sino que buscan oportunidades concretas para materializar su pensamiento; es necesario convencer y demostrar que la nueva arquitectura funciona mejor que la tradicional. Los medios que se consideran más apropiados para convencer al público no serán las exposiciones o los libros, sino los propios edificios. En este sentido, los concursos permiten comparar diferentes soluciones para un mismo problema concreto.

1. Los concursos

El primer concurso en el que ensayan sus modelos varios maestros del Movimiento Moderno es el organizado en 1922 por el diario Chicago Tribune para su nueva sede. En él concursan Gropius y Meyer y también Taut; sin embargo los premios recaerán en tradicionalistas.

En 1927, la Sociedad de las Naciones abre otro concurso para su palacio cerca de Ginebra. Es especialmente interesante en este sentido el proyecto que presentó Le Corbusier. Se basa su proyecto en un análisis funcional del programa y articula un sistema de pabellones bien distribuidos en el terreno. A pesar de que el concurso de la Sociedad de las Naciones se resolvió en la práctica con la derrota de los arquitectos modernos, dio un golpe de gracia al prestigio de la academia.

En 1931 el gobierno ruso convoca un concurso internacional para el palacio de los Soviet y encarga proyectos a maestros como Gropius, Mendelsohn y Le Corbusier. El jurado alabará especialmente el proyecto de Le Corbusier.

2. Las exposiciones

En 1927 el Werkbund alemán organiza su segunda exposición en Stuttgart. Mies Van der Rohe, obtiene el permiso de realizar un barrio de viviendas permanentes, además de los habituales pabellones provisionales. El plan general de ese barrio será trazado por Mies, teniendo presente varias premisas como la independencia de la edificación respecto a la circulación perimetral o la separación entre el tráfico de vehículos y peatones. Será el barrio denominado la Weissenhof Siedlung. Para la construcción de ese barrio serán llamados los mejores arquitectos de Europa.

El barrio es una muestra de edificios diferentes, cada uno de los cuales puede considerarse a sí mismo como un prototipo. Mies construye el cuerpo principal que es un bloque de casas alineadas de cuatro pisos con estructura de acero. Gropius experimenta con dos casas aisladas un sistema de prefabricación. Le Corbusier construye otras dos casas aisladas sobre “pilotis” aplicando sus 5 puntos para una nueva arquitectura. Oud realiza un grupo de 5 casas alineadas; Behrens también participa al igual que un joven Scharoun.

La exposición de Stuttgart presenta al público un panorama unitario del Movimiento Moderno; pone de manifiesto los propósitos comunes de los arquitectos y demuestra la convergencia que se da entre las búsquedas de los distintos maestros. Los edificios estaban pensados como prototipos aptos para su repetición en serie.

En las muchas exposiciones organizadas por los arquitectos modernos entre la posguerra y la crisis económica, el tema principal y casi exclusivo será la vivienda moderna. La exposición de 1930 en París es la que mayor resonancia alcanzó. Alemania presentará una casa de apartamentos de 10 pisos. En general las críticas del público francés son buenas.

Todas estas exposiciones transforman también la forma tradicional de presentar al público los objetos expuestos. La exposición no pretende mostrar, sino demostrar que existe una

forma mejor de habitar. El material expuesto en París en 1931 se vuelve a exponer en Alemania.

3. Las publicaciones

En las publicaciones que se hacen a propósito de la arquitectura moderna, se presenta ésta no como un ideal futuro, sino como realidades que se van concretando cada vez en más ejemplos. En el caso de las revistas, éstas pretenden documentar y explicar un movimiento que ya está funcionando. En ellas por ejemplo Hilberseimer dice que las “ exigencias utilitarias “ definen el carácter funcional del edificio. Defiende que el factor estético no puede ser ya algo dominante; no es un fin en sí mismo; no se pretende proponer una arquitectura “ de fachadas “. La fachada es un elemento más de la arquitectura y la arquitectura moderna busca el equilibrio entre todos los elementos. “ La nueva arquitectura no plantea problemas estilísticos, sino problemas constructivos “. La aparente concordancia entre la apariencia formal de la nueva arquitectura, no es más que la expresión elemental de una nueva concepción arquitectónica.

B. Taut en uno de sus libros, resume los caracteres del Movimiento Moderno en 5 puntos:

- La primera exigencia de cada edificio es que su realización se adapte lo más posible a su utilidad.
- El empleo de los materiales y el sistema constructivo deben subordinarse al primer punto.
- La belleza de un edificio está en que cumpla la finalidad para la cual ha sido creado.
- Cada parte del edificio no tiene valor por sí misma, sino por su relación con el conjunto de partes del edificio.
- No hay nada malo en repetir y repetir un mismo modelo de casa. A exigencias uniformes, edificios uniformes.

La fórmula “ arquitectura internacional “, que Gropius emplea, engloba a la arquitectura individual, nacional y mundial. El término “ arquitectura racional “ se suele emplear en el sentido en que la nueva arquitectura no debe influir en el espectador por la vía puramente sentimental o estética, sino que debe dirigirse hacia su razón. No debe comunicar exaltación o entusiasmo, sino claridad y conocimiento. El término “ arquitectura funcional “, está muy ligado con lo anterior. El espectador debe ver en las obras o debe valorar en las obras, lo funcional por encima de las valoraciones de gusto. El término “ arquitectura internacional “ está explicado con anterioridad.

4. La fundación de los CIAM

En acontecimientos como el concurso para la Sociedad de las Naciones y la Exposición de Stuttgart, se demostró que había un número importante de arquitectos europeos que trabajaban en base a métodos similares. En 1928 nace la necesidad de traducir esa unidad hipotética, en una asociación y el castillo de Sarras les es cedido para la celebración de un congreso de arquitectos modernos.

Entre las personas que acuden existe un acuerdo sustancial que había quedado ya patente en el campo de los hechos un año antes en Stuttgart. Esos congresos plantearon dos tareas distintas; por un lado poder comparar periódicamente las experiencias individuales y por otro lado, suponían el foro de debate en el cual se discutía la forma de presentar al público las soluciones a las que se iba llegando.

Hacia los años 30, la arquitectura moderna alcanza su máximo prestigio. El repertorio formal elaborado por los arquitectos modernos, induce a otros proyectistas a modernizar su lenguaje. En ese clima, entre 1929 y 1931, se construyen 3 obras que pronto se harán famosas; son la villa Savoie en Poissy de Le Corbusier; la villa Tugendhat en Brno de Mies Van der Rohe y la Columbushaus en Berlín de Mendelsohn.

La villa Savoie, es una vivienda de lujo situada en el entorno de París. El edificio no se mezcla con el ambiente natural, sino que se coloca en su centro sin modificarlo. La ejecución de la obra no está a la altura de la concepción de la misma y los defectos técnicos hablan en contra del efecto arquitectónico. En este caso Le Corbusier tampoco renuncia a considerar su edificio como un prototipo apto para construirse casi en serie.

La villa Tugendhat, tampoco es una villa corriente. Es un volumen simple articulado según las necesidades distributivas. Persico dice que Mies no ha creado sólo un edificio racional, sino sobre todo, una construcción que expresa “ estados de ánimo modernos “.

La Columbushaus, es un edificio comercial en Berlín. En esta obra Mendelsohn se olvida de la tensión expresionista que había caracterizado su obra y llega a una arquitectura tranquila y serena. Muestra al público que sólo la arquitectura moderna es capaz de resolver ciertos problemas fundamentales propios de un moderno centro de negocios. Se demuestra que la arquitectura moderna es condición indispensable para la renovación del centro de las ciudades y atañe por lo tanto al interés de todos.

Capítulo XV; La aproximación a los problemas urbanísticos

1. Legislación y experiencias urbanísticas en la posguerra

En muchos países europeos, el problema de la vivienda se agudiza en la posguerra. Esto fue debido no tanto a la destrucción de viviendas que pueden causar el conflicto, como al parón de la actividad constructiva de edificios durante los años del conflicto. En este sentido, el estado actuará de dos maneras; con créditos y facilidades que se conceden a asociaciones privadas o con la construcción de viviendas por iniciativa directa de entidades públicas.

Y en este momento el Movimiento Moderno expresa sus propuestas urbanísticas. Dicen que un barrio se descompone en una serie de elementos edificatorios (células de vivienda, calles, edificios públicos, etc). La ciudad se compone de una serie de barrios y así sucesivamente. Es decir, establecen una metodología que responde a los mismos criterios que la producción industrial; permite distribuir los esfuerzos intelectuales de manera más rentable situando cada decisión en el tiempo a la escala oportuna.

2. Las primeras aplicaciones a los nuevos standards en la posguerra alemana.

Después de 1924, en Alemania la investigación sobre la estandarización de la tipología de los edificios adquiere verdadera importancia cuando trabaja sobre conjuntos grandes. En muchas ciudades los arquitectos modernos serán quienes dirijan los programas de edificación municipal.

3. La urbanística de Gropius

En la época de la Bauhaus, se advierte un hecho muy importante. Mientras las investigaciones sobre tipologías edificatorias avanzan y tienden a converger hacia resultados comunes, en el tema de la composición de barrios hay una gran confusión. En 1927 Gropius gana el concurso para realizar el barrio Dammerstock en Karlsruhe. Propone un barrio que no es una composición cerrada sobre sí misma, sino una modificación calculada del terreno de la periferia. Se trata de relacionar entre sí, dos realidades como son el barrio y la ciudad. En sus barrios, el espacio para el tráfico rodado es el justo, la jerarquía de funciones es clara, la regularidad en el trazado hace uniformes las condiciones higiénicas, etc. En resumen, cada elemento está situado y justificado racionalmente. El barrio obrero tendrá el mismo carácter sincero que las cercanas estructuras industriales.

Gropius no piensa que la vivienda mínima pueda definirse a priori y pueda ser aplicada de forma homogénea al conjunto de la humanidad. Gropius expone 2 soluciones tradicionales que se siguen empleando en nuestros días, que son la vivienda unifamiliar y la vivienda colectiva. Piensa que cada opción presenta sus ventajas e inconvenientes y en cada caso particular se empleará una u otra solución. En las condiciones alemanas del momento, la vivienda unifamiliar conviene a la clase media, mientras que la vivienda colectiva aparece como la forma más adecuada para la vivienda popular. En Alemania teniendo en cuenta los factores del momento, termina señalando que el “ optimum “ se encuentra en un bloque de diez a doce pisos. De este razonamiento derivan dos líneas de estudio; ya que las casas altas constituyen un nuevo tipo edificatorio, es necesario demostrar con argumentos urbanísticos, que pueden sustituir a las habituales casas de 3 - 5 pisos. Por otro lado y en lo referente a las casas unifamiliares, la limitación de su uso depende fundamentalmente del coste de las mismas; pues bien, es necesario reducir el coste de esas viviendas intentando construirlas en base a elementos que puedan ser fabricados industrialmente.

Respecto a esto último, Gropius dice que los ciudadanos de un país tienen las mismas costumbres en el vivir y en el habitar. No entiende por qué los edificios no pueden someterse a una unificación semejante a la de los vestidos, coches o zapatos. Pero debemos evitar el peligro de una estandarización demasiado rígida; y las casas deberán ser proyectadas de

forma que contemplen las necesidades individuales de cada familia. Por lo tanto, es necesario estandarizar y producir en serie, no toda la vivienda, sino sus partes.

Gropius fracasó a la hora de llevar a la práctica sus discursos teóricos en ambas líneas de trabajo y lo hizo mayormente por el curso que tomaron los acontecimientos exteriores.

4. La urbanística de Le Corbusier

La ciudad moderna de Le Corbusier, tendrá el nombre de batalla de “ La Ville Radieuse “. El punto de partida de esa ciudad, será la residencia y son la ciudad y el trazado urbano, los que deben adaptarse a esa residencia. Las células de habitación iguales se van acoplando unas con otras, de una forma indefinida, aprovechando las orientaciones Este - Oeste para las “ fachadas “ del edificio. Las construcciones y las autopistas se levantan sobre pilotis y dejan completamente libre el terreno. Los lugares de trabajo se levantarán en las proximidades de los núcleos de población y los negocios se realizarán en rascacielos también situados entre el verde. Este modelo teórico puede adaptarse a muchos casos concretos y Le Corbusier lo propone en cuantas ocasiones puede.

Le Corbusier podrá construir algunos edificios de notable tamaño con ciertas connotaciones o influencia sobre el ambiente que los rodea. Serán el pabellón Suizo de la ciudad universitaria de París, la casa de viviendas Clarté en Ginebra y la “ Cité du Refuge “ para el Ejército de Salvación también en París. Esas 3 obras son fragmentos de un nuevo tipo de ciudad que se insertan de forma difícil en la ciudad actual.

5. La urbanística de los CIAM

Capítulo XVI; El compromiso político y el conflicto con los regímenes autoritarios.

Hacia 1930, Rusia parece el país más adecuado para llevar a la realidad los programas de la arquitectura moderna. Arquitectos como Le Corbusier, Gropius o Meyer son invitados a participar en concursos soviéticos. La revolución de 1917 creó en Rusia un espacio político de límites desconocidos por entonces y era allí en donde muchos hombres de la izquierda europea centraban sus aspiraciones.

Está claro que el desarrollo de las propuestas urbanísticas elaboradas por los arquitectos alemanes en torno a 1930 (la normalización de la vivienda, la concentración de la residencia en bloques exentos y altos y la industrialización de elementos constructivos) lleva a un choque con las fuerzas políticas dominantes en Alemania.

1. La Unión Soviética

Durante los 5 años que discurren desde 1917 hasta 1922, el estado soviético crea las bases de una arquitectura y urbanística independientes de la especulación privada. Pero las condiciones económicas y civiles, hacen que ese inmenso campo de trabajo sea utilizado mínimamente (falta de dinero debido a la baja producción agrícola e industrial y falta de población debida a la guerra civil que se acababa de librar).

El debate sobre la arquitectura se proyecta hacia el futuro y oscila entre posiciones extremas e inconciliables. Son dos métodos de trabajo; el primero estudia y enfoca la práctica de la arquitectura dentro de la esfera de la vida cotidiana y el otro profundiza en el estudio de la arquitectura considerándola dentro de una esfera “ artística “ superior a la vida cotidiana.

Nos encontramos con dos grandes planteamientos; por un lado, los que consideran que no se puede conseguir un nuevo estilo arquitectónico “ proletario “ y que el gran estilo artístico no será decorativo sino formativo y por otro lado los que critican a los artistas de vanguardia (futuristas, cubistas o imaginistas) diciendo que son producto de la corrupción y degeneración burguesa.

Lenin había dicho que para resolver el problema de la cultura proletaria, era necesario conocer la cultura que había sido creada a lo largo de la historia y en base a ella, se podría definir la cultura proletaria. Esto en la práctica supuso una llamada a utilizar mecánicamente los estilos del pasado y de entre todos ellos el clasicismo fue el preferido. Así la investigación arquitectónica que en un primer momento se aceleró, especialmente en lo que se refiere a la urbanística, se va olvidando y diluyendo.

2. Alemania y Austria

En Alemania y Austria, el Movimiento Moderno encuentra condiciones muy favorables para desarrollarse. Los representantes de las vanguardias de preguerra, (P. Behrens, H. Poelzig, Fritz Schumacher , Hoffmann) que ahora ocupan cargos relevantes, están dispuestos a apoyar los intentos audaces de las nuevas generaciones (Paul Bonatz, Bruno Taut, Dominikus Böhm, etc) y jóvenes que inician su actividad a caballo de la guerra (Max Taut, L. Hilberseimer y E. May). Así entre 1929 y 1931 parece formarse una corriente unitaria capaz de atraer a todos los profesionales culturalmente al día. Al mismo tiempo ese repertorio se irá extendiendo por todos los países materializando el ideal de Gropius de una “ arquitectura internacional “. Y los arquitectos alemanes realizarán todo ese camino en una situación social especialmente delicada que pasa por su primera fase bajo la derrota frente a los aliados, continúa con la crisis económica y finaliza con el nazismo que hace que los maestros modernos no puedan ni trabajar ni vivir en Alemania por cuanto que ésta se replega hacia la enésima vuelta al neoclasicismo.

Es decir, después de haber dado una aportación determinante a la cultura arquitectónica moderna, Alemania quedará temporalmente aislada y privada de sus más importantes figuras y su producción retornará al repertorio clásico.

3. Italia

Cuando en Italia empieza a conocerse el Movimiento Moderno, ya se había instaurado la dictadura fascista. Pero en este caso, el fascismo ejercerá sobre la cultura arquitectónica una acción discontinua y nunca tan fuerte como la del fascismo en Alemania. Además, el racionalismo italiano no puede identificarse con un régimen democrático como es el caso de Alemania y bien al contrario, muchos arquitectos y políticos tratan de venderlo como un “

estilo fascista “ (al igual que en Rusia donde se hablaba de un “ estilo soviético “). Al final el fascismo impone un retorno al neoclasicismo e impedirá el desarrollo del Movimiento Moderno.

En 1926 aparece el grupo “ 7 “, compuesto entre otros por Terragni, que se inspirarán en la tesis del Movimiento Internacional. Entre sus referentes teóricos, dejarán claro que no quieren romper con la tradición y el repertorio clásico; que no pretenden ser una facción extremista dentro del Movimiento Moderno a nivel internacional. En general, buscan la sinceridad, la lógica y el orden.

Los regímenes políticos de Alemania, Rusia e Italia, no persiguen iguales objetivos, pero tienen una misma necesidad de controlar todos los aspectos que sean posibles de la vida y costumbres de su respectivo país. Se emplea el repertorio neoclásico en muchos casos porque es ya una forma vacía que puede llenarse con cualquier contenido.

Adoptando las columnas, la simetría o los frontones, los estados autoritarios disponen de formas cómodas que no ofrecen resistencia ni sorpresa y que luego se dotarán de un determinado significado ideológico.

4. Francia

No se formó ningún régimen autoritario que a priori hubiese entrado en conflicto con la arquitectura moderna. Pero a partir de 1934, se produce una radicalización de la lucha política y un creciente malestar económico que se refleja en la producción de edificios.

Los artistas tratan de agruparse y en 1929 se funda la “ Union des Artistes Modernes “ y en 1930 la revista Architecture D’aujourd’hui. La “ Union des Artistes Modernes “ está compuesta por arquitectos, pintores y escultores y la revista Architecture D’aujourd’hui supone un órgano de difusión importante para los artistas de vanguardia.

Hay una clara distancia entre el gran público y las élites y los artistas más comprometidos trabajarán para un grupo selecto de gente que está convencida de antemano de que lo que el arquitecto les va a proponer es aceptable.

La crisis de la construcción y el recrudecimiento de la lucha política, hace que se tema cualquier novedad incluso en el campo cultural. Mientras Le Corbusier se va quedando prácticamente sin trabajo, se abren camino una serie de arquitectos que ofrecen una versión edulcorada del lenguaje moderno.

Capítulo XVII; Los progresos de la arquitectura europea en los años treinta.

El conflicto entre el Movimiento Moderno y los regímenes autoritarios, es el hecho más importante del cuarto decenio de 1900. Pero el carácter del Movimiento Moderno, hace que no se conformen sus arquitectos con defender sus principios, sino que necesitan de realizaciones concretas.

Los acontecimientos políticos a partir de 1935 eliminan las experiencias del Movimiento Moderno en países como Alemania y Rusia y sobreviven marginalmente en Italia y Francia. Terreno favorable se encontrará en Inglaterra y pequeñas naciones del norte de Europa.

1. Los maestros alemanes en Inglaterra y el renacimiento de la arquitectura inglesa.

Entre los arquitectos condenados por el nazismo, después de 1933, algunos actúan acentuando su radicalismo político (Meyer, May y Taut) y se concentran en la urbanística, encontrando un nuevo campo de trabajo en Rusia. Otros tendrán una reacción opuesta, como Mies Van der Rohe, que elimina toda referencia social de su arquitectura cerrándose en sí mismo.

El caso de Gropius es distinto. Se asocia con E. Maxwell - Fry y se establece en Inglaterra, a donde también llegará Breuer. En Inglaterra la práctica de la arquitectura está ligada a modelos tradicionales, pero hay también un interés hacia las novedades del continente. Algunos arquitectos ingleses tratan de introducir en Inglaterra el repertorio moderno europeo, pero la única obra importante será la de un especialista en hormigón armado como fue E. Owen Williams, que realizó la fábrica de zapatos en Nottingham en 1931; que es la obra maestra de la arquitectura industrial inglesa entre las dos guerras.

Gropius inicia su trabajo en Inglaterra sin tratar de imponer su personalidad, sino que se esfuerza en asimilar las características del ambiente británico. Breuer también se estableció en Inglaterra. Trabaja para la firma Isokon, de Londres y creará una serie de muebles de metal y de contrachapeado curvado. N. Pevsner, es un crítico húngaro, educado en Alemania y que finalmente se establecerá en Inglaterra.

La aportación de los maestros alemanes es el motivo por el cual tras un largo período de estancamiento, la cultura artística inglesa se pone en marcha.

2. Los resultados de las investigaciones marginales en Francia e Italia

Le Corbusier fue el gran protagonista en los años 30 de las polémicas sobre arquitectura moderna en Francia y por lo tanto, el primero en sufrir la exclusión de los encargos públicos y parte de la construcción privada. Después de 1933, realiza pequeñas construcciones para una clientela limitada aprovechando la ocasión para experimentar nuevos sistemas constructivos y standards funcionales.

En Italia, los arquitectos modernos intentan desde un primer momento, adaptarse a las directrices del régimen fascista. Así las obras que se realizan, presentan un carácter que hoy, con la distancia que nos separa, las envejece. En otros casos, las consecuencias de las injerencias políticas son más graves buscándose efectos monumentales o falseando el lenguaje racionalista.

Sólo después de 1936, cuando los auténticos arquitectos Modernos italianos se han dado cuenta de que les será imposible controlar los encargos oficiales, buscan ocasiones más limitadas y es ahí donde nacen las mejores obras de la arquitectura italiana antes de la guerra.

En Alemania, el control político es tan importante que las excepciones al conformismo oficial son dos o tres viviendas y muy pocos edificios industriales. En Rusia no existen ni siquiera esas dos o tres excepciones, ya que no pueden existir iniciativas de construcción independientes de los poderes públicos.

3. Los Países Bajos

Después de la crisis del Movimiento Moderno en Alemania, una de las principales contribuciones al progreso de la arquitectura moderna europea proviene de Holanda. También aquí se producirá un conflicto entre la vanguardia prebélica y la generación de los racionalistas. Sin embargo, la distancia entre Berlage y el Movimiento Moderno es menor que la que pudo darse entre Horta y los jóvenes funcionalistas como Victor Bourgeois o en el caso de Francia entre Perret y Le Corbusier. Además Berlage renueva su repertorio al final de su carrera acercándose a las tendencias más recientes.

La ciudad se va transformando y un grupo de urbanistas trabaja ya en el plan regulador de Amsterdam, donde los principios de la “ Carta de Atenas “ se aplican por primera vez a la realidad. El proyecto del plan regulador será dirigido por Van Eesteren (miembro de De Stijl). Ese plan se caracterizará por:

- Investigaciones estadísticas que preceden al trazado del plan general y los planes parciales.
- Subdivisión de la periferia en barrios de unas 10000 viviendas separadas por zonas verdes.
- La sustitución de las manzanas berlagianas (manzanas cerradas), por bloques abiertos orientados de Norte a Sur y en muy pocas ocasiones de Este a Oeste.

Así mismo, cada barrio está dividido en unidades menores y cada una de ellas se encarga a la supervisión de un arquitecto que armonizará los distintos proyectos. Es un plan que ha demostrado su validez adaptándose a los cambios de las circunstancias y conservando la coherencia que tenía en su origen.

4. Los países escandinavos

El movimiento moderno llega a los países escandinavos hacia 1930 sin tropezar con obstáculos tan fuertes como los que se encontró en otros países. Se realizó una revisión y ampliación del repertorio internacional incorporándole ciertos valores heredados de la tradición.

Debemos dejar constancia de la elevada calidad de la arquitectura neoclásica de Dinamarca, Suecia, Finlandia o Noruega durante la primera mitad del s. XIX y la vitalidad de la que gozó el eclecticismo hasta la época de la primera guerra mundial y más adelante. Y casi

de golpe se pasa al Movimiento Moderno y en ocasiones, de la mano de los propios arquitectos eclécticos.

El cambio de los modelos del pasado por los modelos del funcionalismo no se entiende sin tener presentes los cambios sociales y políticos como fueron la consolidación de la democracia socialista y la igualación del nivel de vida. Las tesis del funcionalismo, son los ideales de la producción en masa y de la distinta estructura del mercado.

En Suecia, las tesis del Movimiento Moderno, son introducidas por primera vez por un grupo de arquitectos jóvenes como Markelius, Ahren o Hedqvist. Las discusiones se van apagando a medida que las formas sencillas de Markelius van perdiendo su carácter de novedad, y cuando poco a poco van haciendo surgir sutiles referencias a la tradición. También cesan las polémicas cuando uno de los maestros de tendencia romántica, Asplund, se pasa al Movimiento Moderno. Obra de Asplund es la ampliación del ayuntamiento de Göteborg en la que emplea el repertorio moderno para la realización de la nueva ala del mismo. Es el primer ejemplo de edificio moderno que se inserta en un ambiente antiguo sin interrumpirlo polémicamente.

El movimiento danés estuvo influido por el sueco y entre sus figuras destaca A. Jacobsen que alterna construcciones de tipo tradicional, con obras puramente racionalistas. Una de las constantes en la obra de Jacobsen será la composición rígida y cerrada de los elementos que compensa con un cuidado juego cromático. Su actividad estuvo influenciada por Asplund y por el curso que tomó la arquitectura sueca. En el ayuntamiento de Aarhus, se recuerda lo hecho por Asplund en Göteborg.

En Finlandia destaca la obra de Aalto. En sus obras trata de quitar rigidez geométrica a los volúmenes y acoplarlos en el paisaje. Es en la construcción doméstica en donde la arquitectura de Aalto alcanza los resultados más importantes. Destacan su propia casa en Helsinki y la villa Mairea. Las viviendas son geoméricamente simples pero Aalto ponen el acento en los acabados, en los desniveles y en la continuidad entre arquitectura y decoración.

5. España

El Movimiento Moderno se introducirá en España a través del grupo de arquitectos pertenecientes a la denominada “ generación de 1925 “. Como precursor o figura que está a la cabeza de todo ese movimiento, estará el arquitecto Fernando García Mercadal. La generación de 1925, constituyó una especie de generación de tránsito que preparó el camino a los arquitectos del GATEPAC. A pesar de que los arquitectos de la generación de 1925 no vayan mucho más allá de transformaciones epidérmicas, fueron los responsables de la iniciación española en los caminos que la llegan a conectar con la vanguardia europea.

García Mercadal, organiza reuniones y conferencias para llevar a Madrid a figuras de primerísimo orden como Le Corbusier, Gropius y otros. Mercadal asiste como invitado español a la histórica reunión en el castillo de La Sarraz. Otra figura importante en España será Josep Lluís Sert, que trabajará como colaborador de Le Corbusier.

Se veía la necesidad de formar un grupo que aglutinara y que activara a todos los arquitectos españoles de parecida ideología; todo esto estará impulsado por Sert y Mercadal. Así se funda el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). La finalidad de ese grupo, será estimular y propagar las realizaciones y las teorías de la nueva arquitectura con todos los medios a su alcance. De los 3 subgrupos que constituían el GATEPAC, el único que funcionó de verdad, fue el de la zona Este; es decir el grupo catalán.

Pero al margen de los arquitectos pertenecientes al GATEPAC y a la “ generación de 1925 “, existen algunos arquitectos que por una vía individualista buscan su incorporación a las nuevas tendencias europeas.

6. Suiza

En Suiza el Movimiento Moderno se inicia gracias a la actividad didáctica de Karl Moser, que forma en Zurich y por efecto de su enseñanza en la universidad, un grupo de jóvenes arquitectos que luego se perfeccionarán en el extranjero. Hasta 1933 el Movimiento Moderno suizo, está estrechamente relacionado con Alemania. Con la llegada de Hitler al poder, esa unión desaparecerá y el movimiento suizo adquirirá mayor importancia.

Es entonces cuando las obras de Maillart adquieren gran importancia. Para él, la arquitectura se relaciona íntimamente con los procesos técnicos. Maillart parece tener menos ambiciones arquitectónicas que Perret y se considera a sí mismo como un simple técnico calculista. Maillart busca el origen concreto de los problemas en la estática y sigue su razonamiento hasta donde éste le lleve. Descubre y desarrolla ciertas posibilidades técnicas del hormigón armado, que le llevan a formas totalmente nuevas.