

## 6

# Las vanguardias en Holanda y Rusia

Como en el caso del expresionismo y el futurismo, las vanguardias arquitectónicas de Holanda y Rusia estuvieron dominadas al principio por la pintura y la escultura. En ambos países, esos experimentos formales que eran posibles en proyectos teóricos o de pequeña escala encontraron una considerable resistencia cuando se aplicaron a las necesidades constructivas y programáticas de los edificios. Tras la I Guerra Mundial, en cuanto la situación económica y política permitió reanudar la construcción, los proyectos arquitectónicos de ambos países empezaron a adoptar las características de una arquitectura más sobria e internacional, y a perder los rasgos nacionales que se habían originado principalmente a partir de las interpretaciones del cubismo, el expresionismo y el futurismo. Este capítulo describirá esos movimientos nacionales (De Stijl en Holanda; y el suprematismo, el racionalismo y el constructivismo en Rusia) y su transición hacia un «movimiento moderno» a escala europea, conocido también como *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), funcionalismo, racionalismo o *Neues Bauen* (nueva construcción).

Tanto en la vanguardia holandesa como en la rusa, la lógica de la máquina se convirtió en el modelo para el arte y la arquitectura; se consideraba que la mente podía crear la forma con independencia del oficio tradicional, lo que conllevaba una nueva alianza entre la pintura, la arquitectura y la razón matemática. El arte y la arquitectura se entendían como algo impersonal y objetivo, no basado en el «gusto» individual.

### La vanguardia en Holanda

Durante la I Guerra Mundial e inmediatamente después, en Holanda florecieron dos movimientos opuestos en el campo de la arquitectura y las artes decorativas: la Escuela de Amsterdam y De Stijl. Ambos estaban relacionados con el *art nouveau* y el movimiento *arts & crafts*, así como con el expresionismo alemán; ambos creían en un estilo unificado que reflejase el espíritu de la época; ambos eran herederos de esa idea de William Morris de que la sociedad podía transformarse por medio del arte; y ambos rechazaban el uso ecléctico de los estilos del pasado, y luchaban por alcanzar una arquitectura nueva y no codificada. Pero cada uno de ellos heredó una tendencia distinta de los movimientos anteriores: la tendencia vitalista e individualista en el caso de la Escuela de Amsterdam, y la tendencia

Theo van Doesburg (detalle de figura 77)  
*Contraconstrucción*  
(*Construction de l'espace-temps III*), 1924

racionalista e impersonal en el caso de De Stijl. Cada movimiento condenaba al otro, haciendo oídos sordos a sus propósitos y orígenes comunes.<sup>1</sup>

El trabajo de la Escuela de Amsterdam —cuyo principal exponente fue Michel de Klerk (1884-1923)— se caracteriza por el uso de materiales tradicionales, en particular el ladrillo, y el tratamiento libre, fantástico y de aspecto artesanal de tales materiales. Las formas de la arquitectura tradicional no se abandonaban, sino que más bien se transformaban y se volvían poco familiares. La mayor parte de la obra más importante de la Escuela de Amsterdam se construyó entre 1914 y 1923, y se encuentra en los muchos conjuntos de vivienda pública que formaron parte del vasto programa de renovación urbana que por aquella época se estaba llevando a cabo bajo la dirección de Berlage.

### De Stijl

Aunque sus orígenes están, como los de la Escuela de Amsterdam, en las artes decorativas, el movimiento De Stijl desarrolló una ornamentación que reflejaba la influencia del cubismo y rechazaba la artesanía en favor de un antinaturalismo geométrico. En 1917, el pintor Theo van Doesburg (1883-1931) publicó el primer número de *De Stijl*, una revista que promovía el arte moderno. El término 'De Stijl' se aplica normalmente tanto a la revista como al movimiento al que dio nombre. El grupo original incluía a los pintores Piet Mondrian (1872-1944), el citado Theo van Doesburg, Vilmos Huszár (1884-1960) y Bart van der Leck (1876-1958), el escultor Georges Vantongerloo (1886-1965) y los arquitectos Jan Wils (1891-1927), Robert van 't Hoff (1887-1979), Gerrit Th. Rietveld (1888-1964), y J. J. P. Oud (1890-1963). Sin embargo, la identidad del grupo tenía que ver menos con los miembros concretos —que eran sumamente volátiles— que con la doctrina definida en el primer manifiesto De Stijl de 1918 y en números posteriores de la revista. *De Stijl* estaba dirigida y dominada por Van Doesburg y llegó a ser un órgano importante de la vanguardia internacional hasta que dejó de publicarse en 1932.

### La teoría

El armazón teórico de De Stijl era una variante de la doctrina existente (derivada mayoritariamente del simbolismo y el futurismo), y el movimiento se consideraba a sí mismo como una cruzada dentro de la causa común del movimiento moderno. De Stijl mantenía estrechos vínculos con movimientos vanguardistas de distintas artes en el extranjero, entre ellos el dadá (el propio Van Doesburg, bajo el seudónimo de Aldo Camini, publicó poesía dadá en *De Stijl*).

Los tres postulados principales del movimiento pueden resumirse aproximadamente como sigue: cada forma artística debe hacer realidad su propia naturaleza basada en sus materiales y sus códigos, sólo entonces podrán revelarse los principios generativos que gobiernan todas las artes visuales (en realidad, todo el arte); en la medida en que aumente la conciencia espiritual de la sociedad, el arte alcanzará su destino histórico (en el sentido de Hegel) y llegará a reincorporarse a la vida cotidiana; el arte no es algo opuesto a la ciencia y la tecnología, sino que el arte y la ciencia se ocupan del descubrimiento y la demostración de las leyes subyacentes en la naturaleza y no de su apariencia superficial y pasajera (sin embargo,

la teoría no tenía en cuenta la posibilidad de que el arte pudiese seguir siendo una forma de imitación).

De Stijl pertenecía a la tradición milenarista del expresionismo y el futurismo. Aunque carecía de una dimensión política manifiesta, no era un movimiento utópico; imaginaba un futuro en el que las divisiones sociales se disolverían y el poder se dispersaría; combinaba su entrega a la modernidad con un idealismo que asociaba el cambio científico y técnico al progreso tanto espiritual como material. La metafísica del movimiento se había extraído en gran medida del teósofo y neoplatónico M. J. H. Schoenmaekers, en cuyo libro *Beginselen der beeldende wijskunde* (1916) sostenía que este tipo de matemáticas constituía un «misticismo positivo» en el que «convertimos la realidad en unas construcciones controladas por nuestra razón, para recuperar más tarde esas construcciones en la naturaleza, impregnando así la materia con una visión plástica». Schoenmaekers creía que la nueva expresión plástica («neoplasticismo»), nacida de la luz y del sonido, crearía un cielo en la tierra.<sup>2</sup>

Los dos principales teóricos del movimiento eran Mondrian y Van Doesburg, pero de ningún modo estaban de acuerdo en todos los puntos de la doctrina. La concepción que tenía Mondrian del neoplasticismo, basada en parte en Schoenmaekers y en parte en el influyente libro de Vasili Kandinsky *De lo espiritual en el arte* (1911), se limitaba a la pintura, mientras que Van Doesburg intentaba aplicarla también a la arquitectura. Aunque tanto Huszár como Van der Leck hicieron importantes aportaciones al desarrollo inicial del neoplasticismo, fue Mondrian quien elaboró sus implicaciones lógicas. El sistema al que llegó finalmente se basaba en un proceso de reducción radical en el que la apariencia compleja y accidental de la naturaleza se purificaba hasta convertirse en variaciones de una retícula ortogonal irregular, rellena en parte con rectángulos de colores primarios. Según Yve-Alain Bois, Mondrian organiza la superficie pictórica de tal modo que queda abolida la jerarquía tradicional entre los objetos figurativos y el fondo ilusorio. En Mondrian, «ningún elemento es más importante que otro, y ninguno debe escapar a la integración».<sup>3</sup> Estos principios estructurales de no redundancia y no jerarquía son similares a los que subyacen en la música atonal y serial de Arnold Schoenberg.<sup>4</sup> En la pintura tradicional es el objeto figurativo el que transmite el contenido simbólico o lírico (como hace la melodía en la música);<sup>5</sup> en los cuadros de Mondrian, el significado se traslada desde el objeto representado hasta la organización abstracta de la superficie bidimensional: un efecto análogo a esa idea de Boccioni de que ya no eran los objetos (reducidos a líneas, planos, etcétera) los que proporcionaban el ritmo y la emoción, sino las relaciones entre ellos (véase la página 100).

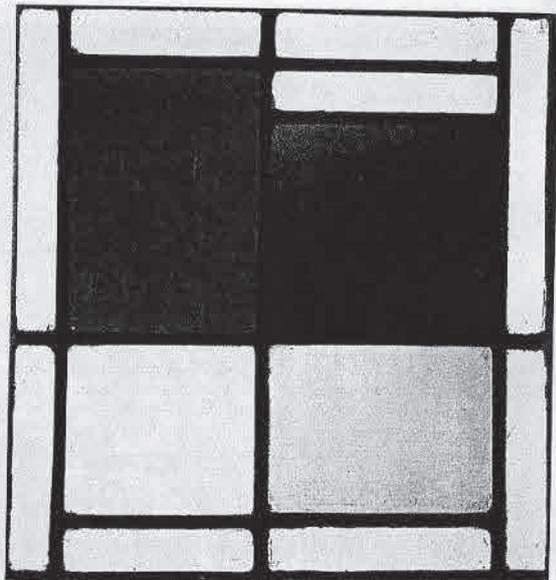
### La relación entre la arquitectura y la pintura

En la fase inicial del movimiento De Stijl, se puso mucho énfasis en la colaboración entre arquitectura y pintura. Las siguientes observaciones de Van der Leck son características de esa postura:

«La pintura moderna ha llegado ahora al punto en que puede iniciar su colaboración con la arquitectura; ha llegado a este punto porque sus

72 Theo van Doesburg  
Vidriera. Composición,  
1922-1923.

En esta obra el objeto todavía se encuentra dentro de los márgenes convencionales del ornamento y suplementa a la forma y el espacio arquitectónicos.



medios de expresión se han purificado. La descripción del tiempo y el espacio por medio de la perspectiva se ha abandonado; es la propia superficie plana la que transmite continuidad espacial [...]. Hoy en día, la pintura es arquitectónica porque en sí misma y por sus propios medios está al servicio del mismo concepto que la arquitectura.<sup>6</sup>

Esta afirmación resulta confusa en muchos aspectos. Por ejemplo, si es cierto que la pintura y la arquitectura se están volviendo cada vez más indistinguibles, ¿qué sentido tiene decir que deberían iniciar una colaboración? La colaboración sólo puede darse entre cosas que son diferentes, como en el concepto de *Gesamtkunstwerk* formulado por Richard Wagner.

Durante la década de 1920 se abrió una brecha entre los pintores y los arquitectos, plasmada en la correspondencia que intercambiaron Oud y Mondrian. En esa correspondencia, Mondrian sostenía que la pintura era capaz de anticipar la deseada fusión del arte y la vida precisamente porque se mantenía en el ámbito de la representación y no estaba, como la arquitectura, comprometida por su inmersión en la realidad. Hasta que la arquitectura no se liberase de esa situación, no podría participar en el movimiento hacia la unificación del arte y la vida. Para Oud, por su parte, si el arte debía fundirse finalmente con la vida, sólo podría hacerlo en el ámbito de la realidad existente; lejos de ser contra-

73 Vilmos Huszár  
Composición espacial de  
colores para una escalera,  
1918.

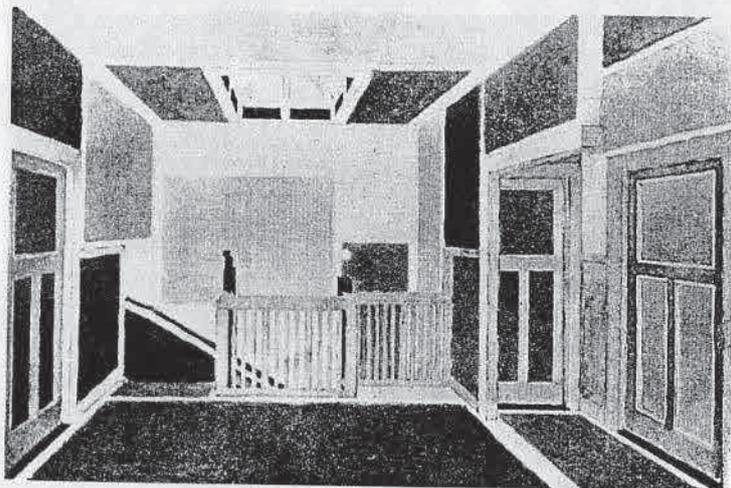
Mientras que en la arquitectura tradicional la decoración se consideraba algo suplementario a las superficies construidas de un edificio, en De Stijl los rectángulos de colores primarios aplicados a las paredes se concebían como una parte integral de la propia arquitectura, que modificaba el espacio definido por las paredes.

rios a la purificación de la forma artística, los principios de la utilidad y la función eran inseparables de ella (en este aspecto, la postura de Oud era la misma que la de Le Corbusier). El idealismo extremo de Mondrian y el materialismo estético de Oud eran incapaces de encontrar puntos en común.<sup>7</sup>

La postura de Van Doesburg difería tanto de la de Oud como de la de Mondrian; aceptaba la resistencia idealista de Mondrian al pragmatismo de la arquitectura, pero creía que la arquitectura —por el mero hecho de existir en el espacio tridimensional real y no en el virtual— tendría un papel privilegiado en el logro de la unión de la vida y el arte. Ese ideal, compartido con los futuristas, de un observador no separado de lo que se observaba era ya algo immanente a la arquitectura y lo único que faltaba era sacarlo a relucir.

### El interior

El movimiento de las artes decorativas (*arts & crafts* y *art nouveau*) había tratado de unificar las artes visuales y la arquitectura. Pero esto sólo se había conseguido fugazmente, en la persona del «artista-artesano». Uno de los objetivos de los artistas De Stijl era ocupar ese vacío creado por la desaparición del artista-artesano, pero ocuparlo como pintores. En 1918, Van Doesburg decoró los interiores de una casa proyectada por Oud (casa De Vonk, 1917-1918) con baldosas de colores y ventanas con vidrieras que simplemente se añadieron al armazón arquitectónico. Pero ese mismo año, tanto Van der Leek como Huszár adoptaron un enfoque más holístico, bien diseñando y coloreando todos los elementos tectónicos de una habitación (puertas, armarios, muebles, etcétera) para crear una unidad de



formas rectangulares en armonía, o bien aplicando manchas de color a las paredes y los techos, con frecuencia «a contrahilo» de la estructura arquitectónica [figura 73]. El efecto de estas invenciones consistía en fundir la estructura, el ornamento y el mobiliario en una nueva unidad. Se eliminaba así la diferencia entre el fondo (la arquitectura) y la figura (el ornamento, el mobiliario, etcétera), invirtiendo la tendencia iniciada por los interiores expuestos en Alemania alrededor de 1910 (los de Bruno Paul, por ejemplo) y volviendo a esa costumbre *Jugendstil* de tratar el interior como una unidad indivisible y abstracta (como en Henry van de Velde y Frank Lloyd Wright).

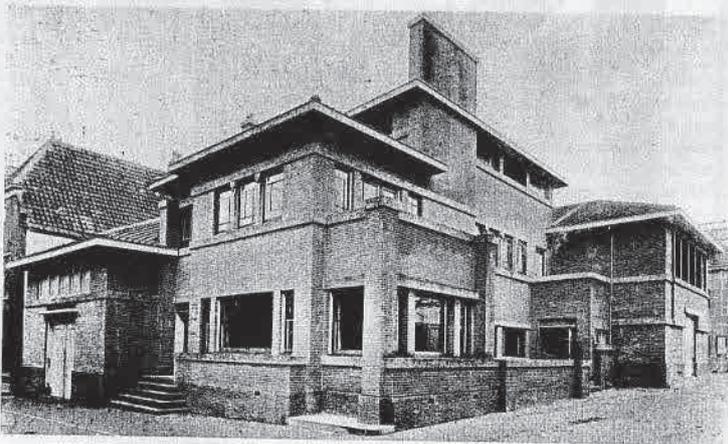
#### Van Doesburg y la arquitectura

En su forma externa, la influencia de De Stijl, al igual que la de Wright, pueden apreciarse ya en varios proyectos arquitectónicos realizados en Holanda en el período inmediatamente posterior a la I Guerra Mundial. En estos proyectos, los elementos geométricos, horizontales y verticales, que enfatizaban las principales formas parecían todavía añadidos ornamentales a la estructura: un ejemplo es la obra de Jan Wils y Robert van't Hoff [figura 74]. Van Doesburg también experimentaba con las formas arquitectónicas exteriores, pero su enfoque era diferente. En 1917, en colaboración con Wils, proyectó un pequeño monumento público de forma piramidal y compuesto por prismas, un tipo de abstracción que puede remontarse a las decoraciones de Josef Hoffmann en la 14ª exposición de la Secession vienesa, en 1902.<sup>8</sup> Hacia 1922, Van Doesburg había comenzado a «activar» esas formas puramente escultóricas haciéndolas coincidir con volúmenes habitables. En los trabajos realizados por sus alumnos de la Bauhaus de Weimar, las plantas asimétricas de las casas se abatían en vertical para crear volúmenes prismáticos maclados [figura

#### 74 Jan Wils

Hotel y restaurante De Dubbele Sleutel, 1918

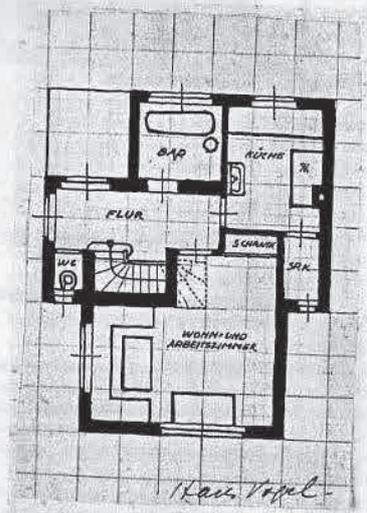
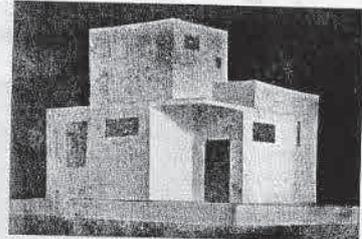
En este caso, la masa del edificio se rompe en volúmenes cúbicos que componen aproximadamente la forma de una pirámide. Los planos horizontales y verticales se acentúan mediante cornisas, molduras salientes y chimeneas, a la manera de Frank Lloyd Wright.



114 LAS VANGUARDIAS EN HOLANDA Y RUSIA

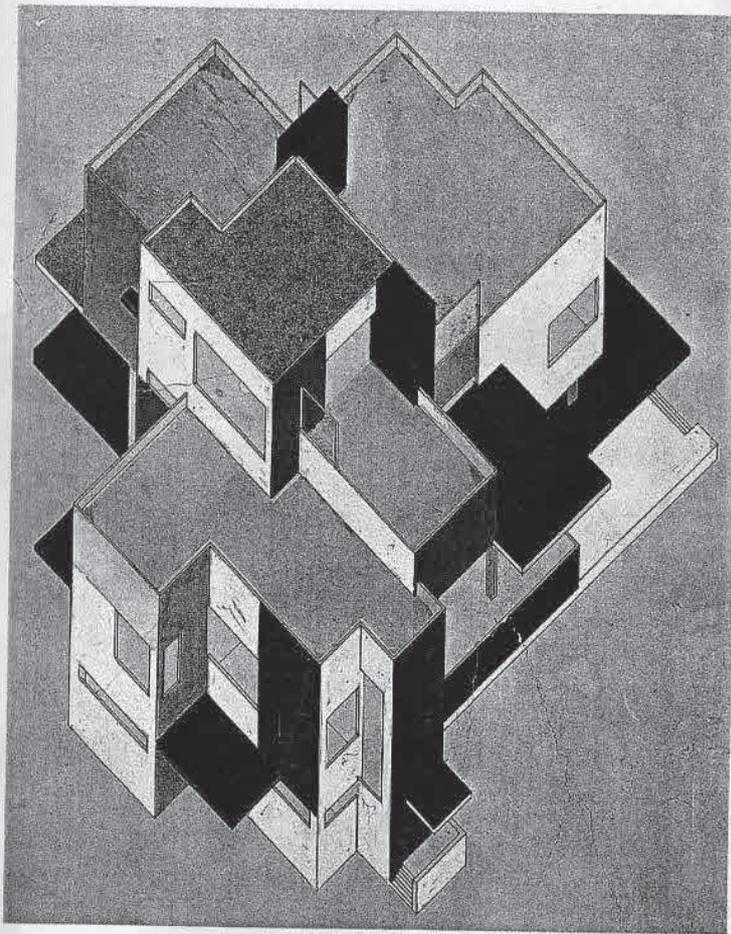
#### 75 Theo van Doesburg y Hans Vogel

Estudios de escultura puramente arquitectónica a partir de una planta. 1921. En este estudio, la composición asimétrica y piramidal de volúmenes cúbicos se genera estrictamente a partir de la planta. Se ha eliminado cualquier acentuación ornamental.



75]. Estas investigaciones alcanzaron su clímax en 1923, cuando, en colaboración con el joven arquitecto Cornelis van Eesteren (1897-1988), Van Doesburg expuso tres casas «ideales» en la galería parisiense L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg. Dos de estas casas (una «mansión particular» y una «casa de artista») eran variaciones de un único tipo de casa que, debido a su amplia influencia, merece analizarse con cierto detalle [figura 76].

Esta casa consiste en una suma de volúmenes cúbicos maclados que parecen «crecer» a partir de un tallo o núcleo central de un modo que recuerda las Casas de la Pradera de Wright. En su organización subyacente, la casa es sistemática, pero en sus detalles es accidental y variable. Esta idea recuerda el lema «sistema más variedad» de los cuadros de Mondrian, en particular las primeras obras figurativas que muestran la transformación de un árbol en un sistema binario de rayas verticales y horizontales.

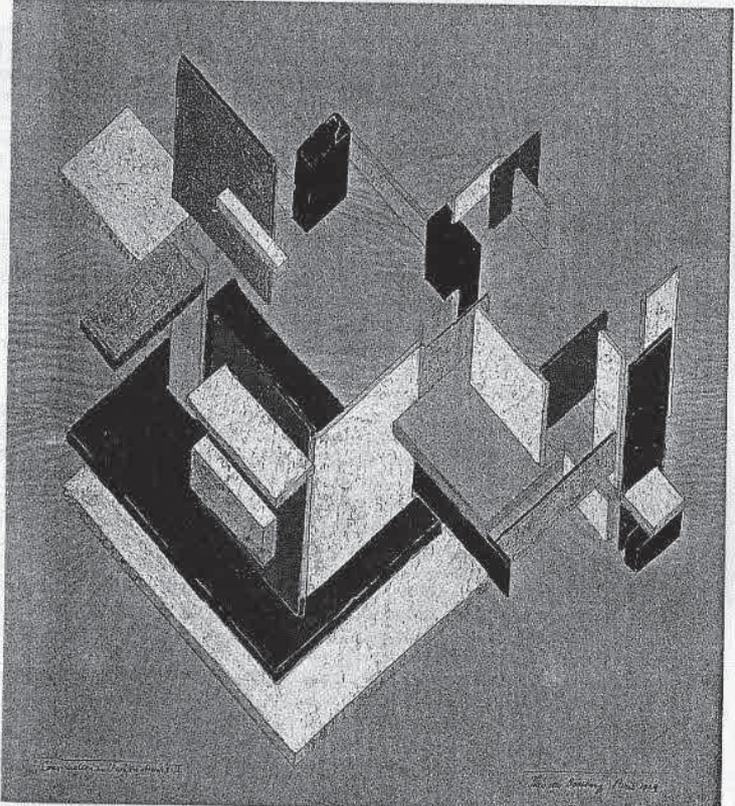


76 Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren  
Dibujo axonométrico de casa particular, 1923  
Se trata de un desarrollo de los estudios anteriores de Van Doesburg (véase la figura 75), en el que la composición cúbica se rompe aún más mediante unos rectángulos de colores colocados arbitrariamente.

Debido a su estructura centrífuga a modo de tallo, la casa no tiene delante ni detrás y parece desafiar la gravedad. Es un objeto autorreferencial y autogenerado, con una forma que no está «compuesta» desde el exterior, sino que es fruto de un principio de crecimiento interno. La «casa de artista» puede entenderse como una alegoría de la naturaleza en la que un principio inicial y unitario se exfolia en una infinidad de formas individualizadas. Los colores primarios se añaden a los planos para marcar dife-

77 Theo van Doesburg  
*Contraconstrucción*  
(*Construction de l'espace-temps II*), 1924  
Este dibujo pertenece a una serie de axonometrias que plasman la concepción de Van Doesburg de una arquitectura neoplástica en la que los volúmenes cúbicos han quedado reducidos a planos, haciendo así que el espacio interior y exterior sea continuo. En este caso el color y la forma están integrados.

rencias entre ellos. En las *Contraconstrucciones* realizadas por Van Doesburg un año después [figura 77], toda la composición queda reducida a esos planos de colores flotantes e intersecantes, permitiendo así que el espacio fluya entre ellos, según los principios futuristas. Van Doesburg definía así este sistema espacial:  
«La subdivisión de los espacios funcionales está determinada estrictamente por planos rectangulares, que no poseen formas individuales en sí mismos pues, aunque están limitados (un plano por otro), pueden imaginarse como extendidos hasta el infinito, formando así un sistema de coordenadas cuyos diferentes puntos corresponderían a un número igual de puntos en el espacio universal abierto.»



En estos dibujos, la axonometría es más que un útil instrumento gráfico; es el único método de representación que no privilegia una parte del edificio con respecto a otra (por ejemplo, la fachada con respecto al interior). En la «vida real», el único modo de recordar esa casa en su totalidad sería recorrer y volver a recorrer sus espacios interiores en el tiempo, como en el caso del Raumplan de las casas de Loos. La axonometría convierte este proceso temporal y semiconsciente en una experiencia que resulta instantánea y consciente. Para Van Doesburg, estos dibujos parecen haber simbolizado su visión tecnomística de una arquitectura idéntica a la fluidez de la experiencia vivida; eran representaciones idealizadas de lo inefable. La axonometría era también fundamental para los intentos de Van Doesburg por representar el espacio cuatridimensional.<sup>90</sup>

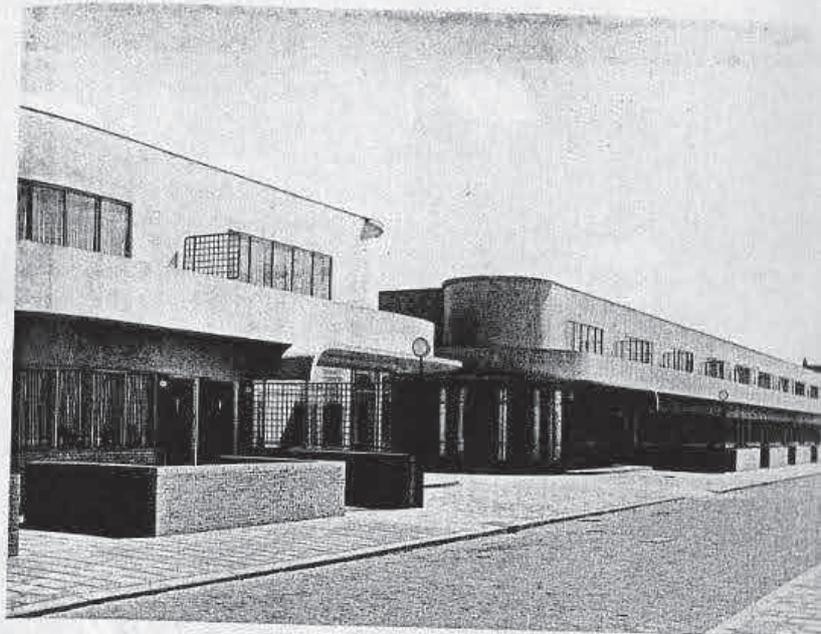
El único edificio en el que se aplicaron los principios formales de Van Doesburg fue la casa Schroeder en Utrecht (1924), de Gerrit Th. Rietveld. Exteriormente, la casa parece un montaje de formas elementales, pero su fragmentación resulta ser un efecto puramente superficial. Es en el interior donde la casa cobra vida. Rietveld ha reinterpretado las *Contraconstrucciones* de Van Doesburg en función de los experimentos anteriores de Van der Leek y Huszár, y el mobiliario y el equipamiento de la casa se transforma en una vibrante composición de formas rectilíneas y colores primarios.

#### La arquitectura más allá de De Stijl

Pero, aparte de Rietveld, la arquitectura moderna en Holanda se desarrolló en una dirección distinta a la de De Stijl, compartiendo con éste sólo algunos principios como la abstracción formal, la inmaterialidad y la eliminación de las simetrías. Esta arquitectura incipiente rechazó la reducción y fragmentación rigurosas propugnadas por De Stijl y volvió a las formas cerradas y la frontalidad. La obra de J. J. P. Oud en la década de 1920 apenas se vio afectada por De Stijl [figura 78], mientras que la de Johannes Brinkmann (1902-1949) y Leendert Cornelis van der Vlugt (1894-1936) muestra la influencia de De Stijl en su uso bastante *ad hoc* de los volúmenes maclados, los forjados en voladizo y los planos verticales flotantes. A principios de la década de 1930, en obras tales como la fábrica Van Nelle (1927-1929) y la casa Sonneveld (1928) [figura 79], ambas en Rotterdam, las formas De Stijl habían quedado totalmente incorporadas a una arquitectura constructivista de superficies lisas de aspecto maquinista y extensas zonas de acristalamiento. El propio Van Doesburg, en la casa-estudio que hizo en París en 1931, abandonó su neoplasticismo inicial y construyó una caja relativamente sencilla y funcional.

La tensión que se creó entre De Stijl y la nueva arquitectura de la década de 1920 la reveló Oud en el libro *Nieuwe bouwkunst in Holland en Europe*, publicado en 1935:

«Por muy sorprendente que pueda resultar, la *Nieuwe zakelijkheid* (nueva objetividad) evolucionó en gran medida a partir del desarrollo inicial de las artes liberales, sobre todo de la pintura. Los orígenes de sus formas están mucho más en el ámbito estético que en el ámbito de lo objetivo [...]. Las



78 J. J. P. Oud

Vivendas sociales, 1924-1927, Hoek van Holland, Holanda

En este proyecto, el trabajo inicial de Oud, inspirado en De Stijl, ha cedido el paso a una arquitectura más convencional en la que las distintas habitaciones están encerradas en volúmenes singulares de pureza platónica. Las superficies dan la impresión de ser membranas delgadas, blancas y lisas.

79 Johannes Brinkmann y Leendert Cornelis van der Vlugt

Casa Sonneveld, 1928, Rotterdam, Holanda  
Más constructivista que la obra de Oud, esta casa, con sus generosos balcones y paredes de vidrio, evoca un mundo de higiene heliotrópica.



intersecciones horizontales y verticales de partes de edificios, forjados suspendidos, ventanas de esquina, etcétera [...] estuvieron de moda durante mucho tiempo. Su procedencia de la pintura y la escultura puede demostrarse fácilmente, y se han estado usando continuamente con o sin intenciones prácticas.<sup>11</sup>

El juego que hace Oud del término «objetivo» por oposición a «estético» y su desaprobación de la influencia «nada práctica» de la pintura y la escultura indican claramente la aparición de nuevos parámetros «funcionales». Pese a ello, el idealismo y el formalismo de la obra de Van Doesburg sirvieron de catalizador para esos arquitectos modernos que estaban buscando un nuevo lenguaje formal, al igual que había ocurrido con la obra de Wright unos cuantos años antes. Como resultado de las exposiciones de Van Doesburg en Weimar y París en 1922 y 1923 respectivamente, y de su presencia «entre bastidores» en la Bauhaus en 1921, el neoplasticismo ejerció una considerable influencia en arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe en momentos críticos de sus respectivas carreras.

## La vanguardia rusa

El movimiento de reforma de las artes siguió prácticamente la misma trayectoria en Rusia que en Europa occidental. La revitalización de las artes y los oficios vernáculos —inspirada, como en otros sitios, por William Morris— se inició en dos centros: la finca del magnate ferroviario Savva Mamontov cerca de Moscú (en la década de 1870) y la finca de la princesa Tenisheva en Smolensko (en la década de 1890). Ambos personajes estaban estrechamente relacionados con el movimiento paneslavo. Pero en 1906, este mismo movimiento sufrió una transformación con la fundación de la Proletkult (Organización para la cultura proletaria), por Alexandr Malinovski, autodenominado *Bodganov* (el agraciado por Dios). Bodganov había abandonado a los socialdemócratas para unirse a los bolcheviques en 1903, y su nueva organización inició la transición del concepto de pueblo al de proletariado, y del artesanado a la ciencia y la tecnología. Según *Bodganov*, el avance del proletariado hacia el socialismo tendría lugar simultáneamente en los ámbitos político, económico y cultural. En realidad, esas ideas estaban más próximas a las de Saint-Simon que a las de Marx, especialmente en lo relativo a su llamamiento en favor de la nueva «religión» del positivismo.

Una pauta común a Rusia y Occidente puede encontrarse no sólo en que el énfasis pasó de la artesanía al trabajo mecanizado, sino también en la reaparición de las bellas artes como el más importante campo de investigación, vinculado al concepto de *Gestalt*. La única diferencia sustancial era que en Rusia los movimientos en favor del arte industrial y de las bellas artes surgieron simultáneamente y quedaron atrapados en una destructiva batalla ideológica, mientras que en Occidente, aunque se solaparon, tuvieron lugar consecutivamente.

La diversidad de movimientos artísticos que caracterizó las vanguardias prerrevolucionarias en Rusia, en especial las derivadas del cubismo y

el futurismo, perduró en el período posrevolucionario, obsequiando así a los historiadores con un apabullante despliegue de acrónimos. El apoyo a la revolución procedía de todas las facciones artísticas, incluidas las más conservadoras, y cada una de ellas se identificaba con sus intenciones. Para los artistas y arquitectos vanguardistas que se unieron a la revolución, las fantasías utópicas del período anterior a la I Guerra Mundial parecían a punto de convertirse en una realidad histórica.<sup>12</sup> La revolución desencadenó una explosión de energía creativa en la que las vías abiertas por las vanguardias europeas de preguerra se reencaminaron hacia la consecución del socialismo.

### Las instituciones artísticas

El Ministerio de Instrucción Pública que se creó tras la revolución al mando del comisario Lunacharski —que había estado asociado a la Proletkult— era más tolerante con el arte moderno que el estamento dirigente del partido en su conjunto. Bajo la dirección de este nuevo ministerio hubo una reforma general de las instituciones artísticas. Los Talleres Libres, fundados en Moscú en 1918 y rebautizados Vjutemas (Talleres superiores artísticos y técnicos del estado) en 1920, fueron los sucesores de las dos principales escuelas de arte de Moscú anteriores a la revolución: la Escuela Stroganov de Diseño Industrial y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura. La fusión de la antigua escuela de arte con una escuela de artesanía que, desde 1914, había estado preparando a sus estudiantes para la industria, provocó una fractura institucional fundamental —similar a la que se produjo por la misma época en la Bauhaus de Weimar—, un cambio simbolizado por el curso introductorio de diseño o «sección básica», que era compartido por todos los departamentos. En la escuela, los progresistas estaban divididos en dos bandos ideológicos: los racionalistas, encabezados por el arquitecto Nikolái Ladovski (1881-1941) y sus Obmas (Talleres unidos de izquierda); y los constructivistas, entre cuyos miembros estaban el arquitecto Alexandr Vesnín (1883-1959) y los artistas Varvara Stepánova (1894-1958), Alexandr Ródchenko (1891-1956) y Alexéi Gan (1889-1940). Otra institución importante fue el Injuk (Instituto de cultura artística) de Moscú. Fue dentro del Injuk donde se formó en 1921 el Primer Grupo de Acción Constructivista, de orientación izquierdista, y donde tuvo lugar un importante debate entre este grupo y los racionalistas acerca del problema de la «construcción» frente a la «composición».<sup>13</sup>

### Racionalismo frente a constructivismo

Aunque con respecto a las formas los racionalistas y los constructivistas solían mantener posturas similares, desde el punto de vista ideológico eran absolutamente opuestos unos a otros. Según los racionalistas, la primera tarea en el proceso de renovación de las artes era su purificación y el descubrimiento de sus leyes psicológicas y formales; según los constructivistas, el arte, al ser un fenómeno intrínsecamente social, no podía aislarse como una actividad puramente formal.

A partir de las fantasías arquitectónicas del expresionismo, los racionalistas elaboraron un sistema de análisis formal basado en la *Gestaltpsychologie* (psicología de la *Gestalt*) [figura 80]. El curso de Ladovski en los

Vjutesma constituyó el núcleo de la sección básica hasta que la escuela se reestructuró según líneas más conservadoras en 1930. En 1923 Ladovski fundó la Asnova (Asociación de nuevos arquitectos) para contrarrestar la creciente influencia de los constructivistas utilitarios dentro del Injuk.

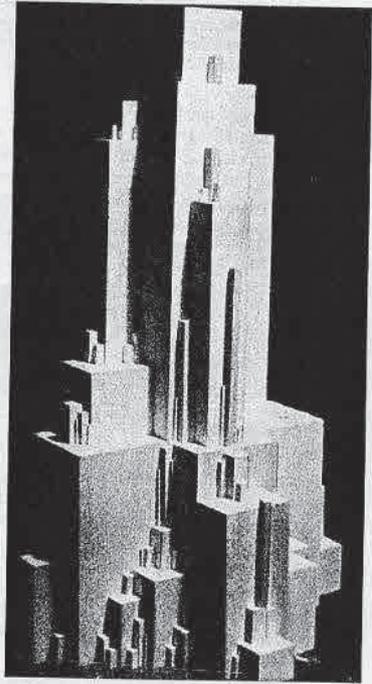
Aquí hay que mencionar otro grupo esencialmente formalista: los suprematistas. Fundado por el pintor Kazimir Malévich (1878-1935) en 1913, este movimiento tenía mucho en común con el neoplasticismo holandés, incluidos su reduccionismo geométrico y su relación con la teosofía (en el caso de Malévich, con los escritos de P. D. Ouspenski).<sup>44</sup> A diferencia de los cuadros de Mondrian, la obra suprematista de Malévich recurría aún a la relación figura-fondo entre los objetos representados y el espacio ilusorio, aunque este espacio era ahora indiferenciado y newtoniano. También al contrario que Mondrian, pero al igual que Van Doesburg, Malévich extendió su sistema de ideas a la arquitectura. En una serie de esculturas prismáticas y casi arquitectónicas —que él denominaba *Arjitektóns* (algo así como arquitectones)—, trataba de poner de manifiesto esas leyes eternas de la arquitectura que permanecían constantes pese a las exigencias siempre cambiantes de la función [figura 81]. El Lissitzky (1890-1941), un arquitecto formado en Darmstadt, se asoció con Malévich en la escuela de arte de Vitebsk a principios de la década de 1920. Las pinturas que agrupó bajo la denominación de *Proun* (Proyecto para la afirmación de lo nuevo) exploraban el terreno común a la arquitectura, la pintura y la escultura. Muchas de ellas consistían en objetos parecidos a los *arquitectones*, flotando en un espacio sin gravedad y representados en unas proyecciones axonométricas espacialmente ambiguas. Al igual que Van Doesburg, El Lissitzky mostraba interés por la posibilidad de representar el espacio cuatridimensional, aunque más tarde repudiaría esta idea.

En contraste con los racionalistas, el grupo constructivista afirmaba que lo que constituía la esencia del arte moderno no era el principio de la forma, sino el de la construcción. El Primer Grupo de Acción constructivista (fundado por Ródchenko, Stepánova y Gan) representaba el ala más radical de este colectivo. Este grupo amplió el concepto futurista de obra de arte hasta entenderlo como una «construcción» —un objeto real entre objetos reales— más que como una «composición» de objetos representa-

#### 81 Kazimir Malévich

*Arjitektón*, 1924

Los *arquitectones* de Malévich se asemejan a las composiciones iniciales de De Stijl, en las que la ornamentación es no figurativa y la «forma» y el «ornamento» se diferencian tan sólo en la escala. Estos estudios son puramente experimentales y los edificios no tienen función ni organización interna alguna.



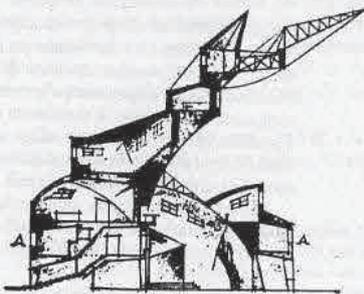
dos, defendiendo que esto conllevaba necesariamente la eliminación total de las bellas artes en favor de las artes aplicadas o industriales (a lo que ellos preferían llamar «arte de la producción»). De este modo, hicieron que esa idea formulada por Hegel de la asunción (*Aufhebung*) del arte en la vida —presente ya en la teoría de vanguardia anterior a la I Guerra Mundial (por ejemplo, en la de Mondrian)— pasase de ser una vaga fantasía utópica a convertirse en un proyecto político real. Este programa se plasmó en el manifiesto «Constructivismo», publicado por Alexéi Gan en 1922.<sup>45</sup>

El principal paradigma de este objeto «construido» eran las obras tridimensionales de Vladimir Tatlin (1885-1953), en particular sus *Contrarrelieves* de 1915, basados en la reinterpretación hecha por Boccioni en 1914 de los *collages* en relieve de Pablo Picasso, y su maqueta para un *Monumento a la tercera internacional* (1919-1920), una fusión de forma cubofuturista y estructura casi racional [figura 82]. El Primer Grupo de Acción consideraba esas obras —que a todas luces no tenían nada de utilitarias— como una etapa intermedia para la creación de un tipo humano hasta entonces inexistente: el «artista-constructor», que combinaría en una sola persona

#### 80 Nikolái Ladovski

Proyecto para una comuna, 1920

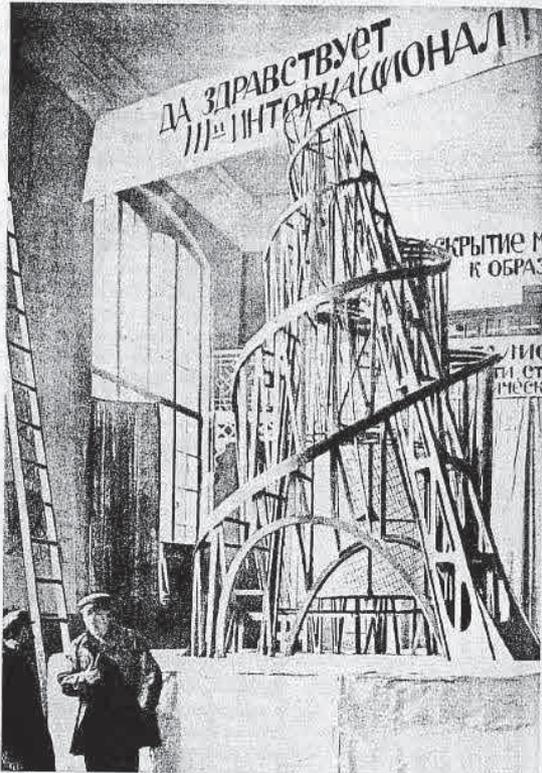
Estos productos iniciales del racionalismo de Ladovski seguían la tradición del dadá y el expresionismo, a la que Ladovski iba a aportar un sistema seudocientífico de reglas.



82 Vladimir Tatlin

Monumento a la Tercera Internacional, 1919-1920

Esta construcción debía tener 400 metros de altura, y situarse a caballo del río Neva en San Petersburgo; el conjunto debía contener tres volúmenes platónicos que rotarían como planetas sobre su propio eje, simbolizando la asamblea legislativa, el poder ejecutivo y los servicios de información.



las habilidades del artista y del ingeniero. Las mistificaciones académicas de buena parte de este debate enmascaraban el intento, por parte del Primer Grupo de Acción, de conciliar el idealismo artístico con el materialismo marxista. A partir de los escritos ocasionales de Tatlin queda claro que, para él, lo que constituía el vínculo necesario entre el arte moderno y la revolución política era el entendimiento mimético e intuitivo de complejas formas matemáticas, y no la producción literal de esas formas. El trabajo del artista no era parte de la tecnología, sino su «contrapartida».<sup>66</sup>

La preocupación esencial del Primer Grupo de Acción era el papel del artista en una economía industrial, una preocupación común a todos los grupos de vanguardia desde la fundación del Deutsche Werkbund catorce años antes. El teórico constructivista Boris Arvatov sugería que los talle-

res de artesanía de los Vjutesmas debían usarse para «la invención de formas normalizadas de vida material en el campo del mobiliario, la confección y otros tipos de producción».<sup>67</sup>

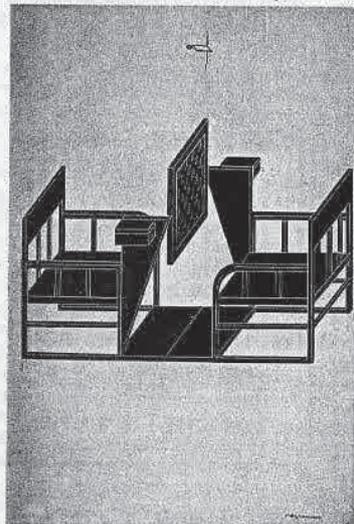
Artistas como Ródchenko, Stepánova y Liubov Popova (1889-1924) y sus alumnos se pusieron a diseñar los componentes del nuevo microentorno socialista [figura 83]. A diferencia del mobiliario producido antes de la I Guerra Mundial por los talleres alemanes inspirados en el Werkbund, estos objetos nunca entraron en el ciclo productivo, y sus diseñadores no tenían la experiencia fabril que podría haber llevado a la evolución del artista-constructor. Sin embargo, al quedar como creaciones de artistas, se incorporaron a una nueva economía del diseño de muebles que recurría a nuevos materiales como la madera contrachapada y curvada y el tubo de acero, y con formas que dependían menos de los tradicionales oficios artesanales que de determinada clase de ingenio inventivo. Este tipo de diseño utilitario culminaría en los proyectos de la Bauhaus y en los muebles de arquitectos como Mart Stam y Marcel Breuer, y finalmente crearía su propio mercado para el «mobiliario de diseño». Por tanto, los diseñadores «productivistas» fueron los involuntarios pioneros de una clase de producción mercantil que era justo lo contrario de lo que habían imaginado.

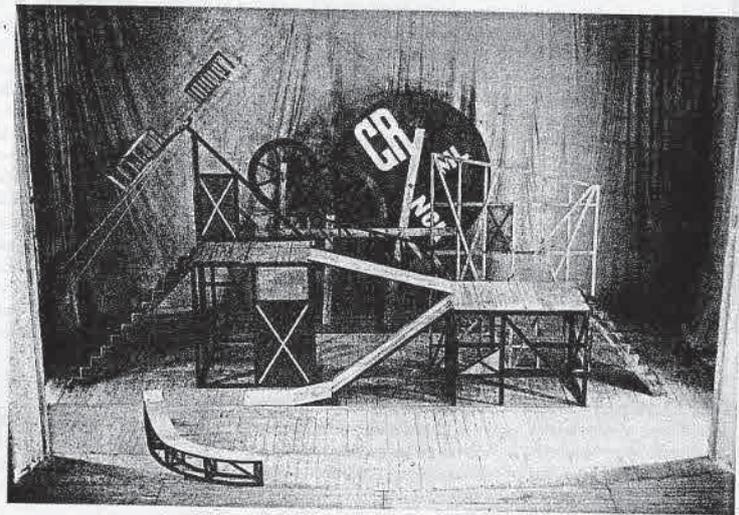
La intención didáctica de estos proyectos era también característica de las escenografías diseñadas por Popova, Vesnin y otros para el Teatro Biomecánico, de índole propagandista, de Vsievod Meyerhold [figura 84], en las que era evidente la influencia del industrialismo norteamer-

83 Alexandr Ródchenko

Dibujo de una mesa de ajedrez, 1925

Esta era una de las piezas de mobiliario para la sección de los clubes obreros en el Pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925.





84 Liubov Popova  
Decorado para el Teatro  
Biomecánico de Meyerhold,  
1922  
Este decorado es una  
representación festiva de la  
vida social dominada por  
la máquina, una especie de  
mecanización sin lágrimas.

cano. Se trataba de construcciones de madera, irónicas y festivas, que simbolizaban la síntesis del hombre y la máquina, y que representaban un ambiente de eficacia mecanicista en la línea de los estudios de «tiempo y movimiento» del ingeniero norteamericano F. W. Taylor, pero una vez eliminados todos sus aspectos intimidatorios: «un mundo nuevo en el que la libertad de acción esté integrada con el uso planificado de la máquina».<sup>28</sup>

#### Arquitectura pública constructivista

La introducción parcial, por parte de Lenin, del capitalismo de libre mercado en el Nuevo Plan Económico (NPE) de 1920 inició un ambicioso programa de edificios empresariales con una financiación mixta: estatal y privada. A partir de 1922 se convocaron numerosos concursos. Aunque pocos acabaron construidos, fue de estos concursos de donde surgió la primera arquitectura constructivista permanente y de gran escala. Sus principales características eran la eliminación de cualquier ornamentación y la expresión al exterior del esqueleto estructural, lo que mostraba la influencia del diseño fabril norteamericano y de las propuestas separadas de Walter Gropius y Ludwig Hilberseimer en el concurso de 1922 para la sede del periódico *Chicago Tribune*. Aunque el movimiento Proletkult había quedado disuelto en 1923, algunos de sus voluminosos monolitos estaban animados con signos escritos y una iconografía mecánica y eléctrica que recordaba los quioscos de Agitprop (agitación y propaganda) de los primeros años de la revolución y enlazaban con el Plan de Propaganda Monumental lanzado por Lenin en 1918. El proyecto de Vesnín para la sede moscovita del diario *Pravda* de Leningrado (1924) era poco más que

un quiosco descomunal y regularizado, con su imagen transparente de estructura y pozo minero, y sus símbolos de la comunicación; y tenía algo del tono festivo de las escenografías del propio Vesnín y de Popova [figura 85]. En otros casos, como en la propuesta de concurso de Vesnín para el Palacio del Trabajo (1922-1923) y el club obrero Zúev de Iliá Gólovov en Moscú, la masa del edificio se rompe en enormes volúmenes platónicos que contienen los principales elementos programáticos.

#### OSA

En 1925 se formó un nuevo grupo profesional dentro de la facción constructivista, bajo el liderazgo intelectual de Moiséi Guinzburg (1892-1946) y los auspicios de Alexandr Vesnín, que se llamó OSA (Unión de arquitectos contemporáneos). Este grupo se oponía tanto a los racionalistas como al Primer Grupo de Acción; trataba de apartar la vanguardia de la retórica utópica de la tradición Proletkult y orientarla hacia una arquitectura fundada en el método científico y la ingeniería social. Las intenciones del grupo reflejaban la existencia en la vanguardia rusa de una tendencia hacia la reintegración y la síntesis. Como señalaba León Trotski en su libro *Literatura y revolución* (1923): «Si el futurismo se sentía atraído por la dinámica caótica de la revolución [...], el neoclasicismo expresaba la necesidad de paz, de formas estables». Esto era igualmente cierto para las vanguardias occidentales, donde —como veremos más adelante— hubo un retorno a la calma y la precisión neoclásicas como reacción en contra de la irracionalidad del expresionismo, el futurismo y el dadá.

El grupo publicó una revista, *Arquitectura contemporánea*,<sup>29</sup> y estableció estrechos vínculos con los arquitectos vanguardistas de Europa occidental. El libro de Guinzburg *El estilo y la época* (1924) seguía de cerca el modelo de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier (aunque se oponía a la idea de las constantes platónicas) y estaba influido por el concepto de *Kunstwollen* formulado por Riegl. OSA planteaba una arquitectura de equilibrio en la que se reconciliarían las fuerzas estéticas y las técnico-materiales; a ella se oponía ferozmente la Asnova de Ladovski por su actitud positivista y su énfasis en la tecnología.<sup>30</sup>

Una manifestación anterior de esas ideas internacionalistas había sido la efímera revista trilingüe *Veshch/Gegenstand/Objet* publicada en Berlín en 1922 por El Lissitzky —portavoz de la vanguardia rusa en Alemania— y por el poeta Iliá Ehrenburg. El objetivo principal de esta publicación —que en su mayor parte estaba escrita en ruso— era familiarizar a los lectores soviéticos con las corrientes europeas.<sup>31</sup> La revista enfatizaba la autonomía del objeto estético: «No queremos ver la creación artística restringida a los objetos útiles. Toda obra organizada —sea una casa, un poema o una pintura— es un objeto práctico. El utilitarismo básico está lejos de nuestro pensamiento».<sup>32</sup> Aunque promocionaba ostensiblemente las últimas ideas constructivistas, la revista desatendía completamente la doctrina antiestética del Primer Grupo de Acción.

Los arquitectos de OSA se concentraron en la vivienda y el urbanismo como principales instrumentos del desarrollo socialista. Guinzburg no era un defensor de la vida comunitaria en su modalidad más doctrinaria, según la cual debía aplicarse un estricto taylorismo tanto al trabajo como

85 Alexandr y Victor Vesnin  
 Proyecto de concurso para la  
 sede en Moscú del diario  
*Pravda* de Leningrado, Rusia,  
 1924

Este proyecto es una máquina  
 informativa transparente en  
 la que la estructura y el  
 equipamiento del edificio,  
 junto con sus accesorios  
 mediáticos, se convierten en  
 vehículos para la retórica y la  
 propaganda. El edificio se ha  
 convertido en un signo de su  
 propia función.



al tiempo de ocio, y la vida familiar debía quedar virtualmente abolida; pero pese a la importancia que Guinzburg concedía a las opiniones de la gente corriente, los tipos de viviendas que ofreció en su conjunto residencial Narkomfin de Moscú (1928-1929) eran impopulares porque, con su superficie mínima, no permitían llevar esa vida desordenada de clan familiar a la que la gente estaba acostumbrada.<sup>53</sup> Este edificio refleja la influen-

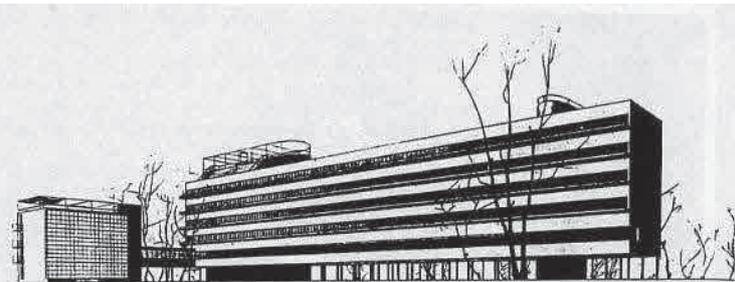
cia de Le Corbusier en cuanto a su organización plástica y su sección, y en lo relativo a la combinación de alojamientos familiares y servicios comunitarios [figura 86].<sup>54</sup>

En el campo del urbanismo, OSA quedó atrapada en la controversia entre los urbanistas y los desurbanistas. En este debate, los primeros proponían una descentralización moderada de las ciudades existentes, conservándolas en lo sustancial, y la creación de ciudades jardín suburbanas en la línea de Letchworth y Hampstead Garden Suburb, dos ejemplos realizados por Raymond Unwin en Gran Bretaña. Por el contrario, los desurbanistas propugnaban la demolición progresiva de las ciudades existentes, salvo sus núcleos históricos, y la dispersión de la población por todo el campo. Las visiones desurbanistas de Guinzburg resultan evidentes en sus proyectos de concurso para la Ciudad Verde (una ciudad de ocio que debía construirse cerca de Moscú), y para la ciudad siderúrgica de Magnitogorsk, en los Urales, una de las nuevas ciudades proyectadas como parte del primer Plan Quinquenal en 1928. Para Magnitogorsk, Guinzburg proyectó casas ligeras de madera sobre *pilotis*, adecuadas para una nueva clase de vida nómada. Estos planes se basaban en las teorías del sociólogo Mijaíl Ojitévich (1896-1937),<sup>55</sup> que proponía la dispersión de la industria y unas relaciones equilibradas entre la vida urbana y la rural, apoyadas en el modelo de la propiedad universal del automóvil, inspirado en Ford.<sup>56</sup> En sus proyectos, OSA adoptó el concepto de la ciudad lineal tal como lo había propuesto el urbanista español Arturo Soria (1844-1920) y su discípulo ruso Nikolái Miliútín (1889-1942), que también fue el cliente de las viviendas Narkomfin de Guinzburg.

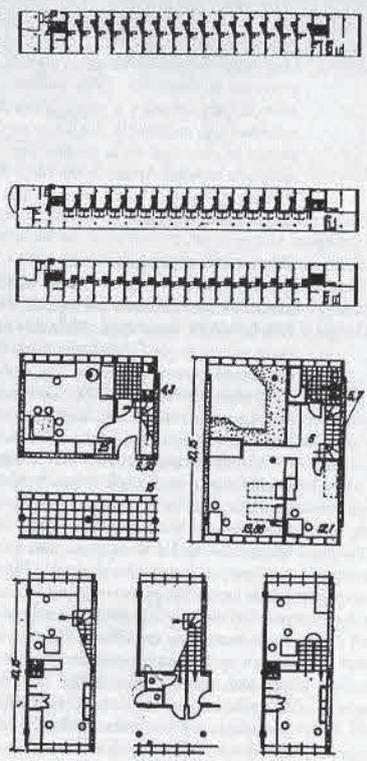
#### Dos arquitectos visionarios

Entre los muchos arquitectos de talento que surgieron en Rusia en la década de 1920 destacan dos figuras: Konstantín Mélnikov (1890-1974) e Iván Leoníдов (1902-1959). Mélnikov tenía una educación prerrevolucionaria, mientras que Leoníдов se había formado dentro de la cultura de la vanguardia posrevolucionaria. Sin embargo, ambos estaban igualmente comprometidos con el socialismo y el movimiento moderno, y trataban de dar forma simbólica a los ideales de la revolución, al tiempo que exploraban las ideas arquitectónicas en sí mismas.

Mélnikov era lo bastante mayor como para haberse visto influido por el clasicismo romántico —que estaba de moda cuando él era estudiante—, tras lo cual sucumbió a los encantos del expresionismo y el movimiento Proletkult. En muchos aspectos, su enfoque era similar al formalismo de Ladovski, pero creía que las ideas de éste eran demasiado teóricas y esquemáticas, y, junto a Iliá Gólosov, creó dentro de los Vjutesmas un curso aparte —La nueva academia— que ofrecía un enfoque más individual y espontáneo del diseño. En los proyectos de Mélnikov, las formas y los espacios se basaban en un detenido estudio del programa, que él interpretaba como unas geometrías enfrentadas y distorsionadas, como en el pabellón de la URSS en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 [figura 87]. Sus edificios provocaban ideas y asociaciones que iban más allá de la arquitectura, y actuaban como signos dentro del contexto urbano existente, como en el caso, por ejemplo,

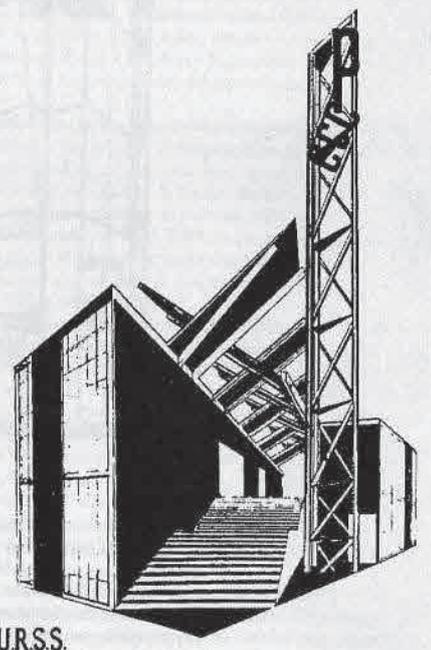


**86 Moisei Ginzburg**  
 Viviendas Narkomfin, 1928-1929, Moscú, Rusia  
 Este no era un ejemplo típico de los proyectos de vivienda colectiva hechos en Rusia en la década de 1920, pues se basaba en los principios vanguardistas y utópicos de la vida en común, que en general no eran aceptados por el gobierno estalinista. Apoyado en una visión internacionalista de la arquitectura moderna, al conjunto, en el plano formal, está claramente en deuda con la obra de Le Corbusier.



del club obrero Rusakov, de 1927. A menudo se ha señalado su similitud, en este aspecto, con la *architecture parlante* de Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), que en aquella época era muy popular entre los arquitectos rusos.

Mélnikov rechazaba una definición purista de la arquitectura moderna tanto en sentido formal como técnico, y sus edificios exhiben una ecléctica mezcla de expresionismo estructural, abstracción formal y un uso alegórico de la figura humana. En la década de 1930 empezaron a aparecer en su obra, cada vez con más frecuencia, algunos elementos *kitsch*, como los de la Comisaría de la Industria Pesada (1934), que probablemente reflejaban la exigencia oficial de hacer una arquitectura social y realista. Pero dado que Mélnikov los usaba como armas adicionales de su arsenal de tácticas de choque —lo que nos trae a la mente la teoría de «hacer extrañas» las actividades tradicionales, propugnada por el crítico Victor Shklovski<sup>37</sup> más que buscar una reconciliación con la tradición, en la década de 1930 su obra sufrió el mismo ostracismo oficial que la de los constructivistas y los racionalistas.

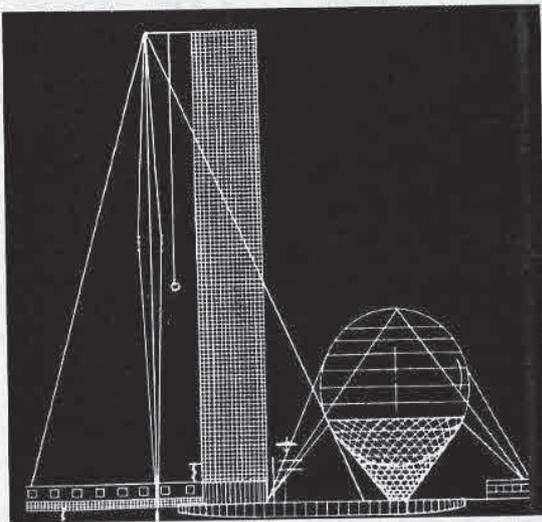


**87 Konstantin Mélnikov**  
 Pabellón de la URSS,  
 Exposición Internacional de  
 Artes Decorativas, 1925,  
 París, Francia  
 Este pabellón —una  
 construcción híbrida que era  
 al mismo tiempo un edificio y  
 un signo— estaba atravesado  
 diagonalmente por un camino  
 público, una idea que Le  
 Corbusier recordaría cuando  
 proyectó el Carpenter Center  
 de Harvard en la década de  
 1960.

PAVILLON URSS.  
 PARIS 1925

Leonidov, doce años más joven que Mélnikov, era un vástago de OSA y del ala formalista y funcionalista de Guinzburg dentro del constructivismo. En absoluto contraste con la cualidad física y la espectacularidad de la obra de Mélnikov, los proyectos de Leonidov parecen existir en un incorpóreo mundo neoplatónico en el que la tecnología se hubiese convertido en pura idea. Su reputación se apoya principalmente en una serie de proyectos utópicos diseñados entre 1927 y 1930. El primero y más significativo de ellos era un proyecto para el Instituto Lenin de Biblioteconomía [figura 88], que se presentó en la primera Exposición de Arquitectura Contemporánea de Moscú, en 1927. Este proyecto se asemeja a una composición suprematista; está dominado por una esbelta torre acristalada y una esfera translúcida (el auditorio), esta última aparentemente sujeta mediante cables en tensión para evitar que flote libremente en el espacio. Un segundo proyecto, para un Palacio de la Cultura (1930), consistía en una transformación del típico club obrero en una institución para la educación proletaria a escala nacional. A diferencia del *Monumento a Lenin*—que se expande dinámicamente a partir de un punto central—, la planta del Palacio de la Cultura se compone de un campo estático rectangular, subdividido por una cuadrícula en la que distintos elementos platónicos (semiesferas, pirámides y conos acristalados) se despliegan como piezas sobre un tablero de ajedrez. Estos y otros proyectos de Leonidov son notables por la aparente naturalidad con la que compendian e integran las tradiciones suprematista y constructivista.

88 Iván Leonidov  
Instituto Lenin de  
Biblioteconomía. 1927  
La metáfora de la  
transparencia y la ingravidez  
se combina en este caso con  
las formas platónicas,  
sintetizando así el  
suprematismo y  
el constructivismo, y  
simbolizando un socialismo  
en el que se han fundido lo  
ideal y lo real, lo espiritual  
y lo material.



### El final de la vanguardia rusa

Durante toda la década de 1920, los arquitectos vanguardistas rusos lucharon por mantener su libertad de acción, lo que solía significar la libertad para proponer ideas que eran más radicales que las del Partido Comunista, tanto en lo social como en lo artístico. Pero hacia el final de esa década, la brecha entre la vanguardia y el estamento político dirigente se había ensanchado. A medida que el gobierno de Stalin se iba haciendo cada vez más autoritario y culturalmente conservador, los arquitectos se iban volviendo más utópicos, como pone de manifiesto la obra de Leonidov. Y lo mismo ocurría con el urbanismo: mientras que los arquitectos de OSA condenaban la ciudad tradicional, el Partido Comunista la consideraba una herencia cultural que era comprendida por las masas y, por tanto, debía conservarse, ampliarse y mejorarse. El Plan de Moscú de 1935 (obra del arquitecto V. N. Semenov), aunque basado en la singular estructura medieval de la ciudad, seguía los principios generales de algunos planes urbanísticos del siglo XIX y principios del XX como los del París de Haussmann, la Ringstrasse de Viena o el Chicago de Burnham. La visión oficial se resumía en el lema: «El pueblo tiene derecho a las columnas».

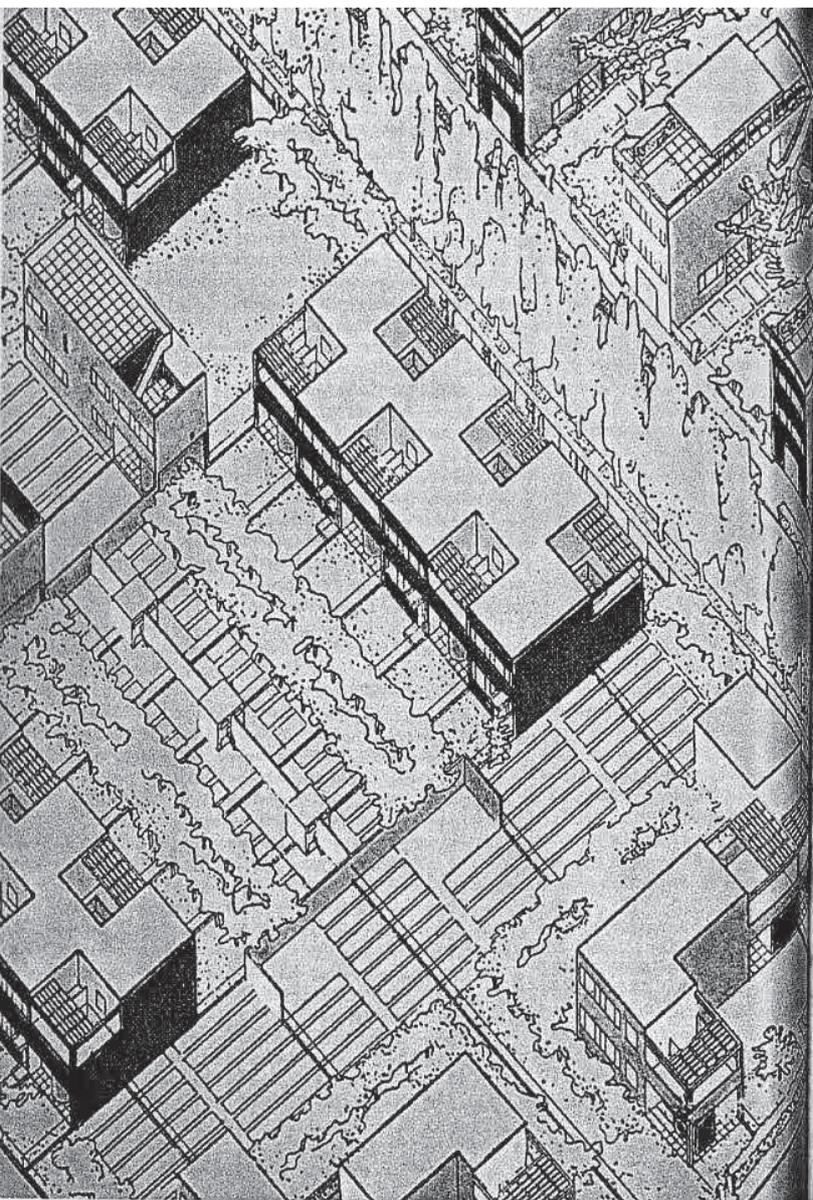
Con el primer Plan Quinquenal de Stalin, de 1928, el gobierno se embarcó en un implacable programa de desarrollo industrial y colectivización agrícola. Este programa incluía la construcción de una serie de nuevas ciudades industriales situadas cerca de las fuentes de materias primas. Las soluciones que Guinzburg y Miliútin habían hecho para Magnitogorsk fueron desoídas en favor de unas ciudades centralizadas convencionales. Mostrando poca fe en los arquitectos rusos, con su falta de experiencia práctica y su preocupación por las ideas utópicas a largo plazo, los nuevos responsables urbanísticos contrataron a arquitectos extranjeros con experiencia en las técnicas y la gestión de nuevos asentamientos. Entre ellos estaban el arquitecto alemán Ernst May y el suizo Hannes Meyer (que se trasladó a Rusia en 1930 tras perder la esperanza de que el socialismo pudiese establecerse en Europa occidental). Sin embargo, esos arquitectos, tras malinterpretar completamente la verdadera situación de Rusia, quedaron decepcionados cuando descubrieron que a sus clientes les interesaba más su pericia técnica que su estética moderna, que en todo caso difícilmente podría haberse hecho realidad en las rudimentarias condiciones de la industria constructiva rusa.

Dos acontecimientos simbolizan la muerte definitiva de la vanguardia en la Rusia soviética. El primero fue la disolución, en 1932, de todos los grupos profesionales autónomos de arquitectos, salvo la Vopra (Sociedad de arquitectos proletarios de toda la Unión), dominada por los estalinistas,<sup>28</sup> lo que provocó un mayor control gubernamental sobre la profesión. El segundo acontecimiento fue el resultado del prestigioso concurso para el Palacio de los Sóviets, celebrado entre 1931 y 1933. Tras un interminable procedimiento, el premio se concedió a un joven arquitecto «centrista», Boris Iofán, entre una lista de participantes que incluía a muchas de las estrellas del movimiento moderno europeo, entre ellas Gropius, Mendelsohn y Poelzig de Alemania; Brasini de Italia; Lamb y Urban de Estados Unidos; y Auguste Perret y Le Corbusier de Francia [figura 89].

**89 Boris Iofán**  
Palacio de los Sóviets,  
1931-1933  
Este proyecto representa la concepción estalinista de una arquitectura heredada por las masas; supuso la sentencia de muerte para la arquitectura moderna en la URSS. El proyecto nunca llegó a realizarse.



De ahí en adelante, el estado mantuvo un rígido control de la política arquitectónica. Los arquitectos de la vanguardia intentaron en vano adaptar su estilo a ese monumentalismo autorizado o bien se convirtieron en burócratas (por ejemplo, Guinzburg), trabajando en las mejoras técnicas dentro de una política cultural de realismo socialista que contradecía todo aquello por lo que habían vivido en la década de 1920.



7

## Retorno al orden: Le Corbusier y la arquitectura moderna en Francia, 1920-1935

Tras la guerra de 1914-1918, en los círculos artísticos franceses hubo una enérgica reacción en contra de la anarquía y el experimentalismo incontrolado de las vanguardias de preguerra. Se consideraba necesario un «retorno al orden». Pero mientras que para algunos esto significaba una vuelta a los valores conservadores y un rechazo de la modernidad, para otros significaba aceptar los imperativos de la tecnología moderna. Lo que complicaba aún más la situación era que tanto los pesimistas culturales, como el poeta Paul Valéry, como los utópicos tecnológicos como Le Corbusier invocaban el espíritu del clasicismo y la geometría.

En el período posterior a la guerra hubo muy poca actividad arquitectónica en Francia hasta 1923, y los arquitectos se limitaron principalmente a proyectar viviendas particulares. Este capítulo tratará del desarrollo de la vanguardia francesa tal como surgió de esta situación, con Le Corbusier como su representante más creativo y vigoroso.

### *Le Corbusier antes de la I Guerra Mundial*

Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), más tarde conocido como Le Corbusier, se formó en la escuela de artes y oficios de La Chaux-de-Fonds, en la Suiza de habla francesa, donde aprendió una profesión, grabador de relojes, antes de asistir al curso superior con Charles L'Eplattenier, quien le persuadió de que se hiciese arquitecto. Jeanneret trabajó unos meses en París con Auguste Perret en 1908, y entre 1910 y 1911 pasó otros cuantos meses en Alemania preparando un informe sobre las artes aplicadas alemanas, encargado por el propio L'Eplattenier, su profesor en Suiza.

Mientras estaba en Alemania conoció a Theodor Fischer, Heinrich Tessenow y Bruno Paul, trabajó brevemente en el estudio de Peter Behrens y asistió a un importante congreso del Deutsche Werkbund, patrocinado por la industria del cemento, en el que estuvieron presentes la mayoría de las lumbreras de la vanguardia alemana. Luego viajó por los Balcanes, Estambul y Atenas. El diario y las cartas que Jeanneret escribió durante este viaje muestran que estaba atrapado entre su amor por las artes vernáculas «femeninas» de Europa oriental y Estambul, y su admiración por el clasicismo «masculino» de la antigua Grecia, que él identificaba con el espíritu del racionalismo moderno. La impresión causada por el Partenón, combinada con las enseñanzas de Perret y Behrens, lo con-

Le Corbusier (detalle de  
figura 96)  
Viviendas, 1928, Pessac,  
Francia

virtieron al clasicismo, y así renunció a la tradición *Jugendstil* de inspiración medieval en la que se había educado.

En su informe sobre las artes aplicadas alemanas —que se titulaba «Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne»—, Jeanneret elogiaba la tradición de las artes decorativas francesas, que consideraba amenazada por la competencia comercial alemana; se deshacía en alabanzas a la pericia organizativa de los alemanes, pero menospreciaba su gusto artístico. De manera algo incongruente, sin embargo, reconocía su admiración por el nuevo movimiento neoclásico alemán, afirmando que el «imperio» era el estilo progresista del momento, pues resultaba al mismo tiempo «aristocrático, sobrio y serio».

La obra inicial de Jeanneret muestra ya ese deseo de conciliar la tradición arquitectónica con la tecnología moderna que iba a caracterizar toda su carrera. Mientras trabajaba en La Chaux-de-Fonds, entre 1911 y 1917, se dedicó a tres tipos de proyectos: la investigación sobre la aplicación de las técnicas industriales a la vivienda colectiva en un marco de ciudades jardín suburbanas inspiradas en Camilo Sitte; los interiores burgueses de estilos imperio y directorio; y el diseño de villas neoclásicas. De las tres villas que construyó en los alrededores de La Chaux-de-Fonds —la Jeanneret (1912), la Favre-Jacot (1912) y la Schwob (1916)—, las dos primeras estaban profundamente influidas por las casas neoclásicas de Behrens; y la tercera, por el uso que hacía Perret de la estructura de hormigón armado. Durante este período, sus frecuentes visitas a París le mantuvieron en contacto tanto con Perret como con los círculos franceses de las artes decorativas, en los cuales su «estudio» había gozado de cierto «éxito de prestigio».

En 1917 Jeanneret se instaló permanentemente en París, donde consiguió montar un estudio como parte de los múltiples negocios de un viejo amigo, el ingeniero y empresario Max Dubois; también empezó a pintar al óleo guiado por el artista Amédée Ozenfant, a quien conoció en 1918. Tras autodenominarse «puristas», ambos colaboraron inmediatamente en un libro, *Después del cubismo*, y junto con el poeta Paul Dermée fundaron la revista *L'Esprit Nouveau* en 1920.

#### L'Esprit Nouveau

La revista —de la que Dermée pronto fue expulsado debido a sus tendencias dadá— se publicó entre octubre de 1920 y enero de 1925 en 28 ediciones. Su subtítulo original, *Revue internationale d'esthétique*, pronto se cambió por el de *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, y en ella se anunciaba la siguiente lista de temas: literatura, arquitectura, pintura, escultura, música, ciencias puras y aplicadas, estética experimental, estética del ingeniero, urbanismo, filosofía, sociología, economía, política, vida moderna, teatro, espectáculos y deportes. La mayoría de los artículos estaban escritos por los propios Ozenfant y Jeanneret bajo diversos seudónimos<sup>2</sup> (en ese momento Jeanneret adoptó el nombre de Le Corbusier, aunque continuó firmando sus cuadros con su verdadero apellido hasta 1928).

El tema principal de *L'Esprit Nouveau*, desarrollado ya en *Después del cubismo*, era la problemática relación entre el arte y la sociedad industrial. La revista compartía con De Stijl la idea de que el mundo indus-

tralizado moderno traía consigo el paso del individualismo al colectivismo. También estaban de acuerdo en que el arte y la ciencia no eran opuestos, aunque utilizasen medios diferentes, y que su unión daría como resultado una nueva estética. Lo que diferenciaba a *L'Esprit Nouveau* de De Stijl era su fe en que esa nueva estética sería clásica en su espíritu. Esta idea quedaba subrayada por la constante yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo: ensayos monográficos sobre «maestros» clásicos franceses como Poussin e Ingres se intercalaban con artículos de Charles Henry sobre la ciencia de la estética;<sup>3</sup> el Partenón se comparaba con un automóvil moderno, etcétera. Se consideraba que la afinidad entre el arte y la ciencia estaba basada en su aproximación común a una situación de estatismo, armonía e invariabilidad. La ciencia y la tecnología habían alcanzado un grado de perfección que los griegos tan sólo habían soñado. Ahora la razón podía crear máquinas de una precisión extrema; la sensibilidad, aliada con la razón, podía crear obras de arte de una belleza plástica igualmente precisa: «Nadie puede negar hoy la estética que emana de las construcciones de la industria moderna [...], las máquinas presentan unas proporciones, unos juegos de volúmenes y una materialidad que hacen que muchas sean verdaderas obras de arte, puesto que encarnan el número, que es como decir el orden».<sup>4</sup> No había nada nuevo en la identificación de la tecnología moderna con el clasicismo: ya había sido parte esencial de la doctrina estética posterior a las *arts & crafts* formulada por Muthesius (véase la página 58). Pero el cubismo había abierto el camino a una idea platónica y más abstracta del clasicismo, y fue con esta forma con la que la ecuación tecnología=clasicismo reapareció en *L'Esprit Nouveau*.

La conexión entre la ciencia y las formas platónicas se basaba en una visión sumamente selectiva de la ciencia moderna. Tal visión tendía a pasar por alto algunos avances del siglo XIX como las ciencias de la vida y las geometrías no euclidianas, con sus modelos de realidad contraintuitivos y a menudo desestabilizadores. Más problemático incluso era el hecho de que en el nuevo mundo de la objetividad y el colectivismo anunciado por *L'Esprit Nouveau*, la posición del artista permanecía intacta. De Stijl y los constructivistas, razonando a partir de los mismos principios de *L'Esprit Nouveau*, habían previsto que llegaría un momento en que el artista sería redundante. Pero para *L'Esprit Nouveau*, el artista tenía un papel esencial dentro de la sociedad moderna dominada por la ciencia y la tecnología: el de hacer visible la unidad de la época. El juicio de Françoise Will-Levaillant resulta difícil de rebatir: «El positivismo aplicado por *L'Esprit Nouveau* sucumbe ante la contradicción entre el materialismo, hacia el que se inclina *a priori*, y el idealismo, que condiciona completamente cualquier razonamiento y decisión».<sup>5</sup> Efectivamente, en el núcleo mismo del sistema de ideas de Le Corbusier había un dualismo no resuelto. «El primer objetivo de la arquitectura —escribía— es crear organismos que sean perfectamente viables. El segundo —donde realmente empieza la arquitectura moderna— es conmover nuestros sentidos con unas formas armonizadas, y nuestras mentes mediante la percepción de las relaciones matemáticas que las unifican».<sup>6</sup> En estas observaciones, la conexión entre la viabilidad técnica y la forma estética simplemente se afirma, pero nunca se argumenta. Aunque las formas llegasen a ser «legi-

timas» tan sólo gracias a la técnica, en cierto modo se daban validez a sí mismas. Con todo, esta contradicción no resuelta entre el materialismo y el idealismo no quedó circunscrita a las páginas de *L'Esprit Nouveau*; en mayor o menor grado, fue algo que caracterizó el movimiento moderno de la década de 1920 en su totalidad.

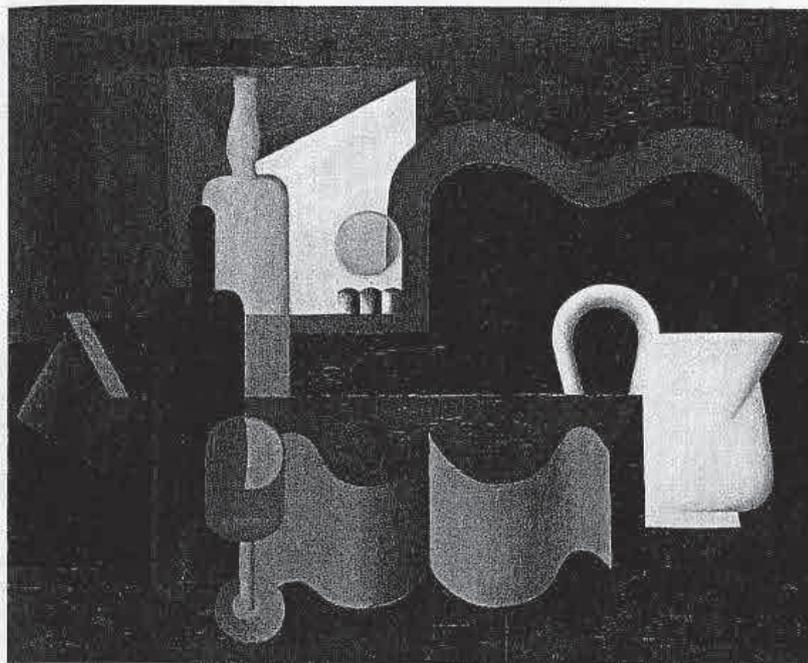
### El objet-type

Fue al formular una ideología de la pintura moderna cuando Ozenfant y Jeanneret desarrollaron muchas de las ideas arquitectónicas que más tarde aparecerían en *L'Esprit Nouveau*. En *Después del cubismo* (1918) y en el ensayo «El purismo» se introdujo una idea que iba a tener un importante papel en la teoría arquitectónica de Le Corbusier: la del *objet-type*. En esos textos, los autores alaban el cubismo por la abolición de la narración, la simplificación de las formas, la compresión de la profundidad pictórica y el método de selección de determinados objetos como emblemas de la vida moderna; pero lo condenan por la deformación y fragmentación «decorativas» del objeto y exigen el restablecimiento de éste. «De todas las escuelas de pintura recientes, solamente el cubismo ha presentido la ventaja de la elección de objetos seleccionados [...]. Pero, por un error paradójico, en lugar de extraer leyes generales de esos objetos, el cubismo sólo ha mostrado aspectos accidentales de ellos.»<sup>9</sup> En virtud de esas leyes generales, el objeto se convertiría en un *objet-type*, y sus formas platónicas serían fruto de un proceso análogo a la selección natural, convirtiendo así en «banales» y susceptibles de una infinita duplicación las cosas de la vida cotidiana [figura 90].<sup>9</sup>

### El pabellón de L'Esprit Nouveau

Aunque había seguido diseñando interiores y muebles neoclásicos hasta su traslado a París en 1917, Jeanneret había empezado a tener dudas sobre el uso de ese estilo ya desde 1913. En 1914 escribió un informe en el que afirmaba que, para estar en sintonía con el espíritu de la época, los diseñadores tendrían que observar «ámbitos abandonados por el artista y dejados a su evolución natural»,<sup>10</sup> una idea procedente a todas luces de Adolf Loos (los ensayos de Adolf Loos «Ornamento y delito» y «Arquitectura» habían aparecido dos años antes, traducidos al francés, en la publicación anarquista *Les Cahiers d'Aujourd'hui*.) El año anterior, Jeanneret había escrito al arquitecto Francis Jourdain (seguidor de Loos), expresándole su admiración por la sala que había expuesto en el Salón de Otoño parisiense.<sup>11</sup> Esta sala contenía un mobiliario macizo, sin adornos y de un aspecto bastante rural: algo muy alejado del estilo imperio y sus alusiones a la alta burguesía.<sup>12</sup>

Le Corbusier resolvió esos años de dudas en una serie de artículos publicados en *L'Esprit Nouveau* durante 1925 como *L'art décoratif d'aujourd'hui*, y sus nuevas ideas tuvieron su primera manifestación práctica en el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, que él y su primo y nuevo socio, Pierre Jeanneret, construyeron en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925. El propósito de la exposición —que se había planeado antes de la I Guerra Mundial— era reafirmar el dominio francés en las artes decorativas, y la mayor parte de las obras mostraban una forma «modernizada» de la tradición artesanal francesa.<sup>13</sup> En su pabellón, Le



90 Jeanneret - Le Corbusier  
*Bodegón*, 1919

Esta obra, típicamente purista, toma del cubismo el aplanamiento de la profundidad pictórica y el solapamiento de planos, pero anora el objeto se ha restablecido en su integridad, adquiriendo solidez y peso; se ha convertido así en un *objet-type* que representa valores inmutables y que se resiste a esa fragmentación relativista de la realidad que había sido el rasgo distintivo del cubismo.

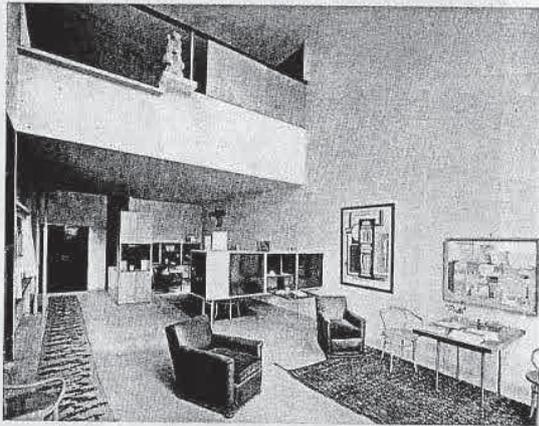
Corbusier diseñó un interior que cuestionaba esencialmente esa tradición, desafiando al estamento dirigente del arte francés, en el que con tanto entusiasmo había buscado su *entrée* tan sólo unos cuantos años antes. El pabellón proponía nada menos que la abolición de las artes decorativas como tales. Lejos de ser un hogar de clase media diseñado con buen gusto, era un apartamento para una especie de «hombre sin atributos» que vivía en una economía de posguerra dominada por el consumo masivo y la producción en serie.

Arthur Rüegg ha descrito el pabellón como una «curiosa mezcla de sencillez espartana y despliegue heterogéneo de objetos».<sup>14</sup> El mobiliario era de dos clases: fijo y móvil. Los elementos fijos —piezas modulares de almacenamiento o *cassiers standard*— estaban integrados en el fondo arquitectónico, mientras que los muebles sueltos se habían elegido entre productos disponibles en el mercado: por ejemplo, butacas Maples de cuero y sillas de comedor Thonet de madera curvada. Mientras que el resto de los expositores presentaban salas que eran «totalidades artísticas», el pabellón de *L'Esprit Nouveau* era un montaje de *objets-type* encontrados que carecían de cualquier relación formal fija entre unos y otros [figura 91]. De los objetos que estaban lacónicamente dispersos por este espacio compuesto con tanto cuidado, Le Corbusier escribió más tarde: «[Los muebles] resultaban inmediatamente legibles y reconocibles, evitando así

91 Le Corbusier y Pierre Jeanneret

Pabellón del *L'Esprit Nouveau* en la Exposición Internacional de Artes Decorativas, 1925, París, Francia

El pabellón es la adaptación a vivienda familiar del típico estudio de artista parisiense. El mobiliario es un montaje de *objets-type* anónimos y de catálogo; pero al mismo tiempo, es también una *Gesamtkunstwerk* cuidadosamente concebida, aunque austera.



la pérdida de atención provocada por las cosas peculiares que no se entienden bien». Las ideas de Le Corbusier acerca del mobiliario fijo y móvil procedían directamente de Loos. Sin embargo, lo que era contrario al espíritu de Loos era el retorno a una nueva modalidad de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total): la expresión estéticamente unificada de la era industrial.

La estética de la estructura de hormigón armado

La arquitectura moderna de la década de 1920 nació bajo el signo del hormigón armado, aunque muchas obras usaron este material de un modo limitado.<sup>65</sup> Para el «observador ingenuo», «arquitectura de hormigón» significaba una arquitectura que parecía monolítica y cúbica. Fue de Auguste Perret de quien Le Corbusier aprendió a considerar el hormigón armado como el material estructural moderno por excelencia, pero su visión de este material llegó a ser muy distinta de la de su maestro. Perret aceptaba los principios académicamente consagrados del racionalismo estructural francés, según los cuales la estructura de un edificio debía ser legible en la fachada. Para Perret, el advenimiento del hormigón armado modificaba, pero no invalidaba, esta tradición; él consideraba el hormigón una nueva clase de piedra [figura 92].

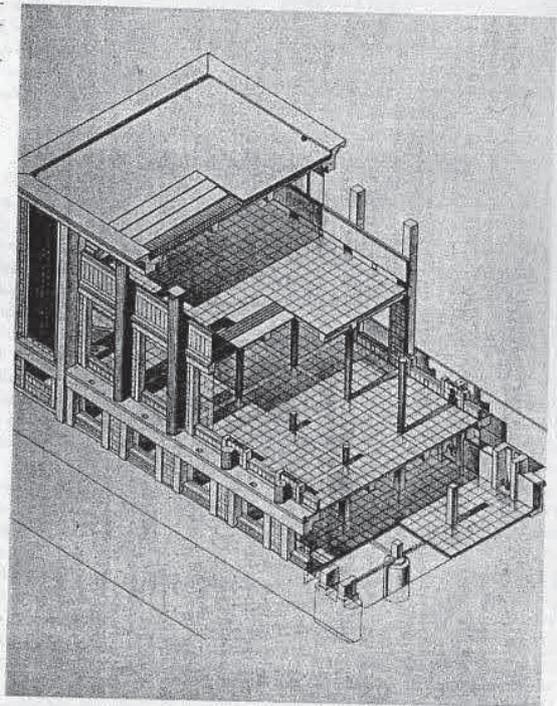
A diferencia de Perret, Le Corbusier entendía el hormigón armado como un medio para lograr la industrialización del proceso constructivo.<sup>67</sup> Su primera encarnación de esta idea fue la estructura Dom-ino (1914), diseñada con la ayuda de Max Dubois, en la que los pilares y los forjados constituían un sistema prefabricado, independiente de los muros y los tabiques [figura 93]. En los primeros proyectos para los que se propuso este sistema, los muros externos, aunque estructuralmente redundantes, todavía parecían ser de fábrica.<sup>68</sup> Pero a partir del proyecto de la casa Citrohan de 1920, esos rasgos desaparecen y el edificio se convierte en un

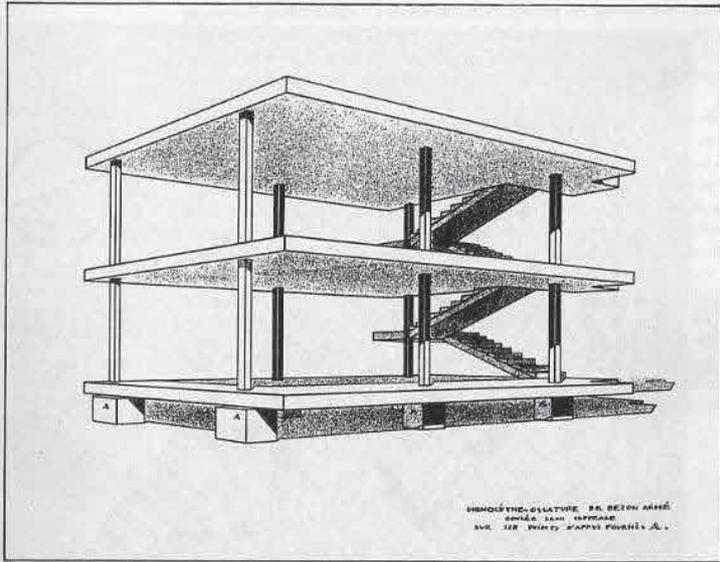
prisma abstracto. En toda la obra madura de Le Corbusier, incluso cuando el muro exterior es un relleno entre pilares, dichos pilares se desvanecen y la superficie entera se recubre con una capa uniforme de revoco blanco o coloreado. Al homogeneizarse y desmaterializarse, los muros del edificio pierden, por decirlo así, su memoria tectónica, exactamente igual que en el cubismo la pintura, al fragmentarse, pierde su memoria narrativa. Como en el cubismo, la arquitectura ya no reitera la historia; se vuelve reflexiva.

Aunque la estructura de la propuesta para la casa Citrohan desaparece, su presencia se indica mediante una serie de recursos. En esta sutil revelación del esqueleto estructural oculto, la obra de Le Corbusier difiere de la de sus colegas modernos en Francia, como Robert Mallet-Stevens (1886-1945), André Lurçat (1894-1970), y Gabriel Guévrékian (1900-1970), que, como él, expusieron en los Salones de Otoño de 1922 y 1924, donde el nuevo estilo «cúbico» se dio a conocer al público. Si comparamos, por ejemplo, la casa Citrohan de Le Corbusier de 1925-1927 [figura 94] con el

92 Auguste Perret  
Museo de Obras Públicas,  
1936-1946, París, Francia

Perret reinterpretó la tradición neoclásica y racionalista de la construcción de fábrica desde la óptica del hormigón armado. En este caso, hay tanto un perisilio exento como un muro estructural con revestimiento. La estructura, ya esté exenta o embebida en los muros, es perfectamente legible.



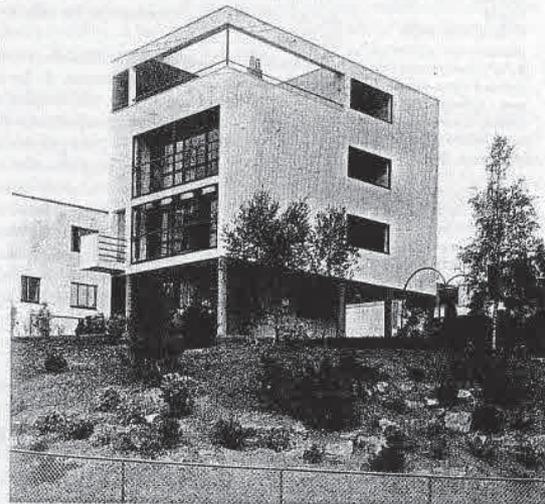


**93 Le Corbusier**  
 Estructura Dom-ino, 1914  
 En esta construcción, la estructura de hormigón está concebida como algo independiente de la organización espacial, y como un medio de lograr la industrialización del proceso constructivo, no como el elemento lingüístico que era para su maestro Perret. La independencia lógica del esquema libera la forma artística de su tradicional dependencia de la tectónica. El edificio se presenta entonces como un producto industrial.

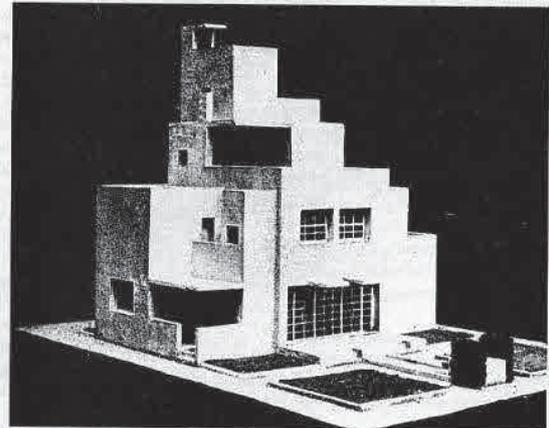
«Proyecto para una villa» de Mallet-Stevens, de 1924 [figura 95], la diferencia resulta particularmente llamativa.

La casa Citrohan es un único volumen cúbico; los huecos de las ventanas se extienden hasta los pilares de esquina, de hormigón armado, dejando tan sólo el grosor de esos pilares como separación entre la ventana y el aire circundante, y destruyendo así la masa aparente del edificio. Este efecto queda acentuado por la posición adelantada de las ventanas, casi enrasadas con el plano del muro, de modo que éste parece un delgado diafragma. Es más, debido a que todo el peso del edificio descansa sobre pilares ampliamente separados, los huecos de las ventanas pueden ser de cualquier forma y tamaño, y su relación con el muro ya no es la de la figura con respecto al fondo. Por el contrario, la villa de Mallet-Stevens consiste en una acumulación piramidal de cubos, cuyos gruesos muros están perforados por ventanas rodeadas por extensas superficies de pared. Con independencia de cómo pretendiese ser la estructura, la impresión que da es la de haber sido tallada a partir de un bloque macizo. En efecto, el propio Mallet-Stevens, en un artículo de 1922, afirmaba que en la arquitectura moderna los conceptos de arquitecto y escultor eran idénticos: «Es la propia casa la que se convierte en un motivo decorativo, como una bella obra de escultura [...] se pueden hacer miles de formas y se crean siluetas inesperadas». En realidad, la villa parece derivar de los estudios realizados por Van Doesburg en Weimar en 1922, que eran igualmente ambiguos desde el punto de vista estructural. En ambos

**94 Le Corbusier**  
 Casa Citrohan, 1925-1927,  
 Weissenhofsiedlung,  
 Stuttgart, Alemania  
 Esta fue la última de una serie de casas tipo Citrohan comenzada en 1920. La casa es un prisma puro, una expresión del volumen más que de la masa, en la que los muros se leen como membranas delgadas y la estructura resulta invisible aunque apreciable.



**95 Rob Mallet-Stevens**  
 Proyecto para una villa, 1924  
 En contraste con la casa Citrohan, este edificio parece tener muros gruesos que sugieren una construcción de fábrica. Es una composición piramidal de cubos que está muy en deuda con Van Doesburg.



**96 Le Corbusier**  
 Viviendas, 1928, Pessac,  
 Francia  
 El uso del color indica  
 probablemente la influencia  
 de Van Doesburg, pero Le  
 Corbusier aplica un solo  
 tono a fachadas o edificios  
 enteros, oponiéndose así  
 al aislamiento de los planos  
 por parte de Van Doesburg,  
 al igual que había rechazado  
 la fragmentación cubista.  
 En la década de 1920,  
 a diferencia de Van Doesburg,  
 Le Corbusier prefería  
 los colores tierra y pastel,  
 pero en la de 1950 —por  
 ejemplo, en la Unité  
 d'Habitation de Marsella—  
 adoptaría la paleta de  
 colores primarios  
 de De Stijl.

casos, un conjunto irregular de habitaciones baila en torno a un núcleo vertical de escaleras, generando así una composición asimétrica y piramidal de cubos. La ornamentación ha sido reemplazada por una forma escultórica pintoresca.

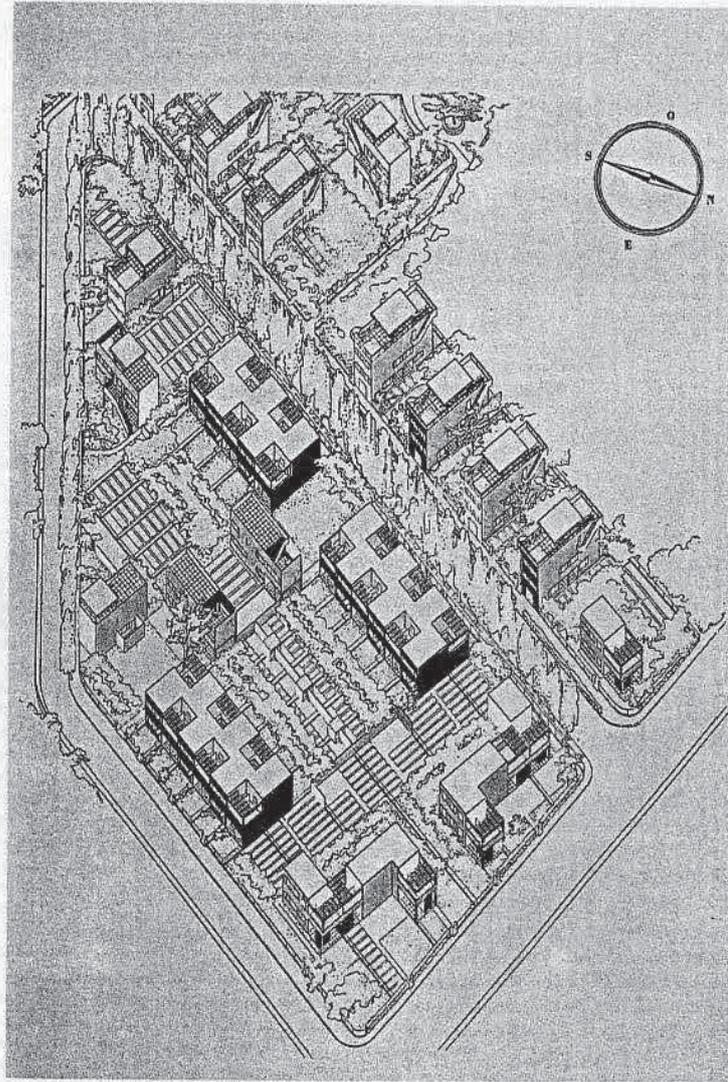
La casa Citrohan era la antítesis de este tipo de objeto fragmentado que exhibía al exterior los volúmenes de los que estaba compuesta; este último edificio era «un aglomerado erizado de cubos; un fenómeno no controlado».<sup>20</sup> «Nos hemos acostumbrado desde hace años —escribía Le Corbusier a una clienta— a ver proyectos que son tan complicados que dan la impresión de ser hombres con las vísceras fuera. Nosotros hemos defendido que las vísceras estén dentro [...] y que sólo aparezca una masa límpida».<sup>21</sup> Estas observaciones revelan la concepción que tenía Le Corbusier de la relación entre la tecnología moderna y las leyes de la arquitectura. La tecnología, en permanente cambio, hace que el edificio sea funcionalmente eficaz, satisfaciendo unas necesidades y dando origen a otras. Pero al igual que la maquinaria de un coche, la tecnología de la casa debería ser invisible. Tanto la casa como el coche son *objets-type*: complejos conjuntos de funciones enfundadas en membranas platónicas.

Aunque Le Corbusier rechazaba la fragmentación literal de la envoltura del edificio tal como la proponía Van Doesburg, sus interiores muestran la influencia de las composiciones por planos del arquitecto holandés,<sup>22</sup> e incluso a veces adopta su uso exterior de la policromía [figura 96].

#### Los «cinco puntos de una arquitectura nueva»

La casa Citrohan a la que nos hemos referido antes es una de las dos casas que Le Corbusier construyó en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, una exposición patrocinada por el Deutsche Werkbund en 1927. Fue durante la gestación de este edificio cuando Le Corbusier publicó sus «cinco puntos de una arquitectura nueva», en los que prescribía las reglas de un nuevo sistema arquitectónico. Éstas eran: los *pilotis*, la cubierta ajardinada, la planta libre, la ventana corrida y la fachada libre. Poniendo del revés algún elemento específico de la tradición académica, cada uno de los puntos se presenta como una parcela de libertad lograda por medio de la tecnología moderna, una descodificación de las convenciones de una arquitectura supuestamente «natural». Pero esta declaración de libertad también puede interpretarse como una serie de sustituciones *dentro* de un conjunto más amplio de reglas arquitectónicas; no acepta la licencia absoluta del expresionismo o la utopía mística de Van Doesburg; es la purificación de la tradición arquitectónica, no su abandono.

En estos «cinco puntos» hay implícita una oposición entre el recinto rectangular y la planta libre, cada uno de los cuales presupone el otro [figura 97]. Le Corbusier subrayaba esta oposición cuando, al describir la villa Stein, decía: «En el exterior se reafirma una voluntad arquitectónica; en el interior se satisfacen todas las necesidades funcionales».<sup>23</sup> Pero él iba más allá del funcionalismo implícito en esta afirmación, explotando para ello las posibilidades estéticas inherentes a la planta libre. El interior se convierte en un campo para la improvisación plástica desencadenada por las contingencias de la vida doméstica y da origen a una nueva clase de



*promenade architecturale*. Le Corbusier compara este «orden desordenado» con el caos de una mesa de comedor tras una cena cordial, un indicio que se convierte en alegoría de esa ocasión.<sup>24</sup> Según Francesco Passanti, Le Corbusier debía este concepto de «arte de la vida» al poeta Pierre Reverdy.<sup>25</sup>

La tensión entre el interior libre y el exterior «limpido» en la obra de Le Corbusier durante la década de 1920 alcanzó su punto culminante con la *villa Savoye* en Poissy (1929-1931). La casa está levantada sobre *pilotis* y aparece como un prisma blanco y puro que flota sobre la superficie convexa del campo en el que está situada [figura 98]. Al llegar en coche se pasa por debajo de la casa y una rampa conduce al visitante desde el vestíbulo de entrada hasta el piso principal: un recinto delimitado por muros y ocupado en parte por las habitaciones y en parte por una terraza ajardinada. Dentro de la pureza geométrica del cubo de cerramiento, el interior es libre y asimétrico, y obedece a su propia lógica dinámica [figura 99]. Pero el muro que separa los dos mundos, interior y exterior, es tan sólo una fina membrana en la que se ha recortado una ventana corrida horizontal. Al ocupante, tras haberle apartado primero del paisaje bucólico, se le vuelve a obsequiar con su imagen enmarcada. El cubo primero se afirma y luego se abre de golpe [figura 100].

Al escribir sobre las casas de Le Corbusier en la década de 1920, Sigfried Giedion decía: «Como nadie antes que él, Le Corbusier tuvo la habilidad de hacer resonar el esqueleto de hormigón armado con que nos había obsequiado la ciencia [...]; el volumen macizo se abre cuando es posible mediante cubos de aire, ventanas corridas, transiciones inmediatas hacia el cielo [...]; las casas de Le Corbusier no son ni espaciales ni plásticas [...]; el aire fluye a través de ellas.»<sup>26</sup>

### Urbanismo

Como ya hemos visto, los primeros proyectos urbanos de Le Corbusier en La Chaux-de-Fonds estaban relacionados con el movimiento de la ciudad jardín. Pero en 1922 centró su atención en el problema de la metrópolis moderna, abordando esas cuestiones de circulación e higiene de las que los urbanistas de París se habían ocupado durante algún tiempo.<sup>27</sup> El primer proyecto de esta clase —la *Ville Contemporaine*, expuesta en el Salón de Otoño de 1922— era una propuesta esquemática para una ciudad de tres millones de personas en un emplazamiento ideal [figura 101]. El proyecto se basa en la creencia de que la metrópolis es valiosa *a priori*. Su eficacia como nodo de la cultura depende de su asociación histórica con una localización concreta. Pero para conservarse, primero tiene que ser destruida. Para contrarrestar la creciente congestión de la ciudad y la consiguiente huida de sus habitantes a la periferia suburbana, será necesario tanto incrementar su densidad como reducir la superficie ocupada por los edificios. Usando la tecnología de los rascacielos norteamericanos, el proyecto propone unas torres de oficinas de 200 m de altura generosamente espaciadas y unos superbloques residenciales continuos de doce plantas, quedando convertido el resto del espacio en un parque atravesado por una red rectilínea de vías de alta velocidad. La tecnología moderna permite combinar las ventajas de la ciudad jardín con las de la ciudad tradicional. En lugar de que la población se traslade a la periferia, ésta se traslada a la ciudad.

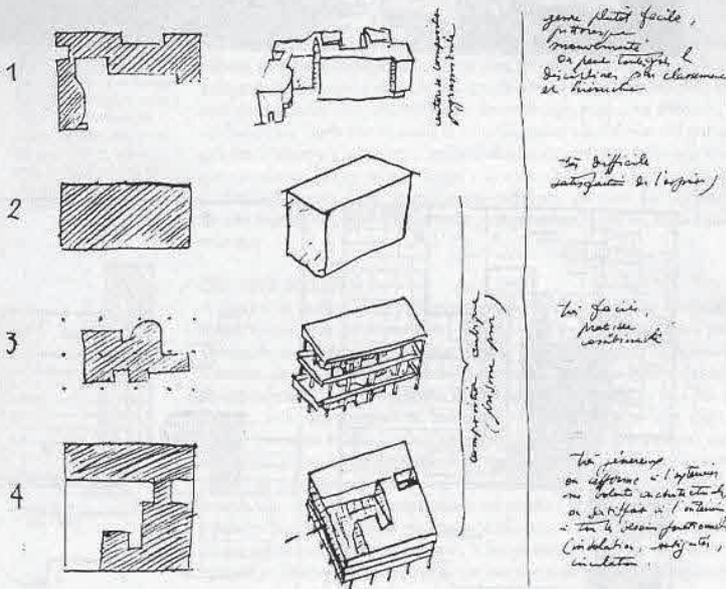
Los superbloques lineales de la *Ville Contemporaine* se disponen según un trazado en forma de «grecas» (en francés: *à redents*). Esta idea tenía dos orígenes: los *boulevards à redans* propuestos por Eugène Hénard en 1903,<sup>28</sup> y los propios estudios de Le Corbusier para las viviendas Domino en torno a 1914.<sup>29</sup> En la *Ville Contemporaine*, al igual que en esos estudios, los bloques de viviendas no se alinean con el sistema de vías, sino que se disponen como un contrapunto a él. En la posterior *Ville Radieuse* (1933), los bloques están levantados sobre *pilotis*, y el movimiento peatonal a nivel del suelo queda libre de obstáculos. El espacio urbano se vuelve isotrópico; no hay «delante» ni «detrás» y queda abolida la distinción espacial entre lo público y lo privado. Aunque Le Corbusier modificó estos primeros modelos urbanos en diversos sentidos, su forma básica permaneció inalterada, incluso después de haber desarrollado unos sistemas urbanísticos completamente distintos para Río de Janeiro, Argel y Chandigarh (véase la página 210).

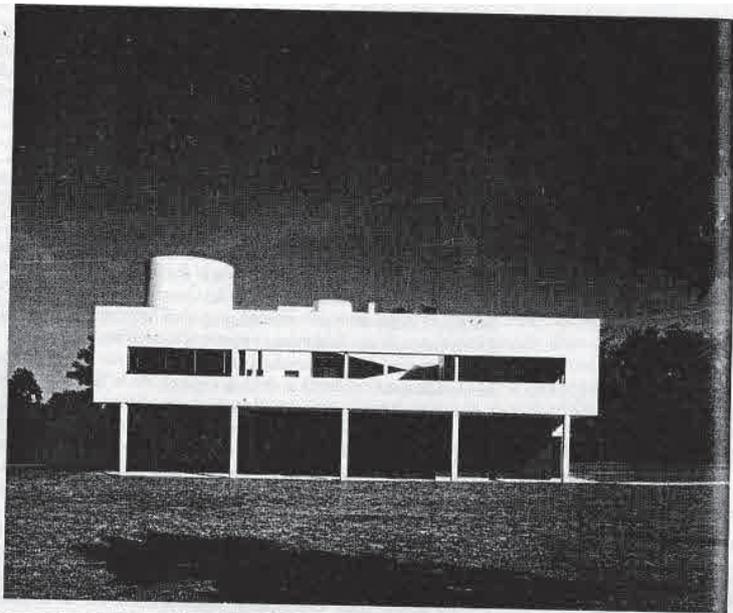
En la *Ville Contemporaine* y la *Ville Radieuse* se juxtaponen dos valores absolutos: la naturaleza y la tecnología. El trabajo y la vida doméstica tienen lugar en construcciones en altura; el cultivo del espíritu y del cuerpo tienen lugar en los parques. Como resultado de esta disyunción, el

### 97 Le Corbusier

Los cuatro tipos de villas, 1929

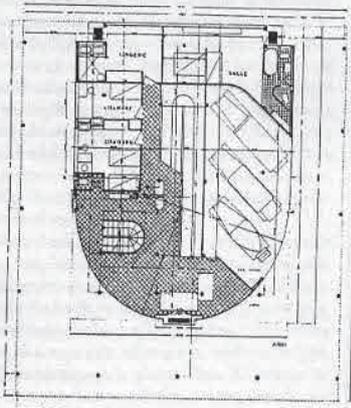
El brillante análisis tipológico que hace Le Corbusier de sus propias casas revela claramente su concepción de las relaciones dialécticas entre un exterior platónico y un interior funcional: dos formas inconmensurables de «orden» que existen una junto a otra.



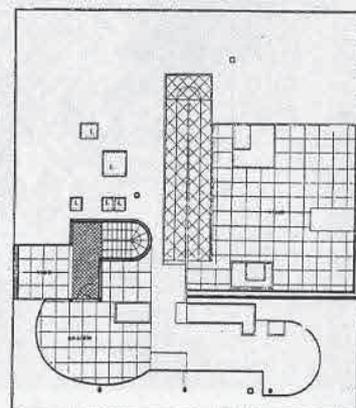
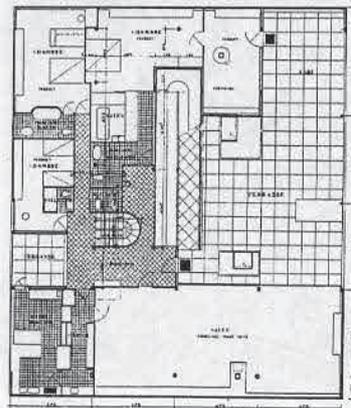
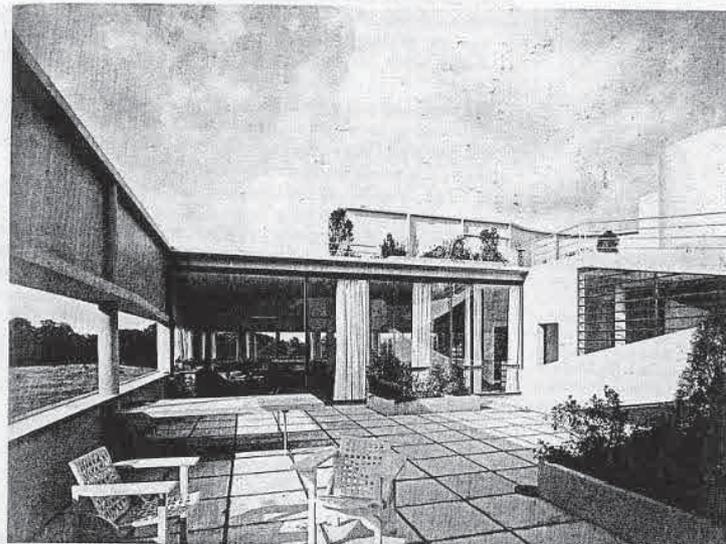


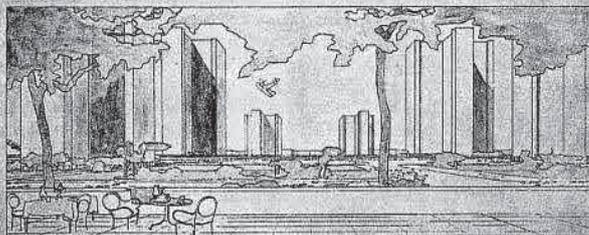
**98 Le Corbusier**  
 Villa Savoye, 1929-1931,  
 Poissy, Francia  
 Aunque tiene proporciones «clásicas», la villa Savoye parece haber descendido del espacio exterior, pues descansa con toda ligereza sobre el terreno. Éste es uno de los edificios más surrealistas de Le Corbusier y el ejemplo en que usó los pilotis de un modo más lírico.

**99 Le Corbusier**  
 Villa Savoye, 1929-1931,  
 Poissy, Francia  
 Las habitaciones principales están en el primer piso, junto con una terraza ajardinada. Ésta es una variación sobre el tema medieval del *hortus conclusus*, un jardín cerrado, para la contemplación, y separado del paisaje circundante que, sin embargo, es visible a través de una ventana corrida horizontal abierta en el muro de la terraza.



**100 Le Corbusier**  
 Villa Savoye, 1929-1931, Poissy, Francia, plantas baja, primera y de cubierta  
 La rampa es un vestigio de un primer boceto en el que el coche aparecía llegando hasta el primer piso.





23711

**101 Le Corbusier**  
*Ville Contemporaine*, 1922  
 En este dibujo, la tecnología  
 lustrada e implacable de las  
 torres de oficinas apenas  
 afecta a la naturaleza o a la  
 tranquila vida de la alta  
 burguesía que se toma un  
 café en una terraza de  
 cubierta.

elemento del cambio queda eliminado de la experiencia urbana. Los problemas sociales relacionados con esta idea de separar la residencia de los aspectos espontáneos y casuales de la vida urbana se han hecho cada vez más obvios en los años transcurridos. Sin embargo, pese a sus defectos, la ciudad de Le Corbusier llamaba la atención sobre esa división del trabajo que era inherente a la sociedad industrializada, creando para ello una imagen urbana en la que la tecnología y la naturaleza quedaban separadas. Podemos discrepar de la interpretación cartesiana que hace Le Corbusier de esta separación, pero difícilmente podemos hacerlo de su verdad subyacente.

**Edificios públicos**

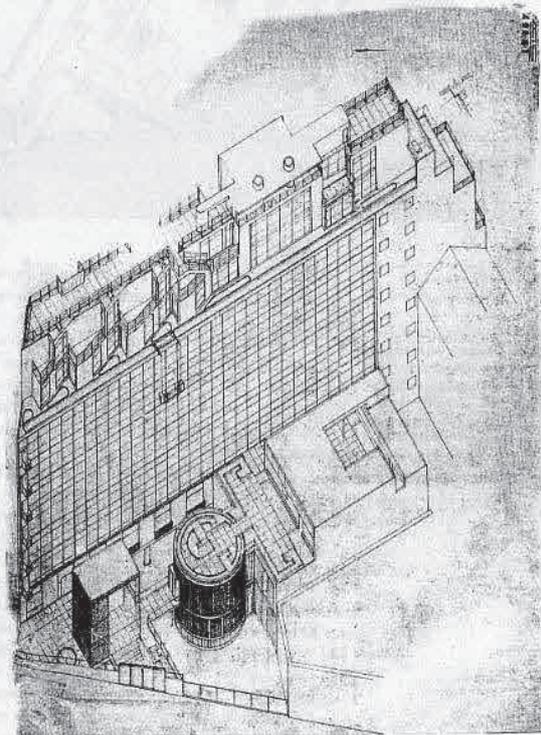
A finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, Le Corbusier proyectó una serie de importantes edificios públicos, entre ellos dos propuestas de concurso no construidas (la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, de 1927, y el Palacio de los Sóviets en Moscú, de 1931) y dos edificios realizados (el Centrosoyus en Moscú, de 1929-1935, y la Cité de Refuge, sede del Ejército de Salvación, en París, de 1929-1933 [figura 102]). En estos edificios, Le Corbusier adoptó un planteamiento muy distinto al de sus casas. En lugar de incluir las irregularidades funcionales dentro de un exterior platónico, el edificio se rompe en sus partes componentes, que consisten principalmente en pastillas lineales (que contienen módulos repetitivos, como oficinas) y volúmenes centralizados (que contienen espacios de reunión pública). Y luego estos elementos se vuelven a componer libremente de tal modo que tienden a escaparse y multiplicarse

[figura 103], formando en conjunto pequeñas ciudades. En la ciudad ideal de Le Corbusier, los edificios públicos llevan una existencia bastante misteriosa e insegura.<sup>30</sup>

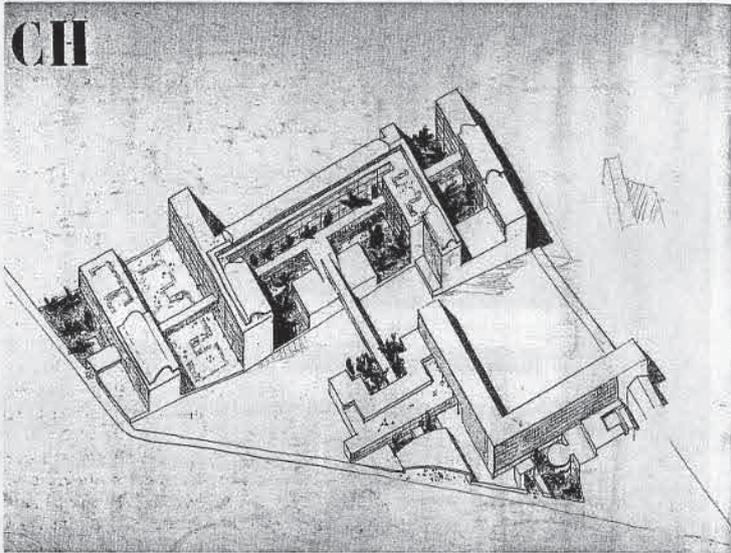
**El sindicalismo regional**

A finales de la década de 1920, Le Corbusier se hizo miembro militante del grupo neosindicalista dirigido por Hubert Lagardelle (1874-1958) y Philippe Lamour (1903-1992). Este grupo era antiliberal y antimarxista, y se alineaba ideológicamente con los movimientos fascistas coetáneos de Francia e Italia. Le Corbusier llegó a ser director y principal colaborador de la publicación del grupo, *Plans*, y de su sucesora, *Prelude*. Influidos por Pierre-Joseph Proudhon y Georges Sorel, el grupo reclamaba la abolición de la democracia parlamentaria y la creación de un gobierno de las élites técnicas, según el principio de Saint-Simon («la administración de las

**102 Le Corbusier**  
 Cité de Refuge (sede del  
 Ejército de Salvación),  
 1929-1933, París, Francia  
 En una solución brillante para  
 un solar difícil, a este edificio  
 se accede a través de un  
 conjunto de volúmenes  
 preliminares que se ven como  
 figuras contra el plano de  
 fachada del bloque principal  
 de los dormitorios.



CH



**103 Le Corbusier**  
Cité de Refuge (sede del Ejército de Salvación), 1929-1933, París, Francia. Propuesta de ampliación. El edificio se convierte en una pequeña ciudad, con sus partes aparentemente incorporadas a su contexto urbano.

cosas, no el gobierno de las personas»), aplicado a una economía planificada; creía que la alienación de la vida social moderna podía paliarse pero no a través del socialismo, con su concepto del hombre abstracto, sino gracias a un retorno al «hombre real» y al espíritu comunitario que era característico de las sociedades preindustriales.<sup>32</sup> Esta postura, contraria a la Ilustración y al materialismo, era el equivalente del movimiento *volksisch* (popular, patriótico) en Alemania y mostraba su misma tolerancia hacia la modernidad tecnológica, a condición de que no estuviese dominada por el capital financiero.<sup>33</sup>

Las nuevas actividades periodísticas de Le Corbusier coincidieron con el renacer de su interés inicial por la arquitectura vernácula, un interés que había quedado aletargado pero nunca destruido por su preocupación por los nuevos sistemas de producción arquitectónica. En su libro *Une maison, un palais* (1928) describía en términos líricos, aunque con cierto tono de superioridad, las casitas de los pescadores de Le Piquey, cerca de La Rochelle, donde pasaría sus vacaciones estivales entre 1928 y 1932.<sup>34</sup> Al construir sus cabañas —dice Le Corbusier— los pescadores «prestan mucha atención a lo que hacen. Para decidir el emplazamiento de alguna cosa, dan vueltas y vueltas, como el gato que en la habitación busca su lugar elegido; sopesan, calculan inconscientemente, encuentran el punto de equilibrio [...] la intuición propone, la razón razona».<sup>34</sup>

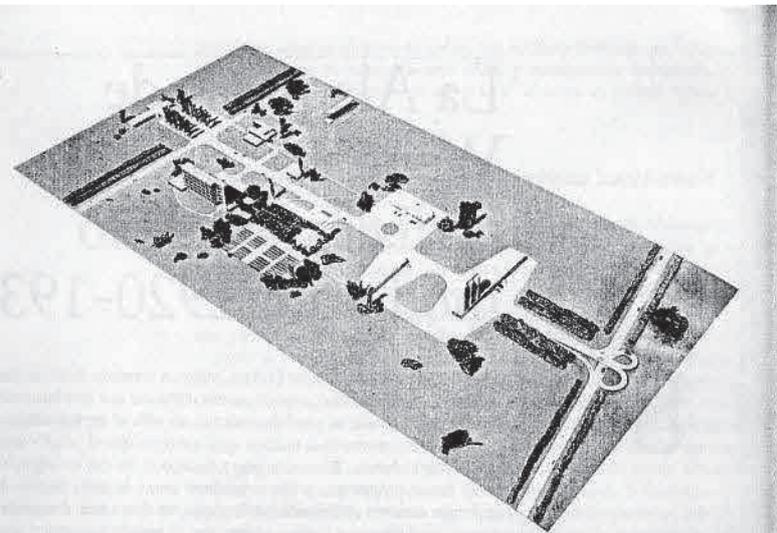
Entre 1930 y 1935, las formas vernáculas hicieron su aparición en varias casitas rurales hechas por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, en las que

resurgen la cubierta inclinada y los muros de fábrica, proscritos en la década de 1920 [figura 104]. Pero estas casas no son un mero retorno a los modelos vernáculos; los materiales naturales se reinterpretan en función de la estética moderna. Las referencias vernáculas son menos evidentes en la *ferme radiieuse* (granja radiante) y el *village coopératif* (aldea cooperativa, 1934-1938) [figura 105], dos proyectos relacionados (no realizados) en los que las tecnologías constructivas del momento y la estética moderna se aplicaban a la agricultura.<sup>35</sup> Estos proyectos tuvieron su origen en un número de *Prélude* dedicado a la reforma regional, dirigido por el pequeño agricultor Norbert Bézard, quien encargó a Le Corbusier el proyecto de una comunidad agrícola modelo. Las bóvedas a la catalana cubiertas de hierba presentes en estos proyectos tienen alusiones rurales, pero con su construcción en seco sus formas limpias, blancas y geométricas, estaban pensadas claramente para mostrar el máximo contraste con las condiciones rurales existentes. El bloque de viviendas de seis plantas de la aldea cooperativa, algo bastante sorprendente, lo justificaba Le Corbusier en términos semiológicos y no tanto funcionales o sociales: era —decía— «un nuevo signo arquitectónico que se eleva por encima de las praderas, los rastrojos y los pastos»,<sup>35</sup> es decir, un emblema del nuevo espíritu moderno.

Si comparamos las ideas neosindicalistas de Le Corbusier con las que había expresado en *L'Esprit Nouveau* quince años antes, encontramos un considerable cambio de actitud. Para *L'Esprit Nouveau*, el principal problema era el conflicto entre los valores culturales eternos y la tecnología

**104 Le Corbusier**  
Villa De Mandrot, 1931, Le Pradet, Francia. Esta fue la primera de una serie de casas rurales en las que se usaron materiales tradicionales y que marcaron una fase en la carrera de Le Corbusier durante la cual empezaron a resaltarse las tradiciones constructivas vernáculas.





**105 Le Corbusier**  
 Village coopératif (aldea cooperativa) radiante, 1934-1938  
 Este proyecto estaba vinculado al compromiso de Le Corbusier con los sindicalistas regionales y su publicación, *Prélude*; se concibió como parte de su plan nacional de reforma agraria.

moderna, que trataba de resolverse aunando la tecnología con los «invariantes» platónicos. A finales de la década de 1920, Le Corbusier modificó este modelo estático, reconociendo así la existencia de la incertidumbre y el cambio. Elementos que habían sido recesivos en la filosofía de *L'Esprit Nouveau* (el desorden, las formas orgánicas, la experiencia directa, la intuición, etcétera) se sitúan ahora en primer plano. Si la geometría y el equilibrio se entienden todavía como la medida última del valor, ahora se piensa que son fruto tanto del instinto como de una racionalidad abstracta. La misión de la arquitectura moderna se entiende como la fusión de la tecnología universal con la sabiduría secular:

«La arquitectura es el resultado de la situación del espíritu de una época. Estamos frente a un [...] acontecimiento internacional [...]; las técnicas, los problemas planteados, al igual que los medios científicos de realización, son universales. Sin embargo, las regiones no se confundirán, ya que las condiciones climáticas, geográficas, topográficas, las corrientes de razas [...] guiarán siempre la solución hacia unas formas condicionadas».<sup>27</sup>

El primer contacto de Le Corbusier con las ideas regionales se había producido en 1910, bajo la influencia de Alexandre Cingria-Vaneyre, defensor de una Suiza de habla francesa clásica y mediterraneizada. Con los neosindicalistas se encontró ante ideas similares, pero a escala global. Los neosindicalistas creían que Europa debía dividirse en tres zonas «naturales»: los alemanes en el noroeste, los eslavos en el este y las razas latinas en el sur (incluyendo el norte de África). Bajo el influjo de seme-

jantes teorías raciales —que eran bastante comunes en la Europa de la década de 1930—, Le Corbusier empezó a pensar desde la óptica de una arquitectura moderna global en la que la tecnología entraría en confrontación directa con las fuerzas geográficas naturales de las distintas macrorregiones. Sus largos viajes por Suramérica y Argelia en la década de 1930 generaron una serie de proyectos urbanos para el mundo en desarrollo que culminaron en su obra de Chandigarh, India, en la década de 1950. Éstos y otros proyectos posteriores se tratarán en el capítulo undécimo.