

## Le Corbusier (1887–1965)

### Vers une Architecture

PARÍS 1923

*Hacia una arquitectura. Barcelona 1977*

### Urbanisme

PARÍS 1925

*A propósito del urbanismo. Barcelona 1980*

### La Charte d'Athènes

PARÍS 1943

*Principios de urbanismo: La Carta de Atenas. Barcelona 1996*



La influencia de Le Corbusier sobre la teoría y la práctica de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX tiene una importancia que no se puede estimar suficientemente. No existe prácticamente ningún otro arquitecto que haya conseguido intervenir —tanto con su obra construida y sus proyectos como con su amplia obra teórica— de un modo tan provocador, sentando nuevos parámetros, en el discurso sobre la arquitectura moderna. Quería, según una de sus frases famosas, abrir «ojos que no ven» para la belleza de la moderna ingeniería; sus trabajos teóricos los consideraba como «advertencias a los arquitectos», que habían de servir como ayuda para el conocimiento hacia una arquitectura moderna, un «juego consciente, exacto y maravilloso de las obras cons-truidas bajo el sol».

Charles-Edouard Jeanneret, quien a partir de 1923 —en su condición de arquitecto y teórico— comenzó a denominarse «Le Corbusier», nombre derivado del apellido materno Lecorbésier, nació en La Chaux-de-Fonds (Suiza occidental) en 1887. Tras su traslado a París en 1917, comenzó a publicar en 1920, con el pintor Amédée Ozenfant, la revista *Esprit Nouveau*; en el total de 28 números aparecidos hasta 1925 desarrolló una plataforma propia con el objetivo de fundar y propagar una estética de la era de la maquinaria.

Muchas de las tesis que se habían ido publicando en *Esprit Nouveau* se recogieron en 1923 en la primera obra sobre teoría de la arquitectura de Le Corbusier: *Vers une*

*architecture* (*Hacia una arquitectura*), obra que vertió sus principios teóricos en una colección de textos tanto provocadores como de interesante presentación. Este libro dio a conocer a su autor a nivel internacional; todavía hoy sigue siendo una referencia extraordinaria para el gesto y el contenido de la moderna propaganda arquitectónica. Aunque por su tipografía, el libro parece más bien convencional, el lector se ve atraído por la creación de lemas y sus numerosas repeticiones, y sobre todo por montajes de textos e imágenes fuera de lo común. La polémica alterna con frases que no admiten contestación; la estética subjetiva de la arquitectura se interpreta como la suma de constantes antropológicas.

El libro consta de diferentes capítulos, precedidos por axiomas. Sus afirmaciones se ven subrayadas por el uso de frases muy sencillas y en parte muy breves, por lo que pueden retenerse fácilmente, y por el uso de símiles poéticos. Sorprenden las ilustraciones que incluye, que en muchos casos no se refieren a sus propios proyectos, sino que están tomadas tanto de la historia clásica de la arquitectura como del ámbito de la ingeniería. Resulta sintomática la comparación entre el Partenón de Atenas y un automóvil deportivo de efecto calculado para sorprender. En su argumentación Le Corbusier emplea los ejemplos de la arquitectura clásica como modelos, cuya lógica racional sienta un parámetro que busca su réplica adecuada en la era industrial. Por eso el ingeniero fue el primero que, sin el lastre de la tradición

académica, desarrolló la solución precisa para problemas mecánicos. Sin embargo, según Le Corbusier: ¿qué otra cosa es una casa que una «máquina para vivir»?

La nueva estética resulta de un claro análisis de funciones, con lo que continúa el debate en torno a una reforma de la estética de la arquitectura que estaba desarrollándose desde la segunda mitad del siglo XIX. La forma sigue a la función y su configuración ha de medirse con la capacidad de convicción del diseño industrial; cubiertas de transatlánticos con sus bordas y escaleras de caracol, sus ojos de buque y el blanco funcional proporcionan el material ilustrativo para una belleza arquitectónica, que se caracteriza no solo por su adecuación, sino que también posee cualidades higiénicas y casi morales. Así, sobre un transatlántico, Le Corbusier escribe: «una arquitectura pura, limpia, clara, pulcra y sana». Por el contrario, los «estilos» son «una mentira». Al mismo tiempo, Le Corbusier rehabilita la arquitectura como forma artística, cuando atribuye al arquitecto la tarea de configurar, más allá de la mera función racional. Solo con la mano ordenadora del artista se crea el efecto estético satisfactorio que atribuye a la nueva arquitectura. Llama la atención que Le Corbusier no formula su tratado en el contexto de una utopía social revolucionaria; todo lo contrario: el capítulo final titulado «Arquitectura o revolución» manifiesta que al autor no le interesa integrar su estética en un contexto de utopía social. Al contrario: para él existe un déficit en la creación de circunstancias adecuadas de trabajo, de vida y sobre todo de vivienda, para una sociedad industrial progresista.

Por tanto, la construcción de vivienda y sobre todo los problemas fundamentales del urbanismo moderno constituyen los temas de las posteriores publicaciones de Le Corbusier. El tratado *Urbanisme* (*A propósito del urbanismo*), aparecido en 1925, supone un comienzo de principios. Análogamente a sus provocadores teoremas sobre la arquitectura moderna, el urbanismo se define en primer lugar desde un punto de vista funcional y la ciudad como un instrumento de trabajo. Orden y linealidad, análisis funcional y formas rígidas se derivan, al parecer necesariamente, de esa argumentación. Sin embargo, y a pesar de toda la sobriedad del gesto argumentativo, no se puede dejar de lado el acceso a las cuestiones de la configuración urbana. Se trata de las «eternas formas de la geometría pura», que no solo se desprenden lógicamente de la función, sino que también aparecen «lentas de poesía». El proyecto, procedente de 1922, de una «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants», ilustra las consecuencias de esas reflexiones sobre principios de urbanismo: 24 rascacielos de oficinas, alineados regular-

mente en torno a un nudo de comunicaciones, forman una especie de corona urbana dentro de un paisaje urbano cruzado por espacios verdes y calles jerárquicamente ordenadas. Las diferentes funciones urbanas como el tráfico, el trabajo, la vivienda y el ocio están claramente definidas y relacionadas con determinados lugares. Con el «Plan Voisin», que comienza a desarrollar en 1922 y continúa hasta 1929, Le Corbusier aplica a París los principios desarrollados en «Ville contemporaine». Con una polémica directa confronta los antiguos barrios de la ciudad con su visión de una nueva ciudad.

Con la edición de la *Charte d'Athènes* (*Principios de Urbanismo: La Carta de Atenas*) en 1943, Le Corbusier publica el libro que mayores consecuencias tendría para el urbanismo contemporáneo. El texto se basa en las deliberaciones del 4º Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, que se desarrolló en 1933 durante un cruce de Marsella a Atenas y que se vio influenciado decisivamente por Le Corbusier. Este mismo elaboró en 1941 las tesis, que editó en 1943, empleando en parte planos de su obra *La Ville Radieuse*, aparecida en 1935. De central importancia es la precisa diferenciación de las funciones urbanas, cuya separación ordenadora se considera como el núcleo de una planificación urbana racional. Con su tenor imperativo, *La Carta* aparece como un análisis preciso y como el instrumental que puede y debe emplearse en todo momento para solucionar problemas de urbanismo. Adquiere un tono casi dirigista cuando el autor exige que la Carta ha de obtener validez en los órganos administrativos. Es función de la arquitectura «crear o mejorar la ciudad; a ella corresponde la elección y la distribución de los diferentes elementos, cuyas proporciones logradas fundamentarán una obra armónica y duradera. El arquitecto tiene en sus manos la clave de todo ello».

Aún hoy, Le Corbusier sigue polarizando la crítica arquitectónica. Sus posturas y su reivindicación, y también la influencia que ejercen sus teorías, le predestinan para ser la diana de la crítica de la ciudad moderna, tal y como ha sucedido en muchos lugares dentro de la recepción de las tesis de Le Corbusier. Para sus críticos, la ruptura con la tradición, la separación de funciones y el dictado de la lógica funcional parecen ser los aspectos decisivos de un urbanismo equivocado. Al mismo tiempo no se discute que ningún otro haya reivindicado tan claramente como él el primado de la arquitectura en la era de la modernidad industrial. Junto a la historicidad de su programa, la aspiración de calidad artística es el principio por el que se ha de medir la realización de sus visiones urbanísticas.

## Walter Gropius (1883–1969)

### Internationale Architektur

MÜNICH 1925

*Arquitectura internacional*

Walter Gropius fue uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX. En 1910 se estableció por cuenta propia, con su colaborador Adolf Meyer (1881–1929). Como Gropius, según él mismo, era incapaz «de poner por escrito las ideas más sencillas» lo necesitaba para que sus ideas tomaran forma. Ya con su primer gran encargo, Gropius y Meyer hicieron historia de la arquitectura. La fábrica Fagus, en Alfeld an der Leine, permite reconocer a Peter Behrens (1868–1940) como modelo, pero en su radicalismo constructivo y estético van más allá de este.

En 1919, Gropius fue nombrado director de la Bauhaus, de reciente construcción. Esta escuela estatal proporcionaba una formación integral artístico-artesanal, la «fundición de todas las actividades artísticas en una unidad, la reunificación de todas las disciplinas artístico-constructivas en un nuevo arte constructivo». Las fuerzas conservadoras consiguieron que el instituto abandonara Weimar; los maestros de la Bauhaus eligieron Dessau como nuevo lugar de establecimiento. El edificio de la Bauhaus, las casas de los maestros, la Oficina de Empleo y la urbanización Törten fueron las obras más destacadas que realizaron en esta ciudad. Gropius abandonó la Bauhaus en 1928, para abrir estudio en Berlín. En su condición de antiguo director de la Bauhaus, a partir de 1933 se le cerró el horizonte en Alemania, por lo que emigró a Estados Unidos a través de Inglaterra. En América comenzó una segunda carrera, como profesor en Harvard. Gropius siempre había sido partidario del trabajo en

equipo, también por su limitada capacidad de dibujo empleado a personas muy cualificadas. En 1945 fundó antiguos estudiantes de Harvard, «The Architects Collaborative (TAC)», que pronto se convertiría en uno de los equipos de arquitectos más importantes de Estados Unidos. La obra personal, también la de Gropius, se sometía al trabajo en equipo. Gropius falleció en Boston en 1969.

La obra publicada no se puede comparar, en términos de importancia, con su obra como arquitecto y profesor universitario; sin embargo, algunos artículos y libros tuvieron mucha influencia. En 1923, Gropius escribió *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (Idea y estructura de la Bauhaus Estatal)*, un programa de principios, plan de estudio y definición de cuentas al mismo tiempo.

La expulsión de la Bauhaus de Weimar pareció un duro golpe, pero el traslado liberó nuevas fuerzas. Gropius tomó un rumbo más pragmático y racionalista para evitar errores en sus relaciones con el exterior. Gropius organizó actividades que bien se podrían calificar de estructura publicitaria multimedia. De esta formaba parte la obra de los *Libros de la Bauhaus*, cuyo director artístico era el maestro de la Bauhaus László Moholy-Nagy (1895–1966). El número uno fue, en 1925, el libro de Gropius *Internationale Architektur (Arquitectura internacional)*.

«Esta obra es un libro de imágenes de la arquitectura. Con una forma breve desea presentar un conjunto sobre las actividades de los principales

modernos y familiarizar con las evoluciones actuales en arquitectura»: así comienza el prólogo. En unas cien páginas se presentan fotos, isometrías y vistas de maquetas. También se tuvieron en cuenta unos noventa ejemplos de media docena de países, de los cuales más de la mitad eran obras construidas, mientras que el resto lo formaban proyectos y estudios. El amplio espacio que se dedica a estos da al libro el carácter de un informe de taller. La mayoría de los ejemplos procede de la posguerra, en su mayoría de después de 1922. Solo 14 se construyeron antes de 1914.

Comienza con un homenaje a tres fábricas, que Behrens construyó para AEG en 1910–1912; por mucho carácter moderno que posean muestran el clasicismo de Behrens, que Gropius no compartía. Siguen el teatro que presentó Henry van de Velde en la Exposición de la Werkbund celebrada en Colonia en 1914 y la Bolsa de Ámsterdam, de Petrus Berlage. Después, Gropius presentaba sus primeros trabajos, la fábrica modelo de la Exposición de la Werkbund y la fábrica de Fagus. Sorprenden las fotos de unos inmensos graneros, que Gropius ya mostró en 1911, en una conferencia sobre «Arte monumental y construcción industrial». En el artículo «Bases para la nueva arquitectura» (en *Bau- und Werkkunst*, 1925/26) describe la ambivalente fascinación que ejercen esos silos, en «cuya forma de repulsa se aprecia algo de la fuerza bruta del capitalismo». Lo potente, lo monumental de

estos cubos, que podría transformarse en cualidad estética, fascinó también a otros arquitectos, que descubrieron en ellos arquetipos de la era industrial. Al final del libro de imágenes se encuentra una fotografía aérea de Manhattan. Excepcionalmente, Gropius la acompañó de un comentario breve, que por un lado era una crítica de la falta de plan, la densidad y las «formas no objetivas», pero por otro manifestaba asentimiento a la «forma del rascacielos». Si se pasa una hoja hacia atrás se aprecia el ideal totalitario: la visión de Le Corbusier de una ciudad formada por rascacielos, de 1922.

Entre las construcciones industriales de Behrens y los sueños de rascacielos se encuentran edificios funcionales, casas de vivienda, urbanizaciones. El centro lo forman ejemplos del entorno de la Bauhaus, del propio Gropius (diez objetos), de su colaborador Karl Fieger, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, Georg Muche y Richard Paulick (como la casa de ensayos de cristal en Dessau), así como del posterior director Hannes Meyer. Una foto muestra maquetas de casas en serie, que se presentaron en la muestra de la Bauhaus de 1923 en Weimar, la «unión de la máxima tipificación posible con la máxima variabilidad posible».

La revista de imágenes no permite reconocer ningún orden. La elección de edificios y de imágenes parece arbitraria y no se dan sus razones. Falta interiores y plantas, previstos para una posterior publicación (que no llegaría a apa-

Ilust. p. 485

1 | Peter Behrens, fábrica de pequeños motores en Berlín

El comienzo de *Arquitectura internacional* está formado por algunos edificios anteriores a la Primera Guerra Mundial, como esta fábrica de Behrens. Gropius trabajó en el estudio de Behrens de 1908 a 1910. Edic. de 1981, pag. 11

## Bibliografía

*Teoría de la Arquitectura desde el Renacimiento hasta la actualidad.*  
Colonia, Taschen, 2006.

recer). No se puede hablar de un inventario sistemático, sino que se trataba de preparar a un «público amplio no especializado» para la arquitectura futura: darles una idea de la claridad y objetividad de la nueva arquitectura, de la preferencia por superficies de cristal o la combinación de los cuerpos cúbicos. Gropius apostaba por el efecto óptico y la fuerza de las imágenes.

El prólogo es un manifiesto de la Nueva Arquitectura. En primer lugar, y al igual que Adolf Loos (1870–1933), Gropius se distanciaba del historicismo con su «uso de motivos, ornamentos y perfiles de culturas en su mayoría pretéritas», que ha degradado la arquitectura a ser portador de «formas decorativas muertas». Frente al «esteticismo académico», que se cierra al progreso técnico, opone una «nueva concepción de la arquitectura» que se desarrolla más allá de las fronteras nacionales. Lo característico de dicha concepción es deducir la forma de una obra arquitectónica a partir de su «sustancia» y su función. No obstante, Gropius no propugna ningún funcionalismo barato, sino que integra la «proporción» como «cuestión del mundo espiritual». Si bien se mantiene unida a la función y a la construcción, eleva un edificio más allá de su mera utilidad. Para conseguir una síntesis de función y forma se precisa un artista; Gropius no teme emplear ese concepto.

La nueva arquitectura se caracteriza por una «forma exacta, sencillez en la variedad, división por funciones, limitación a formas básicas típicas y su alineación y repetición». Gropius recurre a continuación a un modo de decir poético, que revela el exaltado espíritu de los tiempos. Exige «configurar los edificios a partir de una ley interna, sin mentiras ni caprichos y rechazando todo lo superfluo que vela su forma absoluta». Gropius termina con una clara defensa del progre-

so y sueña con «superar flotando la gravedad de la tierra su efecto y su figura». Esta frase final se corresponde con imágenes finales. En el prólogo a la segunda edición, Gropius puede resumir satisfecho que el «nuevo espíritu de arquitectura», basándose en los logros de la técnica, está conquistando «el mundo civilizado». Se espera que utilice el concepto, que Gropius evita con todo cuidado: el «Estilo Internacional». A él le interesaba algo más grande, más alto que el estilo: «construir como modo de configurar formas más humanas de la vida».

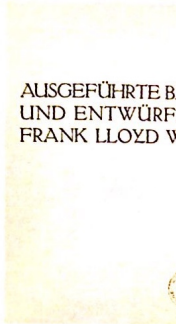
*Arquitectura internacional* contribuyó a crear un tipo de literatura arquitectónica: el tratado en forma de menús de fotografías. Sin embargo, existían fuentes. En Adolf Behne —historiador del arte ligado a la Nueva Arquitectura— concluyó un texto titulado *Der moderne Zweck* (*El moderno edificio útil*), que analiza la evolución de la arquitectura y presenta testimonios sobre ella. Behne no encontró ningún editor, por lo que su libro no se publicó en 1926, un año después de *Arquitectura internacional*; de todos modos, los dos autores se conocían y sabían de sus proyectos. Behne se quejó amargamente a Gropius, diciéndole que se había aprovechado de él. A su vez, el libro de Gropius también fue copiado: en 1927, y por encargo de la Werkbund, Hilberseimer publicó el libro *Internationale neue Bauweise* (*Nueva arquitectura internacional*). La publicación más importante que se basa en Gropius y Behne se publicó en 1932 en Estados Unidos: *The International Style: Architecture since 1922* (*El estilo internacional: arquitectura desde 1922*) de Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson. Lo que evitó decir lo hicieron los historiadores norteamericanos que declararon la arquitectura moderna como estilo.

## Frank Lloyd Wright (1867–1959)

### Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright

BERLÍN 1910

*Obra construida y proyectos de Frank Lloyd Wright*



La «Carpeta Wasmuth» es una de las publicaciones más bellas y de mayor influencia de la arquitectura moderna.

En 1909, en un momento de grave crisis en su vida personal y profesional, Frank Lloyd Wright viajó a Europa después de que el editor berlinés Ernst Wasmuth le hubiera ofrecido sacar a la luz una opulenta publicación de sus proyectos arquitectónicos. Wasmuth había conocido la obra de Wright a través de Charles Robert Ashbee (1863–1942), arquitecto inglés del movimiento Arts and Crafts y uno de los primeros admiradores europeos de Wright, y de Kuno Francke (1855–1930), historiador alemán de la literatura, profesor de la Universidad de Harvard y fundador del Museo Busch-Reisiger; este último incluso quiso convencer a Wright de que se trasladase definitivamente a Alemania. Después de que Wright firmara el contrato en Berlín, se retiró por un año a Fiesole, cerca de Florencia, donde reunió los originales de las ilustraciones, sobre la base de los dibujos que había traído de Estados Unidos, en colaboración con su hijo Lloyd Wright y el delineante Taylor Wooley. Solo pocos dibujos proceden de la mano de Wright; la mayoría —algunas de las perspectivas según fotografías de las obras construidas— son de sus colaboradores Marion Mahony, Birch Burdette Long y William E. Drummond.

La obra consta de dos carpetas encuadernadas tamaño folio, con 78 láminas y 28 planos apaisados, de 65 x 41 cm; están impresos con exquisito cuidado en tinta blanca, gris, marrón y dorada sobre papel gris y blanco; los planos, sobre

papel seda translúcido; varios grabados sobre diferent papel y con diferentes tintas. Además, y para repartir los amigos de Wright, se tiró una pequeña edición c en papel Japón.

La «Carpeta Wasmuth» comprende todos los realizados o no, que había hecho hasta entonces W casas de vivienda, incluyendo las casas de la prader Robie House en Chicago (1909) y Coonley House en side (Illinois) (1908), proyectos comerciales como l cios para la Larkin Company en Buffalo (1904) y pa City National Bank en Mason City (Iowa) (1909), así el Unity Temple en Oak Park (Illinois) (1907/08). Pa peta, Wright escribió una introducción que se tradu mán. La versión original inglesa se imprimió en Ch para adjuntarla a los ejemplares comercializados er Unidos.

En su introducción, Wright desarrolló su prog de una arquitectura orgánica para la sociedad demc Comienza con un himno a la arquitectura tradicion y a su sencilla y natural belleza. Por el contrario, ce arquitectura posterior al Renacimiento, a la que cor corrompida e inorgánica. Estos edificios solo refleja la civilización se aleja de la naturaleza; en ellos se c lo «artificioso» (*the curious*) con lo bello. La historia estilos desde el Renacimiento no representa una ev sino que es expresión de una enfermedad. El conce de Wright es lo «gótico»; siguiendo la interpretación

co por parte del preromanticismo inglés, equipara «gótico» con «orgánico» y «natural» y reivindica, para el arte y la arquitectura de la vida moderna, una vuelta al «espíritu gótico». Además, añade, Estados Unidos debería plantearse más que cualquier otra nación la tarea de crear una arquitectura de espíritu democrático, una arquitectura de la individualidad, pero al mismo tiempo una arquitectura con ideales industriales. En Estados Unidos, todo el mundo tiene el derecho inalienable a vivir, entre sus cuatro paredes, de acuerdo con sus propias ideas. Sin embargo, trata con ironía la falta de criterio al elegir estilo en la arquitectura estadounidense, por lo que postula un nuevo estilo, desarrollado a partir del espíritu norteamericano. Ahora bien, el auténtico espíritu norteamericano no se encuentra en Nueva York, sino en el Oeste y en el Medio Oeste. El verdadero estilo orgánico, en sentido gótico, es tan natural como el estilo de una flor; ha de desarrollarse a partir de las necesidades de los habitantes, de la naturaleza de los materiales y de las propiedades naturales del paisaje. Si esto viene dado, el estilo surge por sí solo. La condición previa necesaria es la simpatía entre los constructores y los arquitectos. El arquitecto ha de dominar sus medios como el músico sus instrumentos. Wright consideraba que había una especial sensibilidad, tradicional, por la belleza natural del material en Japón, pero también en la nueva arquitectura de Alemania y Austria.

A continuación, Wright explica los principios de sus casas de vivienda y de la pradera: la casa, el interior y el entorno han de considerarse como una unidad. Todo ha de responder a un programa único: ninguna decoración, ningún cuadro en las paredes; los techos más bien bajos y por el

contrario las ventanas muy seguidas. Las salas de estar, la cocina y los dormitorios han de formar una unidad. La horizontal es la línea hogareña y también la línea de la pradera del Medio Oeste. Se ha de evitar toda altura innecesaria, pues la línea horizontal une la casa con el suelo. La casa debe ser de una pieza, y no algo compuesto. Solo entonces es una verdadera obra de arte.

Al final, Wright explica que los dibujos que presenta no quieren mostrar más que la composición y la forma de los edificios en sus contornos y también deben proporcionar una sensación del ambiente en su entorno. Subraya su dependencia artística frente al arte de la xilografía japonesa.

Un año más tarde, en 1911, cuando Wright ya había regresado a Estados Unidos, Wasmuth publicó un libro de fotografías de menor formato y más económico, titulado *Ausgeführte Bauten (Obra construida)*. Por deseo de Wright, Ashbee escribió una introducción. Con esa obra, Wright ejerció una inmensa influencia sobre jóvenes arquitectos como Peter Behrens, Erich Mendelsohn y Walter Gropius en Alemania, Le Corbusier en Francia y sobre los arquitectos del movimiento De Stijl en Holanda. Sin embargo, y por decepción de Wright, las publicaciones de Wasmuth no ejercieron mucha influencia en Estados Unidos; los ejemplares que él mismo se llevó quedaron destruidos en un incendio sufrido por su casa Taliesin en 1912 y una parte de los dibujos originales los perdió más tarde en Japón. La editorial Wasmuth hizo una segunda edición en 1924; desde los años sesenta se hicieron varias reediciones en Estados Unidos.