

MOVIMIENTO MODERNO

ARQUITECTURA Y DISEÑO EN EL S. XX

"Al hablar del movimiento moderno en arquitectura, nos referimos a un grupo de arquitectos que en el período 1920-1940 desarrollan una serie de propuestas de renovación de la arquitectura y el urbanismo. La obra desarrollada en esos años cuenta con algunos edificios eblemáticos: Villa Saboça de Le Corbusier, el Pabellón para la exposición Universal de Barcelona de Mies van der Robe, el edificio de la Bauhaus en Dessau de Walter Gropius. En las obras encontramos una homogeneidad estilística en cuanto al purismo y la ausencia de cualquier ornamentación que no provenga de los propios materiales¹, el uso del hormigón armado, el tejado plano, el interés por resolver problemas sociales atendiendo a aspectos más funcionales que estéticos, el énfasis en el desarrollo del espacio Interior como elemento definidor de la arquitectura. Los arquitectos modernos se preocuparon por difundir sus propuestas, organizando congresos, publicando documentos, viajando y difundiendo sus obras a través de diversas publicaciones. El más activo en este sentido fue el suizo-francés Le Corbusier.

Junto a las obras realizadas, fue de vital importancia el discurso que paralelamente las fue legitimando. Historiadores como Giulio Carlo Argan, Nikoiau Pevsner, Bruno Zevi, Leonardo Benévolo o Sigfried Giedion, fueron escribiendo la historia del Movimiento Moderno en paralelo a su desarrollo. Las figuras de los arquitectos adquieren en estas obras el carácter de héroes que luchan contra un pasado y un presente plagado de una ornamentación historicista y ecléctica en pos de una arquitectura totalmente nueva, con una estética limpia y clara. Otros lenguajes como el decó o la pervivencia de lenguajes historicistas fueron desechados por esta historiografía oficial.

Si bien señalamos el período de entreguerras como el de maduración de las propuestas del movimiento moderno, sus protagonistas vivieron mayoritariamente hasta los años sesenta. La difusión de sus ideas impactó de distintas formas en otros lugares del planeta en los que también se trataba de ser modernos."

Tomeo, Daniela. Historia del Arte. Las ciudades: arte, arquitectura y diseño en los s. XIX y XX.

Montevideo. Ediciones de la Plaza. 2012. P. 153



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

1. ¿Qué elementos comunes tienen los diferentes representantes del Movimiento Moderno según el texto? ¿Qué función cumplen los historiadores en la construcción del Movimiento Moderno según la autora?

2. Coloca los datos básicos de la obra arquitectónica que aparece en esta carilla.

ANTECEDENTES Y PRIMEROS PASOS:

"Puesto que el ornamento no está ya conectado orgánicamente con nuestra cultura, no es ya tampoco la expresión de nuestra cultura. El ornamento que se produce hoy no tiene ninguna relación con nosotros, no tiene por lo común ninguna relación humana, ninguna relación con el orden cósmico. Es incapaz de desarrollarse.

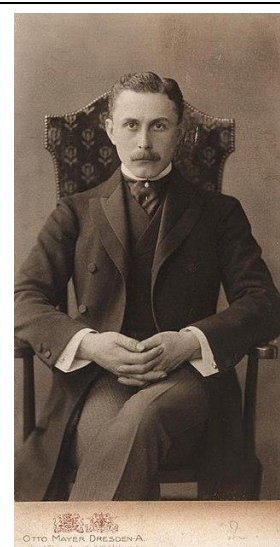
El defensor del ornamento cree que mi necesidad de sencillez significa u na mortificación de la carne. No, ilustre profesor de la escuela de arte, ¡yo no me mortifico! Me gusta más así. Los platos espectaculares del siglo pasado, que despliegan todo tipo de ornamentos para que parezcan sabrosos los pavos, los faisanes y las langostas, a mí me producen el efecto contrario. Siento repugnancia cuando paso por delante de una exposición de arte culinario y me imagino que tuviera que comer estas carcasas de animales rellenas. Yo como roastbeef".

Adolf Loos Ornamento y delito. 1908. Citado por Renato de Fusco, Historia de la arquitectura contemporánea, p. 163.

3. Busca una definición de ornamento en las artes visuales y anótala en tu glosario

4. ¿Qué opinión te merece el texto de Loos?

5. Averigua quiénes fueron seguidores de Loos en el s. XX y quienes fueron opuestos a él.



Adolf Loos

(_ - _)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

DE STIJL: "17 PUNTOS DE LA ARQUITECTURA NEOPLASTICISTA":

1. La forma: La arquitectura moderna, en lugar de originarse de una forma a priori, plantea para cada nuevo proyecto el problema de la construcción. La forma es un "a posteriori".

2. Los elementos: La nueva arquitectura¹ es elemental, es decir, se desarrolla a partir de los elementos de la construcción: luz, función, materiales, volumen, tiempo, espacio, color. Estos son al mismo tiempo elementos creativos.

3. La economía: La NA es económica, es decir, utiliza los medios elementales más esenciales sin desgaste de medios y materiales.

4. La función: La NA es funcional, es decir, basada en la síntesis de exigencias prácticas. El arquitecto las determina en un plano claro y legible.

5. Lo informe: La NA es informe, pero al mismo tiempo bien determinada. (...) La división y subdivisión de los espacios interiores y exteriores se determinan rígidamente por medio de planos que no tienen una forma individual. Estos planos pueden extenderse hasta el infinito, por todos los lados y sin interrupción. (...)

6. Lo monumental: La NA, en lugar de ser monumental, es una arquitectura de transformación, de ligereza y de transparencia. Ha separado la idea de "monumental" de la de "grande" y "pequeño"; se ha demostrado que todo existe en relación a algo.

7. El vacío: La NA no conoce ningún partido pasivo; ha vencido al vacío. La ventana ya no es un agujero en la pared. Un agujero o un vacío no vienen de ninguna parte, porque todo está determinado en modo rígido por su contraste.

8. La planta: La NA ha destruido la pared en el sentido que suprime el dualismo entre interior y exterior. Las paredes ya no sostienen, se han convertido en puntos de apoyo. De ello resulta una nueva planta, una planta abierta; totalmente distinta de la del clasicismo, porque los espacios interiores y exteriores se comunican.

9. La subdivisión: La NA es abierta en lugar de cerrada. El conjunto consiste en un espacio general, que se subdivide en distintos espacios que se refieren al confort de la vivienda. Esta subdivisión se realiza a través de planos de separación (interior) y de planos de cerramiento (exterior). Los primeros, que separan los espacios funcionales, pueden ser muebles, es decir, pueden ser mamparas móviles (entre las que podemos incluir las puertas). En un estadio más desarrollado de la arquitectura moderna, la planta desaparecerá. (...) Las matemáticas euclidianas ya no podrán servirnos, pero con la ayuda de las concepciones no euclidianas de cuatro dimensiones, esto será más fácil.

10. El tiempo: La NA no cuenta sólo con el espacio como valor de arquitectura, sino también con el tiempo. La unidad de tiempo y espacio da a la imagen arquitectónica un aspecto nuevo y plásticamente más completo. Lo que llamamos "espacio animado".

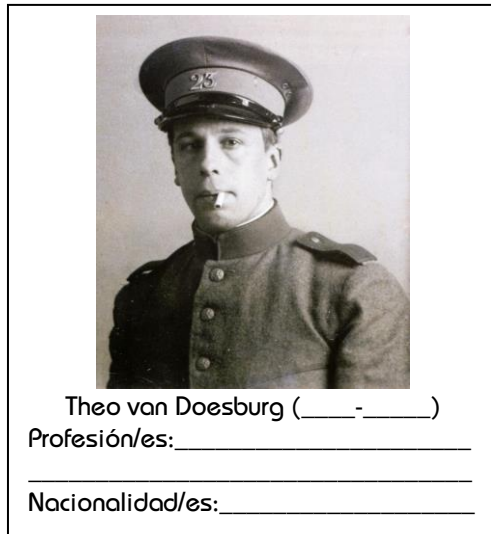
11. Aspecto plástico: Cuarta dimensión del espacio - tiempo.

12. Aspecto estático: La NA es anticúbica; es decir, los diferentes espacios no están comprimidos en un cubo cerrado. Por el contrario, las diferentes células espaciales (los volúmenes de los balcones, etc.) se desarrollan excéntricamente, desde el centro hacia la periferia del cubo, en consecuencia, las dimensiones de altura, anchura y profundidad reciben una nueva expresión plástica. La casa moderna, de esta forma, dará la impresión de estar suspendida en el aire, contra la gravitación natural.

13. Simetría y repetición: La NA ha suprimido la repetición monótona y ha destruido la igualdad entre dos mitades, la simetría. No admite ni la repetición en el tiempo ni ninguna muraille de rué, ni normalización. Un bloque de casas es una totalidad, e igualmente una casa independiente. Valen las mismas leyes para un bloque de casas que para una vivienda individual. Equilibrio y simetría son cosas muy diferentes. En lugar de simetría, la NA propone: la relación equilibrada de partes desiguales; es decir, de las partes que son diferentes (en posición, medida, proporciones, etc.) por su carácter funcional. La composición de estas partes está dada por el equilibrio de las diferencias, no de las igualdades. La NA no distingue entre "delante" (fachada) y "detrás", derecha a izquierda; ni tampoco, en lo posible, abajo y arriba.

14. Frontalidad: Al contrario que la frontalidad, nacida de una concepción estática de la vida, la NA se enriquecerá por el desarrollo plástico poliédrico en el espacio - tiempo.

15. El color: La NA ha suprimido la expresión individual de la pintura, es decir, el cuadro, la expresión imaginaria



¹ En adelante NA

e ilusionista de la armonía, indirectamente con las formas naturalistas o, más directamente con la construcción por planos de colores. La NA toma el color orgánicamente en sí misma. El color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. Sin color, estas relaciones de proporción no son realidades vivientes y es a través del color que la arquitectura se convierte en el objetivo de todas las investigaciones plásticas, tanto en el espacio como en el tiempo. En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio de las relaciones entre los elementos arquitectónicos es invisible. Por esto, se ha buscado una nota final: un cuadro (en una pared) o una escultura en el espacio. Pero ha existido siempre un dualismo que se remonta a la época en que la vida estética y la vida real estaban separadas. Suprimir este dualismo ha sido, desde hace tiempo, misión de todos los artistas. Al nacer la arquitectura moderna, el pintor constructor ha encontrado su verdadero campo de creación. Organiza estéticamente el color en el espacio - tiempo y convierte en visible plásticamente una nueva dimensión.

16. Decoración: La NA es antidecorativa. El color, en lugar de dramatizar una superficie plana, en lugar de ser una ornamentación superficial, es como la luz, un medio elemental de expresión puramente arquitectónica.

17. La arquitectura como síntesis de la nueva expresión plástica: En la nueva concepción arquitectónica, la estructura del edificio está subordinada. Únicamente a través de la colaboración de todas las artes plásticas se completa la arquitectura. El artista neoplástico está convencido de construir en el ámbito del espacio - tiempo, y esto implica la predisposición a trasladarse en las cuatro dimensiones del espacio - tiempo, porque la NA no permite imaginación alguna. (En forma de "cuadro" o de "escultura" separables.) El objetivo es crear todos juntos una armonía, sirviéndose de sus medios propios y específicos. Cada elemento arquitectónico contribuye a crear un máximo de expresión plástica, sobre una base lógica y práctica.

He aquí, verbalmente, lo que quiere el nuevo método de arquitectura

Theo Van Doesburg. De Stijl, XII, 6/7, Rotterdam 1924. Citado en: "Teo Van Doesburg, 17 Puntos de la Arquitectura Neoplasticista". Tecne. <http://goo.gl/ISScD>

6. Elige un edificio del movimiento moderno y analízalo buscando en qué medida estos 17 puntos están presentes. Realiza dibujos (pueden contener flechas con textos explicativos) de aquellas partes del edificio en donde se vean reflejadas estas ideas.

LE CORBUSIER:

"El urbanismo tiene cuatro funciones principales; que son: en primer lugar; garantizar alojamientos sanos a los hombres; es decir; lugares en los cuales el espacio, el aire puro y el sol, esas tres condiciones esenciales de la naturaleza, estén garantizados con largueza; en segundo lugar; organizar los lugares de trabajo; de modo que éste, en vez de ser una penosa servidumbre, recupere su actividad humana natural; en tercer lugar, prever las instalaciones necesarias para la buena utilización de las horas libres, haciéndolas benéficas y fecundas; en cuarto lugar, establecer la vinculación entre estas diversas organizaciones mediante una red circulatoria que garantice los intercambios respetando las prerrogativas de cada una (...) El urbanismo es la consecuencia de una manera de pensar, llevada a la vida pública por una técnica de la acción."

Fragmento de la Carta de Atenas, 1933: C I A M - Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Tomado de:

<http://www.artecreha.com/Textos/le-corbusier-v-el-urbanismo.html>



Charles-Édouard Jeanneret-Gris alias
"Le Corbusier" (____ - ____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

7. Relaciona los planteos de Le Corbusier con alguna vanguardia del s. XX.

Los 5 puntos de la arquitectura moderna:

"En el año 1926, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier, formularía los "cinco puntos para una nueva arquitectura", una serie de conceptos teóricos expuestos de manera sintética y condensados en cinco ítems clave que revolucionarían la arquitectura y se convertirían en los cimientos del diseño para el período moderno. En 1929, Le Corbusier materializaría sus postulados teóricos en el emblemático proyecto para la Villa Savoye. Allí, los pilotis, la planta libre, la fachada libre, la ventana longitudinal y la terraza jardín aparecerían expuestos casi como un manifiesto, marcando el inicio de una exploración espacial y tecnológica que caracterizaría la posterior producción de Le Corbusier y de muchos otros arquitectos modernos. Hoy en día, estas nociones siguen estando presentes y pueden vislumbrarse en los más variados proyectos arquitectónicos contemporáneos.

(...)

Pilotis

La separación del edificio del suelo que lo sustenta, habilitada por la existencia de los pilotis, permite liberar la planta baja para la circulación de personas y coches. Esta solución esencialmente moderna se sigue utilizando hoy en día como una herramienta para generar y promover una mayor conexión entre el espacio público de la calle y el espacio privado del edificio.

(...)

Planta libre

La independencia entre la estructura y el cerramiento en los proyectos modernos ha permitido el desarrollo de la llamada planta libre, una noción en donde la configuración del espacio interno del edificio es más flexible gracias a la autonomía que posee este respecto al ordenamiento estructural. Esta característica aporta ventajas a futuro, permitiendo cambios en el edificio tales como ampliaciones, eliminación o desplazamiento de los elementos divisorios de las habitaciones, entre otros.

(...)

Fachada libre

La autonomía del cerramiento respecto a la estructura permite, además de la planta libre, una fachada con mayor libertad de diseño. Así, los frentes, al no cumplir una función estructural, pueden adoptar múltiples materialidades, permitiendo, por ejemplo, la instalación de ventanas longitudinales de gran tamaño, otro de los cinco puntos de la nueva arquitectura.

(...)

Ventana longitudinal

Las ventanas longitudinales son aberturas generosas que ocupan gran parte de la fachada del edificio y adoptan proporciones horizontales, otorgando más iluminación a los espacios interiores y potenciando las vistas panorámicas. La variación de los tipos y las posiciones de las ventanas son infinitas, así como también lo son sus usos y aplicaciones en los proyectos contemporáneos.

(...)

Terraza jardín

La terraza jardín o techo verde es una noción que permite recuperar la "quinta fachada" del edificio, una innovación que aporta muchas ventajas en comparación con los tejados tradicionales. En las últimas décadas, las terrazas de jardín se han vuelto muy populares y los avances en los materiales y sistemas de impermeabilización han permitido una mayor libertad de diseño para esta solución arquitectónica.

Susanna Moreira. Plataforma Arquitectura. "Los 5 puntos de la arquitectura moderna y su reinterpretación en 20 proyectos contemporáneos". 26/09/2020. Vto: 4/8/2021. URL:

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/947886/los-5-puntos-de-la-arquitectura-moderna-y-su-reinterpretacion-en-20-proyectos-contemporaneos>

Titulo: _____
 Autoría: _____
 Fecha: _____
 Programa: _____
 Dimensiones: _____
 Principales materiales: _____

8. Completa la imagen de la Villa Saboya con los 5 puntos de la arquitectura moderna planteados por Le Corbusier y sus datos básicos.

BAUHAUS:

El manifiesto:

¡El fin último de todo arte es el edificio! En otro tiempo, su decoración fue la más noble tarea de las artes plásticas, las cuales eran imprescindibles para la gran arquitectura. Hoy en día permanecen en un satisfecho aislamiento, del cual sólo podrán ser redimidas a través de la cooperación consciente de todos los artesanos. Arquitectos, pintores y escultores deben conocer y comprender de nuevo la naturaleza compleja de un edificio, en cuanto totalidad y también en sus partes. Así, su trabajo se llenará por sí mismo de aquel espíritu arquitectónico que ha perdido en el "arte de salón".

Las viejas escuelas de arte eran incapaces de generar esta unidad. Y desde luego, ¿cómo lo iban a conseguir, si el arte no puede ser enseñado? Se debe regresar al taller. Aquel mundo apenas pintado y diseñado de los dibujantes y artesanos debe por fin, una vez más, convertirse en un mundo donde se construyan cosas. Si el joven que siente amor por la actividad plástica vuelve a iniciar su profesión, como en los viejos tiempos, aprendiendo una artesanía, entonces el "artista" improductivo no estará más condenado a practicar un talento artístico imperfecto, ya que sus habilidades estarán conservadas en los oficios artesanales, donde puede alcanzar grandes logros.

Arquitectos, pintores, escultores: ¡debemos volver a la artesanía! Pues no existe el tal "arte profesional". No existe una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano exaltado. Por gracia divina y en raros momentos de inspiración que superan a su voluntad, el arte florece inconscientemente del trabajo de sus manos, pero una base en artesanía es fundamental para cada artista. Allí reside la fuente original del diseño creativo.

¡Construyamos pues un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que levanta un muro de arrogancia entre artesanos y artistas! Permitámonos todos juntos desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, que combinará todo en una única forma: arquitectura, escultura y pintura, y que un día se alzará hacia el cielo de la mano de un millón de artesanos como símbolo cristalino de una nueva fe.

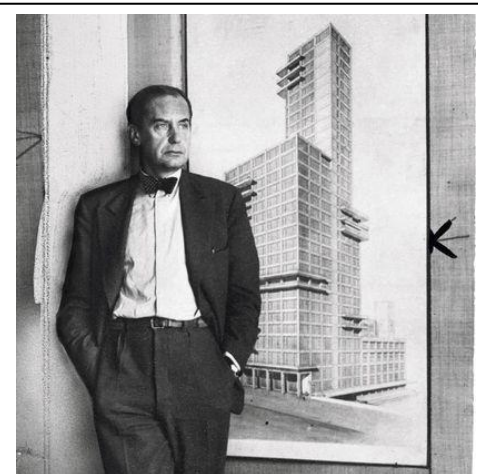
Walter Gropius. Weimar, abril de 1919

9. Señala en el texto referencias a movimientos estéticos anteriores y propuestas político-ideológicas, con colores diferentes.

La Historia:

"Todavía hoy la Bauhaus es sinónimo de una modernización radical en el arte. No hubo ningún ámbito de la vida que no pretendiese reformar y remodelar, pues entre sus temas se incluyen no sólo la arquitectura y la pintura, sino también la danza, el teatro, la fotografía y el diseño. En sus talleres se proyectaron incluso juguetes infantiles. Por la amplitud de sus aspiraciones, la Bauhaus estaba estrechamente relacionada con el movimiento inglés Arts & Crafts y con la Deutscher Werkbund. Todavía hoy muchos de sus productos forman parte de los clásicos del diseño y resultan convincentes por su modernidad radical como el sillón de tubo de acero de Marcel Breuer o la lámpara de mesa Bauhaus.

Cuando en marzo de 1919 Walter Gropius se hizo cargo de la dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes de Weimar, fundada por Henry van de Velde, que unificó con la anterior Escuela de Artes Aplicadas para fundar la "Bauhaus Estatal de Weimar", se propuso como objetivo crear una nueva unidad de arte y artesanía. (...)El concepto de "construcción" no se limitaba concretamente a la arquitectura, sino que era mucho más amplio. (...)



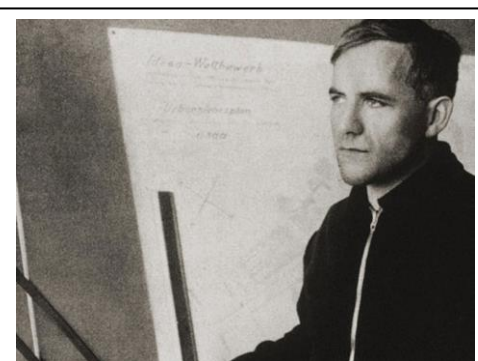
Walter Gropius (____ - ____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

Función/es dentro de la Bauhaus: _____

Período: _____



Hannes Meyer (____ - ____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

Función/es dentro de la Bauhaus: _____

Período: _____



Ludwig Mies van der Rohe
(____ - ____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

Función/es dentro de la Bauhaus: _____

Período: _____

Para realizar sus elevados y utópicos objetivos, cada uno de los maestros de la Bauhaus desarrolló cursos con sus alumnos de acuerdo con un esquema fijo. El curso preliminar trataba de familiarizar al alumno con los materiales más diversos, como la madera, el metal, el tejido, el color, el vidrio, la arcilla y la piedra. Durante los primeros años de la Bauhaus de Weimar, el curso corrió a cargo de Johannes Itten. La influencia de Itten no fue la última causa determinante de que la Bauhaus siguiera al principio una línea marcadamente expresionista y que se inspirara formalmente en la organización de los talleres artesanales de la Edad Media.

A mediados de 1921 se estableció en Weimar Theo van Doesburg, promotor del movimiento holandés De Stijl. Su influencia provocó en la Bauhaus un cambio radical hacia una concepción más técnica y constructiva. Fue la segunda fase de la Bauhaus. Estimulado por la silla en rojo y azul de Gerrit Thomas Rietveld, artista de de Stijl,

Mareel Breuer diseñó en la Bauhaus sus muebles de tubo de acero.

Sin embargo, la nueva dirección de la formación artística no está tan estrechamente relacionada con ningún otro maestro de la Bauhaus como con el húngaro Laszlo Moholy-Nagy, quien se hizo cargo del curso preliminar de Itten. (...). En cualquier caso, la actividad desplegada por artistas tan diferentes, como los pintores Oskar Schlemmer, Vasily Kandinsky y Paul Klee, evidencia que también bajo la influencia de Moholy-Nagy continuó siendo amplísimo el espectro artístico de la Bauhaus.

(...). La Bauhaus de Weimar hubo de cerrar sus puertas en 1925 y se trasladó a Dessau.

(...) En la arquitectura se reflejaban claramente las distintas funciones de las diferentes partes de la construcción. Así en la sección de los talleres predominaban los muros transparentes de vidrio, que hacían posible una iluminación perfecta. Por el contrario, la fachada de la residencia de los estudiantes se caracterizaba por las diversas salidas frente a las habitaciones. Era indudable que la nueva obra de Gropius se remataría con una cubierta plana, que en los años veinte era sinónimo de arquitectura moderna.

En 1928 Walter Gropius abandonó la dirección de la Bauhaus. Su sucesor, arquitecto como él, fue el suizo Hannes Meyer. Con Meyer se marcaron aún más las aspiraciones sociales de la Bauhaus. En lugar de un constructivismo de orientación estética se registró una

producción artística que se consideraba rigurosamente organizada desde el punto de vista científico. Así, junto a la estandarización progresiva de la producción artística, hubo una creciente colectivización del proceso de producción, que sustituyó la fabricación individual por la artesanal. La politización consciente de la Bauhaus puso en guardia a la prensa de derecha y determinó que el alcalde de Dessau destituyese a Hannes Meyer.

Ludwig Mies van der Rohe, sucesor de Meyer en 1930, se propuso conducir la escuela por aguas más tranquilas. Es cierto que la agitación política nunca fue el fuerte de Mies van der Rohe, pero ni el hecho de



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

Ubicación: _____



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

Ubicación: _____



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

Ubicación: _____

centrarse en la formación artesanal de los alumnos pudo impedir que la Bauhaus de Dessau se cerrase en 1932 a instancias de un nacionalsocialismo en expansión. También se malogró el intento de Mies van der Rohe de trasladar la Bauhaus a Berlín."

Jurgen Tietz. Historia de la arquitectura del siglo XX. 1998, p. 33. ·

10. Realiza una pequeña cronología de la historia de la Bauhaus a partir del texto

11. ¿Cuál era la propuesta pedagógica de la Bauhaus según el texto?

12. Coloca los datos básicos junto a las imágenes de las obras arquitectónicas y los autores presentes en este apartado.

La Bauhaus y el origen del diseño:

"El impulso pedagógico e intelectual que supuso la Bauhaus para la moderna historia de la arquitectura, el diseño industrial y el diseño gráfico conceden a esta mítica institución el pleno derecho a reconocerle una de las mayores responsabilidades en el generalizado proceso de homologación profesional que en la década de los años veinte va a sufrir el diseño gráfico de carácter comercial y publicitario sustancialmente en Alemania.

A pesar de este indiscutible liderazgo, justo es señalar que una pluralidad de intenciones y personajes totalmente ajenos al espíritu de la escuela (...) forzaban desde diversos ángulos la urgencia de la definitiva clarificación y modernización de una actividad que, hasta aquel momento, se había producido desde patrones organizativos excesivamente espontáneos.

Pero, así como viene considerándose a Gutenberg el inventor histórico de la tipografía (en un convencionalismo aceptado y aceptable), a sabiendas de que un análisis más profundo y objetivo conduciría a una notable matización de tal exclusividad, igualmente se tiende a considerar el papel de la Bauhaus como referencia convencional general, a la cual se integra, tácitamente, un ramificado impulso generacional de inducción múltiple.

Para situar el proceso dentro de unas coordenadas equidistantes del derecho y la razón, conviene recordar que en Europa la renovación del diseño gráfico se produce básicamente en los campos del diseño tipográfico y en la evolución y aplicación de la fotografía como medio de representación en la comunicación de carácter publicitario.

En este sentido, hay que precisar que la tipografía no se incluye como asignatura oficial en los cursos pedagógicos de la Bauhaus hasta su segunda época, en Dessau, a partir de 1925, y la sección de fotografía hasta 1929. (...)

Antes de abandonar Alemania, Henry Van de Velde propone al Duque de Weimar a un joven y brillante arquitecto de treinta y un años de edad (ayudante de Peter Behrens) para sucederle en los cargos de director de las dos escuelas que deja vacantes. Los acontecimientos de 1914 aplazan esta decisión hasta el término de la guerra, en que Walter Gropius es nombrado director de las escuelas que van a integrarse en una única: la Staatliches Bauhaus.

También Gropius es un idealista, una de las únicas salidas que les quedaban a los intelectuales alemanes que habían vivido la guerra o luchado en el frente (como el propio Gropius).

En opinión de Giulio Carlo Argan, «su racionalismo, su positivismo, hasta su optimismo al diseñar programas de reconstrucción social brillan sobre el fondo oscuro de la derrota alemana y de la angustia de la postguerra. Su fe en un porvenir mejor del mundo esconde un escepticismo profundo, una lúcida desesperación. (...) La obra de Gropius se encuadra en la crisis de los grandes ideales que caracteriza a la cultura alemana de este siglo; nace, también ella, de la disgregación de los grandes sistemas y de la nueva confianza en una crítica constructiva, capaz de proponer y resolver los problemas inmediatos de la existencia» (...)

«Por lo tanto —prosigue Argan—, los vastos horizontes sociales del Werkbund y los grandiosos programas reformistas de un Van de Velde y de un Behrens, inspirados aún por el romántico entusiasmo de Morris, se reducen en la dialéctica de Gropius a un rígido formulismo, a esquemas teóricos exactos, a una inflexible disciplina racional, que hubieran estado de otro modo fuera de lugar si sólo se hubiese tratado de sostener, en el campo de las artes aplicadas, la superioridad de la producción industrial sobre la artesanal. El hecho es que Gropius se preocupa más de sustraer a la clase dirigente y productora de un decaimiento creciente, de volver a conducirla a sus deberes sociales, de reorganizar técnicamente la producción y de crear efectivas y objetivas condiciones para el progreso de la vida social, que de obrar sobre la masa para incitarla a conquistar un nivel de cultura más elevado. Exige que la autoridad de la clase dirigente no derive ya de la posesión del capital y de los medios de producción sino de la capacidad de producir del mejor modo (y aquí entra en juego



Enric Satue. Barcelona, 1938.
Diseñador gráfico e historiador del diseño.

la función artística porque el arte es un modo perfecto), es decir, de una segura preparación técnica”
 Satué, Enric. El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
 Pp147-149

13. Subraya en el texto todos los nombres de personajes históricos con un color y los nombres de teóricos con otro color diferente.

14. ¿De qué manera debemos matizar la idea de la Bauhaus como origen del diseño gráfico según el planteo de Satue?

El Vorkus:

“Hasta hoy, el curso preliminar se considera una de las más destacadas innovaciones académicas de la Bauhaus. Al principio consistía en una formación básica obligatoria, de uno y luego de dos semestres, después de la cual se decidía la admisión al estudio en un taller. El curso preliminar fue desarrollado en 1919 por el pintor y pedagogo de arte Johannes Itten. Gropius, reconociendo sus dotes de pedagogo, le dejó libertad de acción en los primeros semestres.

La oposición de Itten a la nueva orientación de Gropius de cara a la industria y la productividad, hizo que se apartara de la Bauhaus en 1923, después de una corta lucha de poder. A continuación, Gropius sometió el curso a una exhaustiva revisión. A partir de 1924, Josef Albers impartió clases en el primer semestre y László Moholy-Nagy en el segundo”



Magdalena Droste (1948, Eschweiler, Alemania)

Droste, Magdalena. La bauhaus (1919-1933). Reforma y Vanguardia. TASCHEN: Colonia, 2006.p. 16.

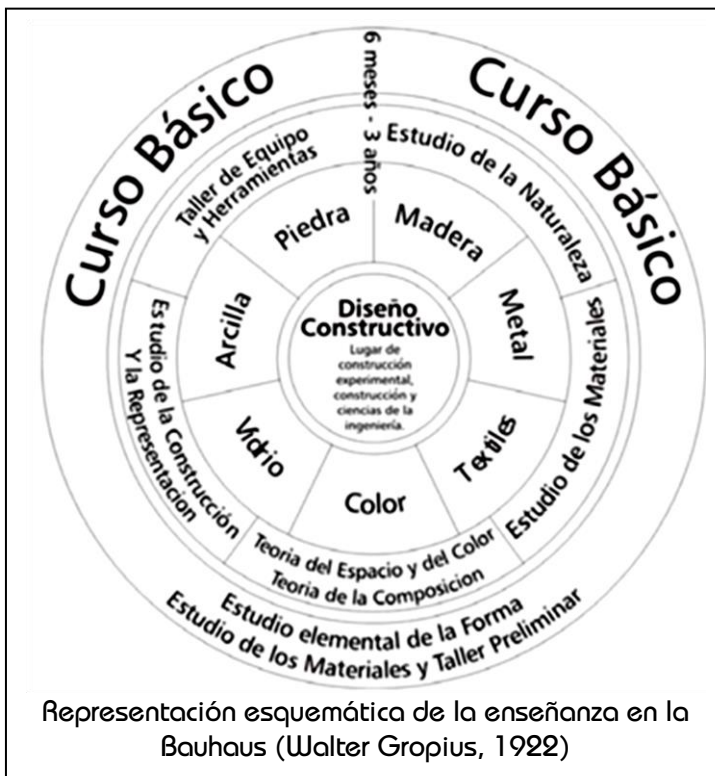
15. ¿Qué diferencias existieron entre el Vorkus impartido por Itten y el de sus sucesores?

Los talleres:

“Para Walter Gropius, los talleres eran el corazón de la formación en la Bauhaus. Según la concepción inicial, el estudiante podía acceder a la arquitectura después de haber terminado exitosamente una formación de taller. Sin embargo, como durante la regencia de Gropius existió un departamento de arquitectura sólo durante un año (1927 a 1928), la efectividad de esta idea jamás ha podido ser comprobada. Considerando la oferta de estudios bajo su dirección, la Bauhaus fue una escuela de artes y oficios reformada.

(...)

El problema fundamental de los talleres era su contradictoria definición de metas: por una parte, el trabajo en los mismos respondía a un principio pedagógico y por otra, estos órganos debían dar ganancias y funcionar como modelos ejemplares de taller”



Representación esquemática de la enseñanza en la Bauhaus (Walter Gropius, 1922)

Droste, Magdalena. Op. Cit. P. 18-19

16. ¿Qué tensiones sociales aparecen en la propuesta pedagógica de la Bauhaus según Droste?

Las mujeres en la Bauhaus:

"El rol de las mujeres apenas cambió en la Bauhaus. Aquí reinaba el modelo de género convencional que veía a las mujeres como "seres naturales" y a los hombres como "seres culturales". Las tareas relacionadas con los niños y el hogar eran femeninas; en el área del arte se les asignaba a lo sumo lo concerniente a los tejidos y a la decoración de interiores. En la Bauhaus de Weimar el Consejo de maestros ejercía una política de selección solapada que favorecía a los candidatos masculinos. Las mujeres fueron asignadas a los talleres de tejidos que eran dirigidos como un "departamento femenino". Sólo conseguían plaza en otros talleres a través de un protectorado o superando una fuerte resistencia (...)

Éxitosamente, pero casi de forma inadvertida para la Bauhaus, actuaron Lucia Moholy e Ise Gropius, ambas miembros respectivas de una "pareja de producción" como fueron llamadas por Thewelelt. Lucia Moholy, la mujer de László Moholy-Nagy, se había formado como revisora de textos y completó sus estudios de fotógrafa en Weimar. Documentó en cientos de fotografías casi todos los objetos diseñados en la Bauhaus de Weimar y los edificios de la Bauhaus de Dessau. (...)

Si bien cumpliendo otro rol, Ise Gropius también pasó inadvertida. Gropius, de 40 años de edad, e Ise Burchard, de 26, se habían casado en 1923 (...). Redactaba para Gropius declaraciones y artículos a partir de los manuscritos de éste; era anfitriona y embajadora de la Bauhaus (...). En el transcurso de su vida, escribiría miles de cartas para Gropius. Después de la muerte de su marido, en 1969, siguió obrando según el espíritu de aquél. Con el correr del tiempo, sus caligrafías apenas se diferenciaron. Los cónyuges pusieron de manifiesto su simbiosis productiva a su manera: en 1923, Moholy-Nagy y su mujer crearon un autorretrato doble con el perfil de sus cabezas como fotograma. Walter e Ise Gropius trabajaron en un escritorio doble a partir de 1926. Ambas mujeres purgaron su actividad a la sombra de sus influyentes maridos con el hecho de que sus nombres desaparecieron tras el de sus parejas y su trabajo no fue percibido de forma autónoma. Mies van der Rohe constituyó con Lilly Reich una "pareja productiva" a partir de 1925. En 1931, expresaron su identificación recíproca al publicar un prospecto de los talleres metalúrgicos de Bamberg tanto con muebles de Mies como de Reich; los proyectos fueron diferenciados con "LR" o "MR". En la exposición de construcción de Berlín de 1931, el proyecto de casa para un soltero de Mies y la casa de Reich estaban unidos por un muro. A Lilly Reich le fue negado compartir la fama con Mies ya que su trabajo en equipo finalizó en 1938, con la emigración de éste.

Droste, Magdalena. Op. Cit. P.28-29

17. Subraya lo que consideres más importante del texto y construye una imagen decorativa para este texto siguiendo alguno de los preceptos estéticos más comunes en la Bauhaus. Puede utilizar la técnica que más te guste (dibujo, pintura, collage, etc.).

ART DECO:



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

Ubicación: _____



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

Ubicación: _____

"El idilio entre Montevideo y el art déco nació muy temprano, en mitad de la década de los veinte, cuando el nuevo estilo recién empezaba a proyectarse desde París al mundo. Germinó muy bien entre nosotros, mejor que las vanguardias puras, que dieron obras significativas, pero no dejaron escuela. Multiplicó su presencia en los edificios de apartamentos del Centro, fue por casi dos décadas el toque de distinción característico en las residencias con pretensión moderna, delineó incluso el perfil de las garitas policiales y las estaciones de gasolina; decoró cervecerías y cafés, cines y salones de baile.

El estilo salta a la vista por todos los costados. Los viajeros que hace unas décadas llegaban en barco, al bajar se topaban con el amplio edificio de la Dirección General de Aduanas y su torre inconfundible, el dibujo discontinuo de la azotea, las grandes

arcadas curvilíneas de sus dos túneles y las más pequeñas de las puertas, las curvas también marcadas en los dos cuerpos de sus costados. Ubicado en la rambla 25 de Agosto, su frente da a la calle y el volumen se introduce en la zona de los muelles. Fue construido por el arquitecto Jorge Herrán a partir de un concurso ganado en 1923.

En el otro borde de la Ciudad Vieja, frente a la Plaza Independencia y donde nace 18 de Julio, se alza el Palacio Rinaldi. Es un edificio de apartamentos de ocho pisos, realizado en 1929 por los arquitectos Alberto Isola y Guillermo Armas, que desde entonces viene estableciendo un

interesante contrapunto con su vecino de enfrente, el Palacio Salvo. El geometrismo de su fachada, el dibujo diverso de sus balcones, los elementos decorativos en los ángulos superiores, lo instalan de manera decidida en la estética art déco. Todas sus líneas coinciden en sugerir en quien lo observa una idea de ascensión, al punto que en primera mirada parece mucho más alto de lo que en realidad es. Seguramente sus creadores buscaron que no quedara desairado al estar tan cerca del que fuera por algún tiempo el edificio de estructura de cemento más alto del mundo.

En la Ciudad Vieja hay otros buenos ejemplos déco, como el Palacio Piria –de Treinta y Tres 1134, entre Sarandí y Buenos Aires–, edificio con herrajes en los balcones y curvas típicas del estilo, construido por los mismos arquitectos que el anteriormente reseñado. Bien cerca, en Sarandí y Treinta y Tres, se ubica un inmueble de cinco pisos dedicado a oficinas, cuya fachada discontinua y su ambición decorativa son típicas de esta corriente.



Alejandro Michelena



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

Ubicación: _____

BRASILIA:

"La creación de Brasilia, la interiorización del gobierno, fue un acto democrático e irreversible de ocupación efectiva de nuestro vacío territorial".

Juscelino Kubitschek



Juscelino Kubitschek

(____ - ____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

"En arquitectura, la modernidad carioca tuvo más proyección que la paulista, y las figuras destacadas fueron Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Fuertemente influidos por Le Corbusier, quien había visitado Río en 1930, fueron asesorados por el maestro en la construcción del Ministerio de Educación y Salud en Río. El Ministerio se transformó en el primer edificio público moderno del país. Un bloque sobre columnas, con un techo ajardinado, de impresionante hormigón brise soleil en las ventanas, muestra formalmente lo que el movimiento moderno pregonaba. En el edificio

trabajaron el paisajista Roberto Burle Marx y el pintor Cándido Portinari, un primer trabajo colectivo que se repetiría en muchas otras obras.

En 1941 el gobernador de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, les encargó la construcción de un nuevo barrio en la capital: Pampulha. Allí, a partir de la construcción de un gran lago de contorno irregular, se realizó una urbanización residencial en la que la característica manzana estructuradora de las ciudades decimonónicas desapareció. Niemeyer construyó en Pampulha el casino (actual Museo de Arte Moderno), el Yacht Club, la Casa de Baile y la Capilla de San Francisco con los murales de Portinari. Todos los espacios verdes, protagonistas de Pampulha, fueron diseñados y equipados por Roberto Burle Marx.

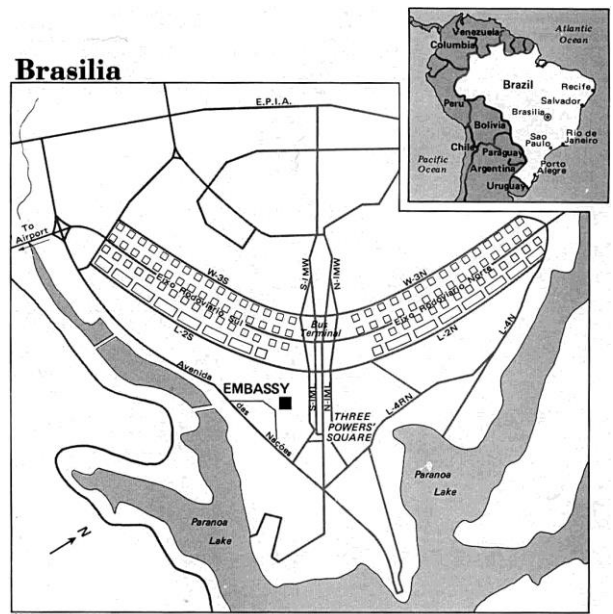
La influencia del barroco brasileño presente en Ouro Preto es destacada por Lucio Costa como uno de los factores que

ayudaron a crear una identidad propia al movimiento moderno brasileño, que desarrolló lo que podría catalogarse como «modernidad barroca».

La construcción de una capital es obra de arquitectos, urbanistas, paisajistas y artistas plásticos que la enriquecen, pero en el origen es indispensable la voluntad política del gobernante que la promueva, en este caso el presidente J. Kubitschek.

La idea de trasladar la capital al interior se remontaba al período colonial. En 1946 se eligió el sitio y en 1956 se hizo un concurso internacional que dio como ganador el proyecto n.º 22 firmado por Lucio Costa. Al año siguiente se empezaron a colocar las carpas en plena Meseta Central para iniciar las obras de la capital que se hicieron en un tiempo récord de tres años. La mudanza se concretó el 21 de abril de 1960.

Desde el punto de vista urbanístico la ciudad seguía las líneas planteadas en los congresos del CIAM. La forma básica de la ciudad surge a partir de dos ejes que se cruzan y que pueden ser leídos como la cruz, primer elemento de la colonización, o como un avión, máximo signo de modernidad. En el eje principal se encuentra la zona de los edificios públicos, la Plaza de los Poderes, Congreso, Casa de Gobierno, Supremo Tribunal, Catedral Metropolitana. Completan el



«No es el ángulo recto que me atrae. Ni la línea recta, dura, inflexible, creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual. La curva que encuentro en las montañas de mi país, en el curso sinuoso de sus ríos, en las nubes del cielo, en el cuerpo de la mujer amada. De curvas está hecho todo el Universo. El Universo curvo de Einstein.»

Oscar Niemeyer. Las curvas del tiempo: las memorias de Oscar Niemeyer "El poema de la curva." Londres. Phaidón. 1998



Oscar Niemeyer (____ - ____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

gobierno los inmuebles de once ministerios.

La zona residencial se ubica en supermanzanas, llamadas así porque agrupan cuatro manzanas tradicionales en las que los vecinos tienen los servicios concentrados: comercio local, escuela, zona de recreo. El tránsito rápido está restringido en estas zonas donde predominan los espacios podrían ver verdes y, como decía el proyecto, de esa forma las madres a sus hijos correr sin riesgo hacia la escuela. La superficie arbolada en esta zona es fundamental, no pudiendo superar los bloques de apartamentos los cuatro pisos, para no competir con el verde.

El Lago Paranoá, en la zona norte de la ciudad, es un lago artificial creado para aumentar las reservas de agua y como zona de recreo. Una de las ideas rectoras del urbanismo moderno era la zonificación de las ciudades según funciones: vivienda, trabajo, recreación y circulación diferenciada para tránsito rápido y lento, todos aspectos contemplados por Lucio Costa.

La construcción de capital entusiasmó a los brasileños de todas las ciudades. Muchos obreros que llegaron en busca de nuevas oportunidades provenían del Nordeste. Donde grandes sequías habían pauperizado aun más a la población. La búsqueda de una sociedad más justa fue una de las ideas que estaban presentes en el proyecto, más allá de la arquitectura. La empresa mostraba la vitalidad de Brasil y su sociedad. En tres años se transportaron materiales de construcción en avión para concretar la obra en ese lugar remoto. Desde el punto de vista económico su costo fue catastrófico y llevó al gobierno a una emisión de moneda que pronto generó inflación. Desde el punto de vista social, los obreros, que supuestamente iban a ser relocalizados en colonias agrícolas en los alrededores de la ciudad, o volverían a sus lugares de origen, permanecieron en la ciudad, donde se reunieron con sus familiares. Surgieron así campamentos de excluidos similares a las favelas. La utopía moderna de crear una sociedad mas justa y equitativa a través de la arquitectura fracasó.

En 1987 la ciudad fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco.

(...)

La Catedral Metropolitana es una construcción resuelta con apenas 16 pilares curvos a la que se ingresa luego de bajar algunos peldaños y atravesaron estrecho corredor con escasa iluminación. Esa oscuridad potencia la luz que se abre al ingresar en un amplio espacio centralizado en el que el muro desapareció y la ligereza de la luz y los

«uno puede pensar en una planta como una pincelada... pero nunca debe olvidar que es un ser vivo».

Roberto Burle Marx



Roberto Burle Marx

(____-____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____



Título: _____

Autoría: _____

Fecha: _____

Programa: _____

Dimensiones: _____

Principales materiales: _____

"Artista yo era. Pionero yo me hice. Debo a Brasilia ese sufrido privilegio. Realmente un privilegio: ser pionero. Dureza que genera espíritu. Un premio moral"



Athos Bulcão

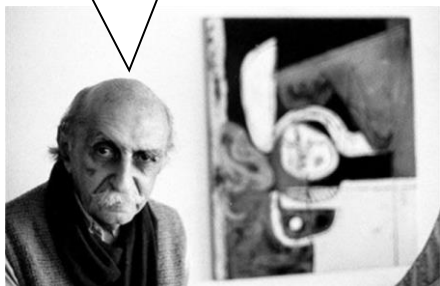
(____-____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

"La única cosa acerca de la planificación es que las cosas nunca salen según lo planificado"

Lucio Costa



Lucio Costa (____-____)

Profesión/es: _____

Nacionalidad/es: _____

vitrales dominan el espacio.

(...) Las obras de arte se integran a los espacios que se abren de múltiples formas hacia el exterior, así como una riquísima y exuberante vegetación se integra en sus interiores.

En esa búsqueda por sentar las bases de una modernidad, el modelo brasileño nos permite comprender que no hubo mera copia de lo europeo, sino un proceso de construcción conjunto en el que el ir y venir de ideas enriqueció por igual a europeos y americanos. (...)"

Tomeo, Daniela. Las ciudades. Arte, arquitectura y diseño en los s. XIX y XX. . Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2012.

18. ¿Qué antecedentes tiene el proyecto urbanístico de Brasilia?

19. ¿Qué propuestas del Movimiento Moderno recoge el proyecto de la ciudad? .

20. Completa los datos sobre estos cinco hombres conocidos por su accionar para que la ciudad de Brasilia fuese posible.