Summer university Moscow 2011 **UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO**

MCW 2011

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos repográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o reproducir algún fragmento de esta obra.

MCW2011

© 2012, Carmen Díez Medina, Alejandro Gómez García, Begoña López Rodríguez, Aurora Herrera Gómez, Adam Bresnick, Mª José de Blas Gutiérrez de la Vega, Rubén Picado Fernández, Ginés Garrido Colmenero.

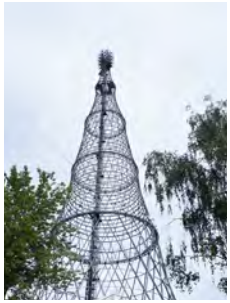
Maquetación y diseño a cargo de Héctor Torres Mateo.

© 2012, Fundación Universitaria San Pablo CEU

© CEU Ediciones
Julián Romea 18, 28.003 Madrid
Teléfono: 91 514 05 73, Fax: 91 514 04 30
Correo-e: ceuediciones@ceu.es
www.ceuediciones@ceu.es
www.uspceu.es

ISBN:
Depósito Legal:

Impresión:



Summer university Moscow 2011 **UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO**

MCW 2011

Durante los días 5 a 13 de julio de 2011, y en el marco de la Summer University de la Universidad CEU San Pablo, se celebró en Moscú el Curso "Constructivismo Ruso, Moscú 2011", sin duda uno de los más relevantes de aquélla edición. La Tetriakov Gallery, el Museo Pushkin, el Instituto Strelka, o la Academia Stroganov fueron otros tantos puntos de encuentro entre expertos de España y Rusia para conocer en profundidad el Constructivismo Ruso.

El Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad CEU San Pablo tiene la satisfacción de haber contribuido al desarrollo de un Curso de tan altísimo nivel e interés, del que esta publicación es fiel reflejo.

Por ello quiero transmitir mi más cordial enhorabuena a los Coordinadores y Profesores del Curso así como a cuantos han participado en él, que de esta manera refuerzan la internacionalización y el prestigio de nuestra Universidad.

José Luis Piñar Mañas

Vicerrector de Relaciones Internacionales
Universidad San Pablo CEU

En el verano de 2011, la Escuela Politécnica Superior ha enriquecido el programa de la Summer School de la Universidad San Pablo CEU con varios cursos de verano, entre los que destaca especialmente el que se presenta en esta publicación.

MOSCU 2011 ha sido un punto de encuentro entre profesores y alumnos de nuestra EPS con los de dos prestigiosos centros moscovitas: la Escuela de Artes Stroganov y el Instituto Strelka. Añadido, el paisaje de fondo del constructivismo, del arte y de la arquitectura rusa, que va trazándose a través de una sucesión de conferencias, talleres conjuntos y visitas de enorme interés.

La intensa experiencia de disfrutar de la arquitectura en el lugar, de compartir puntos de vista con estudiantes de otras nacionalidades o de profundizar en el estudio del constructivismo quedan al alcance de estudiantes y profesores, que se afanan por ocupar hasta el último momento del día en estos quehaceres. El curso de verano se convierte así en una de las actividades universitarias más placenteras, en la que se disfruta sobre todo del aprendizaje y la investigación.

Quiero aprovechar esta ocasión para mostrar mi agradecimiento a todos los ponentes que han participado en las actividades de este curso, y muy especialmente a los profesores organizadores, los doctores Carmen Díez Medina y Alejandro Gómez García, a los que felicito por el alto nivel académico conseguido, y por el magnífico trabajo que han desarrollado en la organización de esta compleja actividad.

Federico de Isidro Gordejuela

Director de la División de Arquitectura y Edificación
Escuela Politécnica Superior. Universidad San Pablo CEU

Profesor Lavrentiev mostrando las fotografías familiares en el Museo de las colecciones privadas

En el mes de noviembre de 2010, gracias a la amable invitación del profesor Alexander Lavrentiev, tuvimos la oportunidad de asistir al Congreso VKhUTEMAS-Russian Constructivism que la Stroganov Academy of Design and Applied Arts (MGHPA) y el Moscow State Architectural Institute organizaron en Moscú entre los días 10 y 12 de dicho mes. Durante aquellos días, además de visitar y comprobar el estado de algunos de los edificios que pretendíamos estudiar, establecimos algunos contactos que fueron clave para la organización del ambicioso Curso de Verano que acabó teniendo lugar en la segunda semana de julio de 2011. Parte del trabajo que en él se desarrolló aparece recogido en esta publicación.

Nuestra intención era proponer un Curso que versara sobre el Constructivismo y las Vanguardias Rusas, pero que incluyera también una mirada al arte de la segunda mitad del siglo XX que ayudara a entender su herencia y su vigencia actual. Fue precisamente este interés el que nos indujo a organizar el Curso en colaboración con dos Escuelas de tan distinto carácter como la histórica, casi legendaria, Academia Stroganov, heredera de los Vkhutemas, y el Instituto Strelka, la más reciente e innovadora institución académica abierta en Moscú, dedicada a la investigación del patrimonio histórico y patrocinada por el estudio holandés de arquitectura OMA. Agradecemos expresamente a Anna Mapolis y a Nikita Tokarev, interlocutores respectivamente con la Academia Stroganov y el Instituto Strelka, la decisiva ayuda y la dedicación prestadas al Curso.

Este tuvo lugar, por tanto, en ambas sedes, en las que se impartían dos conferencias por día. Dichas intervenciones versaron sobre muy diversos temas. Las cuatro primeras, en la Academia Stroganov, trataron sobre el Constructivismo como Vanguardia (Profesor Alejandro Gómez), la participación rusa en la Exposición de Artes decorativas de París 1925 (Profesor Alexander Lavrentiev), las relaciones entre la Música y la Arquitectura en la génesis de las Vanguardias (Profesora Carmen Díez) y el arte tras el Constructivismo (profesor Khoselev). Las segundas, ya en el Instituto Strelka, analizaron el teatro ruso de Vanguardia (Profesora Aurora Herrera), la arquitectura de Ivan Leonídov (Profesor Ginés Garrido), las relaciones entre Rusia y España (Profesora Begoña López) y las investigaciones del Instituto Strelka (Profesor Nikita Tokarev). Con esta variada temática se abarcaban las distintas épocas que nos permitían tener una visión panorámica tanto de la Vanguardias Rusas como de la herencia que legaron a la arquitectura y el arte del siglo XX.

Como complemento a las conferencias impartidas durante la mañana, las tardes se dedicaron a visitar la ciudad. Se organizaron varios recorridos en los que estuvimos acompañados por guías locales especializados. Quisiéramos mencionar aquí el espléndido trabajo de Natalia Benedichuk. Especialmente emotivo resultó el encuentro con el profesor Lavrentiev, nieto de Rodchenko y Stepánova, en el Museo de las Colecciones Privadas. Allí tuvo lugar una improvisada sesión privada en la que el profesor Laurentiev, sentado informalmente en el suelo, desplegó las fotografías originales de su álbum familiar y recordó anécdotas y vivencias familiares.

La visita a las obras más significativas del Constructivismo que quedan aún en pie (no demasiadas), así como el recorrido por algunos barrios de Moscú renovados en las últimas décadas y las conversaciones con profesores y estudiosos del periodo nos hizo comprender, con la lucidez y la certeza que solo el contacto directo con la arquitectura en su contexto permiten, la intensidad y fugacidad con las que se vivieron aquellos años. Todo un privilegio tanto para los alumnos como para los profesores que participamos en esta experiencia. Esperamos poder repetirla en otra ciudad, en otro país.

Carmen Díez Medina. Dr. Arquitecto

Alejandro Gómez García. Dr. Arquitecto

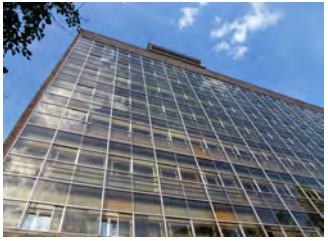
Directores del Summer School University Moscow 2011
Escuela Politécnica Superior. Universidad San Pablo CEU

PROGRAMA MCW2011

Directores del Curso SUMMER UNIVERSITY MCW2011

Dra. Carmen Díez (diez.eps@ceu.es)

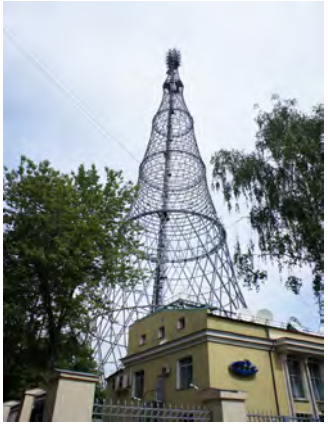
Dr. Alejandro Gómez (gomgar.eps@ceu.es)



Martes 05 de julio

13.00 h Presentación en el aeropuerto de Madrid Barajas

SWISS - LX 2027 MADRID - ZURICH (salida 15,25 y llegada a Zurich 17,35)
Duración 2:10.
SWISS - LX 1324 ZURICH – MOSCOW / DOMODEDOVO (salida 20,50 y llegada 02,10 06 de julio)
Duración 3:20.



Miércoles 06 de julio

03.00 h Un autobús nos recoge en el aeropuerto y nos lleva hasta el Hotel Cosmos 4*

09.00 h Desayuno en el Hotel

10.00 h Un autobús nos recoge para la primera parte de la visita a edificios del Constructivismo Ruso
Será un recorrido de 4 horas y nos acompaña una guía local especializada. Visitaremos:

Club Rusakov de Konstantin Melnikov. 1928

Centrosoyuz de Le Corbusier. 1928-1936 (solo por fuera porque es un edificio estatal)

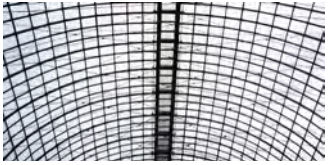
Garaje Gosplan de Melnikov. 1936

Antena de radio Sabolovka de Vladimir Shukhov. 1919-1922

Residencia de estudiantes de Nikolaiev. 1929-1930

14.00 h El autobús nos deja en la Tetriakov Gallery donde tenemos entradas reservadas
Visitaremos por libre, durante 2 ó 3 horas la colección de arte moderno. Comida por libre

18.00 h Vuelta en metro al Hotel. Cena (incluida)



Jueves 07 de julio

08.00 h	Desayuno en el Hotel
09.00 h	Salida del hotel y traslado en metro hasta la Academia Stroganov 9 Volokolamskoe sh www.mghpu.ru Tel.: (495) 158 6951
10.00 h	Presentación del Curso: Representante de la Stroganov y de los Directores del Curso
10.30 h	Primera Conferencia. Profesor Alejandro Gómez (en español)
11.30 h	Pausa para café
12.00 h	Segunda Conferencia. Profesor Alexander Lavrentiev (en inglés)
13.00 h	Traslado en metro hasta las cercanías del Museo Pushkin. Comida por libre
15.00 h	Visita a la obra de Rodchenko y Stepánova en las Colecciones privadas del Museo Pushkin, acompañados de Alexander Lavrentiev, nieto de ambos artistas
17.00 h	Resto de la tarde libre. Regreso al hotel en metro. Cena (incluida)

Viernes 08 de julio

08.00 h	Desayuno en el Hotel
09.00 h	Salida del hotel y traslado en metro hasta Academia Stroganov
10.00 h	Tercera Conferencia. Profesora Carmen Díez (en español)
11.30 h	Pausa para café
12.00 h	Cuarta Conferencia. Profesor Khoselev (en inglés)
13.00 h	Comida por libre cerca de la Stroganov
14.30 h	Visita al Archivo Vkhutemas
16.30 h	Resto de la tarde libre. Visita opcional al Museo Meierhold (callejon Bryusov) y Museo de Arquitectura (Vozdvijenka, 5).
19.00 h	Regreso al hotel en metro. Cena (incluida)

Sábado 09 de julio

09.00 h Desayuno en el Hotel

10.00 h Un autobús nos recoge para hacer la segunda parte de la visita a edificios del Constructivismo Ruso. Será un recorrido de 4 horas y nos acompaña una guía local especializada. Visitaremos:

Centro de Arte "Garaje Bakhmetevsky". Konstantin Melnikov. 1927

Club Zuev. Ilia Golosov. 1929

Edificio comunal Narkonfim. 1928-1932

Casa de los actores de cine. Hermanos Vesnín. 1931-1934

14.00 h El autobús nos deja en el Museo Pushkin donde tenemos entradas para una visita por libre a la Colección Permanente

17.00 h Traslado en el metro de Moscú hasta la calle comercial Arbat
Compra descontrolada de Matriuskas (no incluida)
Podemos ver la Casa de Melnikov (por fuera)

19.00 h Vuelta en metro al Hotel. Cena (incluida)

Domingo 10 de julio

Desayuno en el Hotel

Día Libre. Posibles visitas turísticas (Kremlin, plaza roja, etc.)

Cena en el hotel (incluida)

Lunes 11 de julio

08.00 h Desayuno en el Hotel

09.00 h Salida del hotel y traslado en metro hasta Instituto Strelka

Strelka Institute for Media, Architecture and Design. 14, bldg. 5A, Bersenevskaya Embankment
www.strelkainstitute.com
more@strelkainstitute.com
+7 (495) 771 74 37

10.00 h Quinta Conferencia. Profesora Aurora Herrera (en español)

11.30 h Pausa para café

12.00 h Sexta Conferencia. Profesora Begoña López (en español)

13.00 h Comida por libre cerca del Strelka

14.00 h Presentación de proyectos a cargo de los profesores Picado y De Blas

15.00 h Un autobús nos recoge en el Strelka para hacer un recorrido por las arquitecturas del Stalinismo guiados por el profesor Nikita Tokarev (en inglés)

19.00 h El autobús nos deja en el Hotel. Cena (incluida)

Martes 12 de julio

08.00 h Desayuno en el Hotel

09.00 h Salida del hotel y traslado en metro hasta Instituto Strelka (www.strelkainstitute.com)

10.00 h Séptima Conferencia. Profesor Ginés Garrido (en español)

11.30 h Pausa para café

12.00 h Octava Conferencia. Profesor Nikita Tokarev (en inglés)

13.00 h Cierre del Curso por parte de un representante institucional del Instituto Strelka, Directores del Curso y Secretaria General de la Universidad CEU San Pablo

14.00 h Comida por libre cerca del Instituto

15.30 h Un autobús nos recoge en el Strelka para hacer un recorrido por la arquitectura contemporánea de Moscú guiados por el profesor Nikita Tokarev (en inglés)

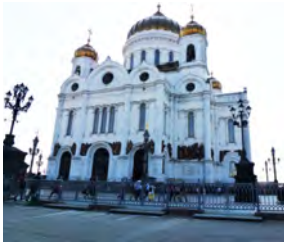
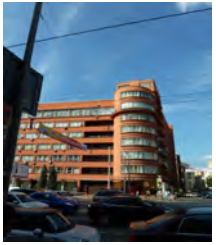
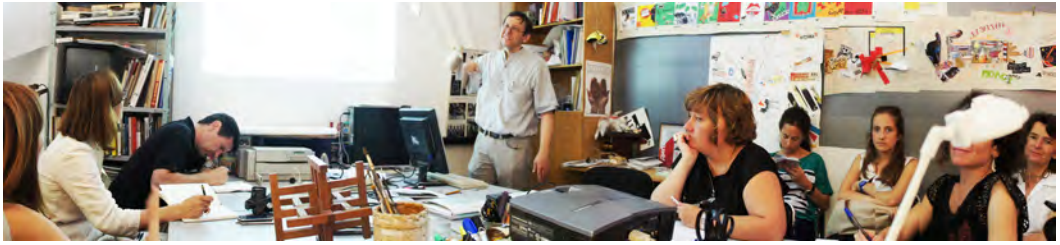
19.30 h El autobús nos deja en el Hotel. Cena (incluida)

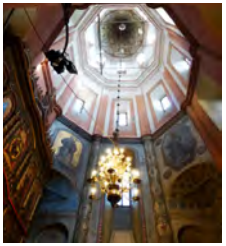
Miércoles 13 de julio

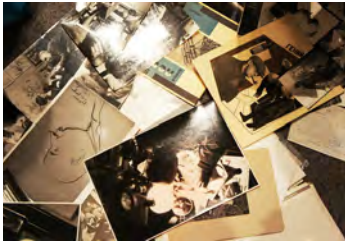
09.00 h Desayuno en el Hotel

11.15 h Nos recoge un autobús en el Hotel para llevarnos al aeropuerto de Domodedovo

SWISS - LX 1327 MOSCOW – ZURICH (salida 14,40 y llegada a Zurich 16,15) Duración 3:30
SWISS - LX 2032 ZURICH – MADRID (salida 17,20 y llegada a Madrid 19,40) Duración 2:20

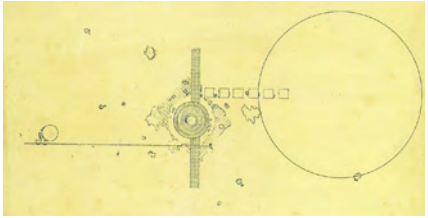




[Un condensador social]

Ginés Garrido Colmenero

Iván Leonídov. Circa 1920
Tumba Iván Leonídov. Cementerio de Serednikov, Moscú.



Planta. Nuevo Tipo Club Social. Iván Leonídov, 1928.

Torres sede de ONU [Tabla]. Iván Leonídov, 1957-1958.

En el invierno del 2002, me encontraba en Moscú participando en un seminario organizado por el Instituto de Arquitectura sobre la obra de Iván Leonídov, que celebraba el centenario de su nacimiento. Como parte de esa celebración, el Museo de Arquitectura Schusev de Moscú había montado una extraordinaria exposición, que desgraciadamente casi no trascendió y no viajó fuera de Rusia después. El nueve de febrero de aquel año en el pequeño cementerio de Serednikovo de Moscú, un reducido grupo de arquitectos colocamos unas flores junto al bloque de granito negro que señala la tumba de Leonídov.

El frío del invierno ruso y el color blanco de los abedules y la nieve envolvieron la ceremonia con un carácter solemne y melancólico. Un sacerdote ortodoxo, vestido rigurosamente de negro, ofició la liturgia. Finalmente el vodka se repartió generosamente entre los congregados para recuperar el calor. Bebimos despacio, mientras los más viejos aludían con nostalgia a los formidables dibujos del arquitecto, que habíamos podido ver en la exposición.

Aquella celebración del centenario de su nacimiento parece ajena a la obra de un revolucionario optimista y visionario, pero creo que fue tan severa y pálida como lo fue la derrota que vivieron sus propuestas y los anhelos plásticos de la Revolución. Y, sobre todo, como lo fue su vida, salvo en los tres años que trascurrieron entre 1927 y 1930, cuando Leonídov tenía entre 25 y 28 años, que fueron intensos y llenos de ilusión. Y de los que les hablaré hoy.

La experiencia de aquella exposición aún está fresca en mi memoria. Y realmente solo cuando se ven aquellos dibujos y se estudian un poco los proyectos, uno descubre la extraordinaria fuerza que tienen. Los dibujos son bellísimos, algunos son enormes, dibujados en papeles de dos por dos metros, otros sin embargo son diminutos cartones en los que unas líneas tensan el papel hasta el infinito. Como por ejemplo esta planta del Nuevo Tipo de Club Social dibujada por Leonídov en 1928, que ven en la pantalla. Es cierto que a veces son crípticos y muy abstractos, lo que dificulta entender lo que representan u ocultan. Intentaré, hoy, desentrañar uno de ellos.

Algunos de estos proyectos, como ustedes saben, han llegado a ser paradigmas de la vanguardia moderna, aunque no se conocen bien. Pero Leonídov también fue un pintor arcaico, a veces más próximo a la pintura rusa de finales del XIX y a la tradición iconográfica que a la modernidad soviética. Y en aquella exposición de Moscú también había tablas, juguetes exquisitos y decenas de pequeñas construcciones domésticas, que casi no se conocen y que cuando se observan con atención descubren al arquitecto tanto como los proyectos formidables. En la pantalla vemos como ejemplo de estas tablas "arcaicas" un proyecto extraño, los rascacielos del proyecto para la Sede de la ONU que Leonídov, dos años antes de morir, soñó construir en una isla del océano Índico. Podríamos decir que su obra es paralela a la historia de la vanguardia soviética, tan dramática y fecunda como ella, por la extravagante audacia de su visión tecnológica, la rotundidad y simplicidad de sus planteamientos espaciales y también por la densidad de sus tablas policromadas.

Leonídov era hijo de una familia de campesinos analfabetos. Desde muy joven trabajó como aprendiz en el estudio de un pintor de iconos. Pero con doce años se trasladó a Petrogrado, hoy San Petersburgo, donde trabajó como obrero en los astilleros, fraguándose su conciencia política, y donde, como ustedes saben, en 1917 estalló la Revolución Bolchevique. Más tarde el arquitecto recordará la impresión que le produjo Petrogrado, no por su arquitectura clásica grandiosa sino como un artificio construido que no había visto jamás, especialmente, el puerto y las máquinas de la industria naval.

Tras la Revolución, en la que participó muy activamente, fue destinado como secretario del Comité Ejecutivo del Partido en Babino donde había pasado su niñez. Allí pasó dos años políticamente muy intensos en los que se fundaron su fe en la necesidad de la Revolución. En seguida demostró una capacidad gráfica y plástica excepcional que le permitió que lo enviaran a estudiar en los recién fundados, Estudios de Arte Libre de Tver, cerca de Moscú. Allí de nuevo sobresalió rápidamente y al año siguiente se matriculó en Moscú en la Facultad de Pintura de la escuela de los VJUTEMAS, que había sido fundada el año anterior en 1919, aunque pronto se cambió al taller de Aleksandr Vesnín en la Facultad de Arquitectura.

De modo que cuando Leonídov llegó a Moscú en 1920 tenía dieciocho años, y en su formación coinciden dos circunstancias excepcionales que se suman. En primer lugar, conservaba de su infancia una cultura rural primaria y elemental sin prejuicios e ingenua. Conoce las tradiciones rurales pero también el paisaje industrial de su país y se ha educado, fundamentalmente, como un obrero del metal y la madera en el astillero más importante de Rusia. Y en segundo lugar, en parte consecuencia de lo anterior, su formación intelectual está completamente inmersa en la Revolución sin casi conocer otra realidad económica, histórica, artística o social.

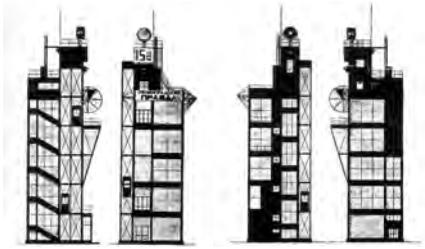
Es un obrero militante, joven, entusiasta y está troquelado según los principios revolucionarios. Y este troquel excluye cualquier referencia al pasado, que debe ser olvidado y superado por la acción política. La Revolución suponía una fractura tan grande en la historia rusa que era posible ver el espejismo de la creación de un hombre y una sociedad absolutamente nuevos y, también, por supuesto era necesario encontrar una arquitectura que se adaptara a las nuevas condiciones sociales y económicas del país y pudiera representar el experimento que se iba a construir. Todo debía adaptarse a unas condiciones de vida que nunca antes habían sido ensayadas.

Durante los años que Leonídov pasó en los talleres del VJUTEMAS, los profesores y alumnos formaban un conjunto heterogéneo de agitadores encendidos, que soñaban con la posibilidad de reinventar la arquitectura. En la escuela del VJUTEMAS Leonídov vivía con extrema pobreza, se cosía sus propias ropas, lo que le daba un aspecto a medio camino entre un sacerdote oriental y un explorador espacial. Pero lo más importante, es que los estudiantes, que habían sido seleccionados por su brillantez y su entusiasmo comunista, vivían en un régimen comunal en los apartamentos de la escuela y estaban convencidos de que habían sido elegidos para construir un nuevo mundo y un nuevo hombre y que ellos

Una calle de Petrogrado. Circa 1920.

Lenin en la Plaza Roja, Moscú. 1 de mayo de 1919

Proyecto escenografía callejera, Moscú. Nathan Altman, 1920.
Leonídov, primer año estudiante de VJUTEMAS. Moscú, 1921.



Leningradskaya Pravda, Moscú. Hermanos Vesnín, 1924.

Tribuna Lenin. El Lissitzky, 1924.
Composición. Alexandra Exter, 1916-1923.

Croquis del Templo de la Nueva Cultura. Boris Korolev, 1919.

participarían activamente con sus proyectos visionarios en su formulación. El ambiente era de trabajo intenso y eufórico.

Leonídov adquirió en el taller de Vesnín su fe dogmática en el futuro, en la necesidad urgente de adecuar el espacio construido a las nuevas funciones y relaciones sociales. Pero en el taller de Vesnín también aprendió muy rápidamente, algo que muchos de sus colegas no comprendieron tan deprisa, quizá su condición primitiva y su formación como obrero naval le predispusieron para ello, que era necesario confiar en la técnica como soporte básico de la cultura constructiva y en la geometría elemental, ausente de cualquier figuración, como instrumento esencial del arquitecto. Y en todo caso, que las formas ligeras, aéreas y dinámicas de las máquinas y las instalaciones industriales podían servir mejor como paradigma, que el cubismo que sus compañeros habían tomado de las vanguardias pictóricas y que sería en aquellas imágenes tensas y filiformes donde encontraría lo más propio.

Esto nos puede parecer ahora muy obvio, pero en los años 20 en Rusia no estaba claro. El triunfo de la Revolución alentó una experimentación plástica sin límites, con el objetivo de encontrar aquellas formas que negando las del pasado fueran propias de las condiciones impuestas por la Revolución. Los arquitectos se fijaron en los lenguajes formales que habían establecido los artistas de la vanguardia europea y rusa e intentaron construir con ellos unos códigos que les permitieran proyectar la nueva formalidad (arquitectónica) que buscaban. Pero no encontraron en aquellos ejemplos el lenguaje que anhelaban.

Leonídov durante sus estudios participó en numerosos concursos, como este para la Sede del periódico Izvestija, que vemos en la pantalla, obteniendo algunos premios. Y ya estos primeros proyectos son una síntesis entre la expresión plástica, fruto de su radical aceptación y reducción al mínimo elemental del vocabulario formal de Malévich, y el rigor funcional de la modernidad más seca aprendido de sus maestros, los hermanos Vesnín. De este proyecto que vemos en la pantalla podríamos destacar dos asuntos que caracterizarán muchos de los proyectos posteriores:

En primer lugar, la importancia que adquiere la estructura, el esqueleto, como configurador de la forma del edificio. Y en segundo lugar, el modo en el que se compone mediante la macla de cuerpos geométricos elementales, este mecanismo compositivo que emplea elementos formales simples maclados es en realidad una apropiación de los experimentos visuales y formales, como ya he mencionado de los Arkitektons y los Planits de Malévich, y de sus compañeros del VJUTEMAS, Ladovski y Krisnki, del que vemos en la pantalla el conocido proyecto de rascacielos Veshenko, y que buscaban sobre todo una expresión dinámica que consideraban característica de la sociedad colectivizada. Pero este dinamismo abstracto intenso encontrará su sentido completo en la obra de Leonídov cuando es la expresión de unos usos y tipos edificatorios que es necesario descubrir sobre todo en el condensador social y en el modo en que este ordena el territorio.

En 1927, Leonídov se graduó en la Facultad de Arquitectura con el proyecto del Instituto y Biblioteca de Ciencias en las colinas de Lenin en Moscú. El proyecto recupera una idea de Lunacharski del invierno de 1924 cuando murió Lenin, que consistía en la construcción de un gran centro para el estudio de su obra

y su figura. El centro se instalaría sobre una de las colinas que existen alrededor del centro de Moscú como si fuera una acrópolis y allí se conservarían y se investigarían las 30.000 rodajas en las que se había cortado el cerebro de Lenin, con el objeto de investigar las razones de su inteligencia. Sobre esta idea trabajó Leonídov inicialmente, aunque como veremos el carácter del proyecto fue diferente.

El proyecto de Leonídov se expuso durante el verano de ese año en la primera Exposición de Arquitectura Contemporánea y se publicó en toda Europa. En la pantalla vemos dos páginas de la publicación del proyecto en la revista soviética más importante, Arquitectura Contemporánea. El Instituto Lenin se transformó en una imagen paradigmática de la arquitectura del siglo XX y, quizá junto con la maqueta del proyecto para la Tercera Internacional Socialista de Tatlin, de 1919, y el Pabellón Soviético de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas construido en París en 1925 por Mélnikov, en uno de los iconos de la arquitectura de la vanguardia soviética.

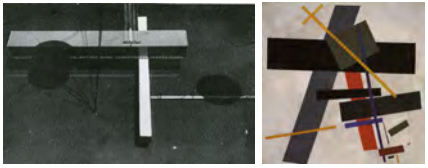
Pero veamos esta maqueta previa del proyecto con un poco de atención. Me parece que en ella es posible apreciar algunas cualidades que se pueden resumir en tres puntos: En primer lugar, la ambición de colocarse ordenando las tres direcciones del espacio. En la imagen podemos ver las sombras del globo que flota sobre el proyecto y, levemente, la antena que se levanta verticalmente. Para Leonídov ordenar el espacio en las tres direcciones es colocar unos ejes de coordenadas a partir de los cuales es posible medir el mundo o incluso el universo. El edificio dedicado a la memoria de Lenin es el centro del universo, se encuentra en el punto 000 de sus coordenadas. A partir de su asentamiento el universo tiene sentido alrededor de él. En segundo lugar, el afán por la ligereza extrema, la ambición de que los cuerpos lleguen a flotar sobre el terreno. Más adelante hablaré de ello. Y en tercer lugar, una ambición tecnológica y mecánica al límite de lo posible. En la maqueta podemos ver unos cables que tensan la cubierta del cuerpo principal. Estos cables serían empleados por ascensores horizontales para el transporte de personas o mercancías que de este modo se relacionan con otras partes de la ciudad o entre los distintos cuerpos que constituyen el conjunto del Instituto.

Es cierto que el Instituto Lenin se compone con geometrías elementales, esferas, paralelepípedos, como piezas electrificadas, extraídas de los Proum de Lissitzky, de los cuadros suprematistas de Malévich y del dinamismo tenso de los proyectos de los Vesnín para el Palacio del Trabajo y el Leningradskaya Pravda, que ya han visto en la pantalla anteriormente. Pero volvamos al proyecto de Leonídov. Y me parece que para entender el edificio es necesario describirlo. Veamos la planta de situación.

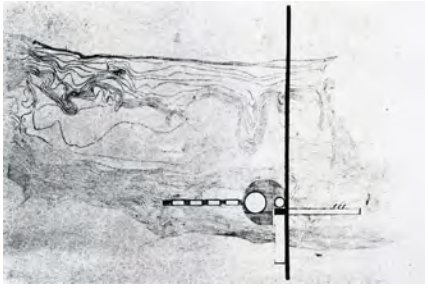
La línea gruesa que podemos ver en la pantalla, orientada norte sur, es el trazado de un tren monorraíl que conectaría el Instituto con el centro de Moscú saltando por encima del río Moskva, cuya orilla podemos ver en el dibujo al norte. La pieza paralela al trazado del monorraíl, apoya sobre la superficie horizontal de la colina Lenin, y el resto de las piezas perpendiculares a la anterior, se asientan en sentido longitudinal sobre las curvas de nivel de la ladera que cae al río. Esta planta de situación se corresponde con un lugar que realmente existe y esta condición extraordinariamente infrecuente en los proyectos de las vanguardias rusas permite entenderlo mucho mejor en el contexto urbano. En esta planta un poco más detallada, aunque muy abstracta, se pueden intuir vagamente los usos de cada cuerpo del edificio.

Arkitektons en Nueva York. Kazimir Malévich, Circa 1920.
Rascacielos Veshenko, Moscú. Vladímir Krinski, 1922-1923.

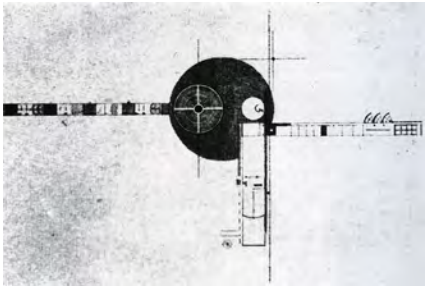
Sede de Izvestija. Iván Leonídov, 1926.
Revista Sovremnaia Arjitektura. Instituto Lenin. Iván Leonídov, 1927.



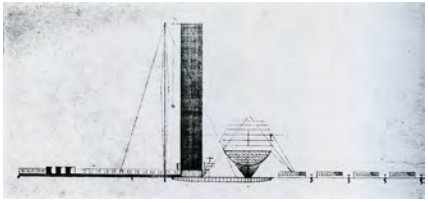
Maqueta Instituto Lenin, Moscú. Iván Leonídov, 1927.
Suprematismo. Kazimir Malévich, 1915-1916.



Planta de situación. Instituto Lenin, Moscú. Iván Leonídov, 1927.



Planta. Instituto Lenin, Moscú. Iván Leonídov, 1927.



Sección auditorio. Instituto Lenin, Moscú. Iván Leonídov, 1927.

Aunque en cualquier caso, la memoria del proyecto los describe con mucha precisión.

La pieza orientada norte sur son las salas de lectura de la biblioteca que es paralela a la línea del "tren". El círculo negro, que vemos en el centro de la imagen, es el vestíbulo del Instituto, que está parcialmente enterrado, ahora lo veremos en otra imagen, y que alojaba, también un instituto de investigación astronómica. Y las piezas perpendiculares alojan las aulas y los laboratorios de investigación y la antena conectaba por radio y televisión el Instituto con el resto del mundo. Quizá podemos entender mejor el proyecto en la fotografía de la maqueta. Aunque tenía interés que viéramos su planta antes, porque me parece importante que pudiéramos establecer una relación entre el edificio y el lugar en el que se encontraría, y la maqueta está descontextualizada. En la imagen de la maqueta lo que más llama la atención es este cuerpo vertical extraordinariamente esbelto. Es el almacén de la biblioteca que contiene un sistema motorizado para la búsqueda y el transporte de los libros, para hacerlos llegar a la sala de lectura. Se trataría de una máquina automatizada tal como la describe Leonídov en la memoria, que debido a su esbeltez extrema es necesario tensar con unos cables que le aporten rigidez. Además de ser el depósito de libros, que Leonídov cifraba en 15 millones, el cuerpo le aporta al edificio su imagen más poderosa e icónica. Y si recordamos ahora la planta de situación, este volumen que aloja el depósito, que aquí vemos en el alzado desde el norte, tendría una presencia enorme sobre el perfil de la ciudad de Moscú, ya que se sitúa en el borde de la colina, cuya coronación se encuentra al menos setenta metros por encima del río. La esfera, que antes hemos visto en la planta y aquí vemos en el alzado, es un gran auditorio que puede alojar una sala para 4.000 personas o dividirse mecánicamente en salas para 250. Bajo la esfera se encuentran el gran vestíbulo, también circular, y ligeramente acostado sobre la ladera, que veíamos antes como una gran mancha negra.

Del proyecto me gustaría destacar dos asuntos. Ambos podrían resumirse con dos preguntas ¿Por qué el edificio parece que quiere flotar en el espacio? y ¿Por qué debe estar conectado? En primer lugar, podríamos pensar que el edificio podría llegar a estar completamente automatizado, era una ambición de Leonídov, y este automatismo entraría en sintonía con el mundo mecanizado de las figuraciones del futuro que tenían las vanguardias más radicales. Pero estas figuraciones para los soviéticos tenían a demás otro significado.

La vanguardia desconfiaba del suelo, del terreno natural, que no podría desprenderse de su naturaleza ancestral y, por lo tanto, directamente sobre él no podría edificarse el socialismo. El suelo esta íntimamente relacionado con la tradición, la cultura y los aprecios míticos del pasado. El nuevo hombre nunca surgiría en estas condiciones. Todo debía ser nuevo, solo así sin ataduras de ningún tipo podría construirse el estado soviético, que era una obra total. Parece como si el peso y el carácter gravitatorio del mundo pudieran ser abolidos. La Revolución bolchevique pretendía inventar un hombre nuevo en una nueva estructura social, pero también querría inventar una nueva física gravitatoria. Así la gravedad pasaría a ser una característica del pasado. Si para los arquitectos la gravedad es una condición ineludible sin la cual la obra de arquitectura carecería de sentido, para Leonídov, entre otros, su desafío es precisamente lo que le daría sentido a la arquitectura. Y la técnica, sobre todo de la construcción en acero, había demostrado que este desafío era posible. Rascacielos, grandes puentes, estaciones de tren,

torres de diversa índole, como la de Eiffel en París, o las de Shújov en Rusia, demostraban que los ingenieros estaban en condiciones de vencer la gravedad. Y desde luego, la Revolución estaba del lado de la técnica.

Si la construcción podía ganar la batalla a la gravedad ¿Qué decir de las máquinas? Como, en realidad, era el proyecto de Leonídov. Las imágenes de los aviones que ya habían fascinado a Le Corbusier, poblaban las publicaciones de arquitectura soviética. Leonídov también coleccionaba catálogos de dirigibles globos aerostáticos y aviones. Aquí vemos un fotomontaje de Alexandr Ródchenko. Uno de los muchos, no solo de Ródchenko, que reproducían dirigibles y aviones. El avión no solo era un paradigma de la técnica que anhelaban sino la expresión más ajustada de lo único que le faltaría al nuevo hombre soviético para pasar a ser de otra naturaleza, flotar en el espacio.

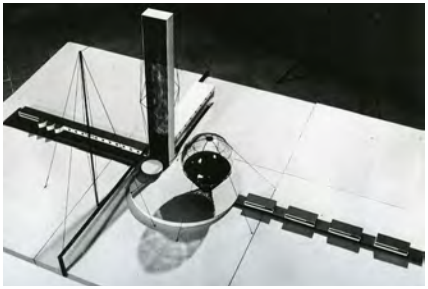
La gravedad podía ser obviada para alejarse definitivamente del pasado, liberando la arquitectura de su carácter tectónico e inventando nuevos sistemas constructivos y tecnológicos y nuevos tipos edificatorios que llegarían a omitir esta característica. Pero la negación de la gravedad no era solo un modo de ser revolucionario, porque permitía establecer un corte definitivo con la historia, porque estaba del lado de la técnica y porque se apropiaba de un sueño feliz del hombre, también sería una forma de expresión formal del carácter revolucionario y, así lo es fundamentalmente para Leonídov.

Ya se habían planteado algunas propuestas de ciudades con zonning vertical que segregaban los tráficos peatonales, rodados y ferroviarios, que Leonídov obviamente conocía, pero en la URSS estas ideas fueron especialmente fértiles. Unos años antes, Krútikov se había graduado con un proyecto que llamó “Ciudad volante”, en la que la superficie de La Tierra quedaba preservada de la acción del hombre. Las edificaciones flotarían sobre ella y las comunicaciones entre estos dos niveles se realizarían a través de un trasbordador aéreo. Pero quien mejor explotó esta condición estratigráfica y elevada de la ciudad probablemente fue Lazar Jídekel, que desde 1922 había dibujado muchas versiones de estructuras urbanas que podían desarrollarse sin transformar el territorio y con el que, sin duda este proyecto de Leonídov tiene muchas deudas. Y Tatlin unos años más tarde también soñó con volar.

Como saben, llegando al extremo, en 1932 Tatlin expuso una máquina para volar, que llamó Letatlin, como una afirmación del derecho a soñar. Tatlin tenía la vaga esperanza de que este proyecto, que calificaba de bicicleta para volar, fuera una alternativa al transporte diario. El artefacto liberaría al hombre de las limitaciones de la fuerza de la gravedad permitiéndole flotar libremente por el espacio.

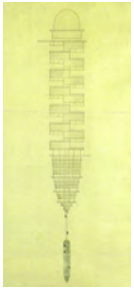
Pues bien el Instituto Lenin es un ejemplo de esta condición aérea. El edificio alude a la pérdida de lo tectónico. Y a pesar de su monumentalidad y de la potencia de sus piezas, el Instituto se presenta frágil, débil. La obra se tiene en pie, pero al tiempo, nos muestra que está a punto de flotar. Y en este filo, entre lo sólido y lo precario, encuentra parte de su significado.

Dos años antes, en 1925, Lissitzky, había desarrollado el proyecto del Wolkenbügel. El Wolkenbügel consistía en un gran edificio de oficinas elevado casi sesenta metros sobre el pavimento de la plaza, que Lissitzky planteó como una variante horizontal del rascacielos vertical americano, como también lo hace



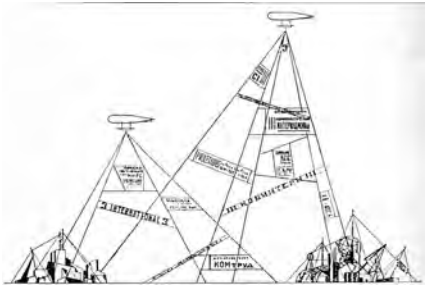
Maqueta. Instituto Lenin, Moscú. Iván Leonídov, 1927.

Torre Shabolovka, Moscú. Vladímir Shujóv, 1922.

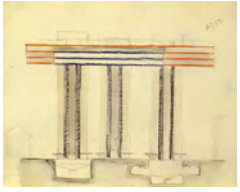


Ciudad voladora. G.T. Krútikov, Circa 1920.
Ciudad sobre pilotis. Lázar Jidekel, 1919-1925.
Letatlin. Vladímir Tatlin 1919-1931.

Instituto Lenin. Iván Leonídov, 1927.



Instalación Campo de Jodinka. Hermanos Vesnín, 1922.



Der Wolkenbürgel für Moskau. El Lissitzky, 1924.
Sección bulevar Nikitski, Moscú Wolkenbügel. El Lissitzky, 1924.

en este proyecto Leonídov, al replantearse la estructura del rascacielos americano de sección básicamente piramidal. El Wolkenbügel, estaba compuesto por una pieza horizontal con forma aproximada de 'h' de tres plantas de oficinas que se soportaba mediante un conjunto de dobles jácenas de acero de las que sobresalían en voladizo los forjados. Estas grandes jácenas de cien metros de longitud apoyaban sobre tres torres, una de las cuales conectaba con el vestíbulo de la estación de metro que estaría debajo. Del mismo modo que el Instituto Lenin, se trata de una gran estructura, extraordinariamente aérea y dramática, con la que se inventaba un nuevo tipo de edificio.

Pero Lissitzky también soñaba, llevando al límite las condiciones ingrávidas del Wolkenbügel, que las grandes torres que alojan las comunicaciones verticales serían estructuras precarias que mantienen en el aire un artefacto que podría ponerse a volar. Por ello plantea una estructura, que según Lissitzky, tenía la ventaja de no necesitar andamios para levantarse, aunque tendría el inconveniente de que para construir las torres sería necesario sujetarlas con cables, ya que cada una de ellas solo sería estable cuando la estructura de la pieza horizontal estuviera terminada. Pero la imagen de la obra con las estructuras metálicas de las torres levantándose y arriostradas con cables que formarían, entre las tres, una red densa de tirantes debió emocionar a Lissitzky. Esa imagen se parece al aspecto final del instituto Lenin de Leonídov. Pero también la habían visto Lissitzky y Leonídov en la malla de cables que sujetaban las banderas y los dirigibles del proyecto de los hermanos Vesnín de la escenografía del Festival del Campo de Jodinka que celebraba el tercer Congreso del Komintern en 1921. Ambos proyectos, el Instituto Lenin y el Wolkenbügel, me parece que se iluminan mutuamente y comparten tres características de especial relevancia como son: su condición de condensador, su carácter ligero e ingrávido, y su capacidad de articular el paisaje urbano y el modo con el que se enlazan a las redes de transporte o de información.

Recordaré la segunda pregunta que me hacía ¿Porqué tiene que estar enlazado? Podría contestar que porque es un condensador y un condensador debe estar conectado, solo tiene sentido como parte de la red a la que sirve.

Y vuelvo sobre Lissitzky que dibujó con detalle el Wolkenbügel y que en 1926 publicó en la revista ASNOVA, junto a una memoria descriptiva, un plano en el que proponía la construcción de ocho Wolkenbügel en los cruces de las avenidas radiales más importantes de Moscú con el primer bulevar de circunvalación de la ciudad y estaban ligados a las redes de transporte público. Esto desvela claramente que Lissitzky no pensaba exclusivamente en el proyecto de un edificio que pudiera tener mayor o menor interés tipológico. De igual modo, Leonídov también pensaba en una instalación de infraestructura para la ciudad, como podría ser un depósito de agua, el bastión de una fortaleza militar o una estación de metro o una antena de repetición de ondas que propagaría el socialismo por el mundo entero, pero también en una instalación para el transporte y la comunicación, como podrían ser la torre Shabolovka construida entre 1919 y 1922 por Shujóv.

El Instituto tiene además una antena extraordinariamente delgada que emitiría continuamente mensajes, no solo relacionados con la vida y las obras del líder muerto, al que se consagraba el edificio,

sino para intercambiar mensajes y crear vínculos con otras naciones y con otros mundos, si fuera posible. Y por supuesto estas instalaciones aéreas y tensas, también servían como una estación de dirigibles, al tiempo que sobre la colina Lenin se acomodaban fácilmente unas pistas de aterrizaje y despegue de aviones.

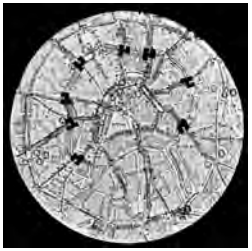
Pero volvamos sobre el proyecto de Leonídov. No he hablado casi de una imagen muy recurrente en muchos de los proyectos posteriores de Leonídov, y que se encuentra, en este, por primera vez. Se trata de estas esferas flotantes, también tensadas, que vemos mejor en esta imagen de la maqueta. Ya he dicho que el uso que le asignaba, en este caso Leonídov, era el de un gran auditorio divisible de modo mecanizado y al que, como ven en esta sección, se accedía desde abajo donde se encuentra el vestíbulo.

Si antes había dicho que el proyecto del Wolkenbügel está dibujado de modo que parece que el elemento horizontal podría ponerse a flotar en el espacio en cualquier momento. Por supuesto este globo metálico y acristalado podría soltarse y elevarse suavemente, como lo hace verdaderamente un globo aerostático. En realidad parecería, más bien, que no está apoyado en el terreno sino, más bien, lo contrario, sujeto a él, tensado a él para evitar que se levante, como este fotografiado ese mismo año por Ródchenko.

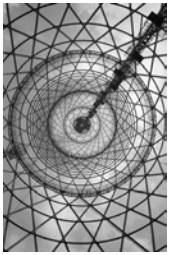
El interior de estos globos de Leonídov siempre estaba vacío, normalmente contenían las salas más grandes de los Palacios de Cultura o los clubes, a los que estaban destinados, y tenían generalmente su parte superior completamente acristalada, para relacionarse con el universo. Aunque el arquitecto justifica estas grandes superficies acristaladas, por un uso añadido que con mucha frecuencia tienen y, en este caso también, como ya he mencionado, como observatorios astronómicos; yo creo que esta carcasa transparente del auditorio del Instituto Lenin es la cabina de control de un condensador colectivo que se relaciona con el mundo, lo quiere determinar y construir sus grandes trazas. Esta condición, podríamos decir, de nave espacial que al tiempo tiene cabina de control y sirve para visualizar el universo, para entrar en vibración con él, se manifiesta menos en la planta de este primer proyecto, que como ya he dicho era su proyecto de fin de carrera.

Pero en otros, como en las sucesivas variantes, de este proyecto para un nuevo Tipo de Club Social, dibujado un año después, las plantas se transforman en el reflejo sobre la superficie de la tierra de las trayectorias de los astros medidos en estos Observatorios astronómicos, entrando verdaderamente en resonancia con ellos. Dibujados como si fuera de noche. Estas plantas se hacen poco a poco más y más abstractas y como consecuencia de ello cuesta entenderlas como la representación de cierta arquitectura. En ellos los proyectos están formados por pabellones diagramáticos y en posición de equilibrio magnético, a punto de concentrase o por el contrario, extenderse por el territorio, combinando escalas diminutas, pequeñas manchas de tinta en el papel, con otras de una magnitud colosal todas ellas ligadas con líneas de fuerza universales.

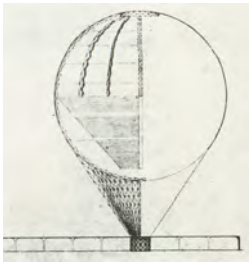
Un año después de terminar su carrera por lo tanto Leonídov se había transformado en un arquitecto importante, del que dijo Le Corbusier nada más llegar a Moscú por primera vez ese año, que era el único arquitecto al que quería conocer. Sin embargo, aunque es pronto para él, ya que tiene solo 25 años, ya



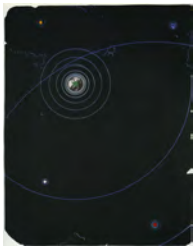
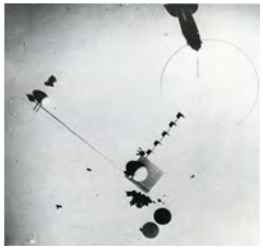
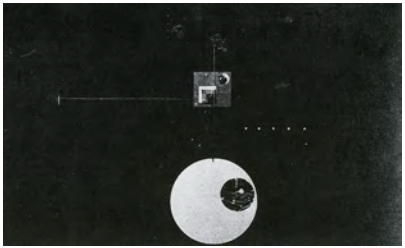
Ocho Wolkenbürgel für Moskau. El Lissitzky, 1924.



Torre Shabolovka, Moscú. Vladimir Shujóv, 1922.
Nueva York - Moscú - París. Alexander Vesnín, 1922.



Globo aerostático. Alexander Ródchenko, 1927.
Sección auditorio.Instituto Lenin, Moscú. Iván Leonidov, 1927.

Dos versiones del Nuevo tipo de club social. Iván Leonidov, 1928.
Planta del Monumento a Cristóbal Colón, Santo Domingo. Iván Leonidov, 1929.
La fachada como pantalla de proyección. Monumento a Cristóbal Colón, Santo Domingo. Iván Leonidov, 1929.
Palacio del Trabajo, Moscú. Iván Leonidov, 1930.

Rascacielos del Narkomtiazhprom Moscú. Iván Leonidov, 1928.

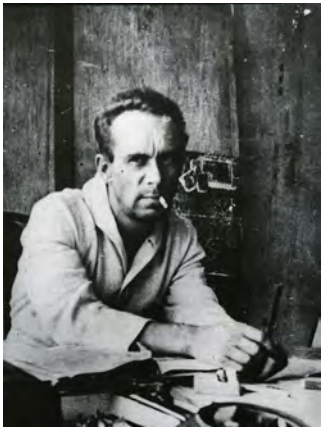
empieza a ser tarde para la vanguardia. Mientras se comienzan a construir los primeros edificios con el lenguaje de la modernidad, los estalinistas están derribando el laboratorio experimental que era la URSS, que considerarán anti-revolucionario y burgués, ocupando todo el espacio hasta ahogar cualquier acontecimiento que no sea útil para la representación del estado que se consolida.

A pesar de ellos los años que trascurren entre 1927 y 1930 son muy fecundos para Leonídov, dibuja varias versiones del Nuevo Tipo de Club social, el proyecto para el Instituto del Cine, se presenta al concurso para el Monumento a Cristóbal Colón, en el que se plantea por primera vez la posibilidad de las fachadas activadas, como un acontecimiento urbano, que muchos años después serán recuperadas por otros. Y al año siguiente dibuja el Palacio de Cultura que él relaciona con el deporte y el concurso del Centrosoyuz en Moscú, que ganó Le Corbusier.

Pero ya en los años treinta el 'leonidonismo' era un sinónimo de los peores extremos de la especulación utópica como un ataque, tanto de la vanguardia, como de los tradicionalistas soviéticos contra su independencia formal e ideológica. Oscurecido por ello, junto a su aislamiento y la distancia crítica que mantenía con sus compañeros, su proyecto presentado al concurso para la Sede del Comisariado para la Industria Pesada, Narkomtiazhprom, de 1934 fue completamente ignorado por el jurado y duramente criticado por sus colegas.

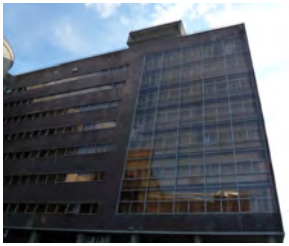
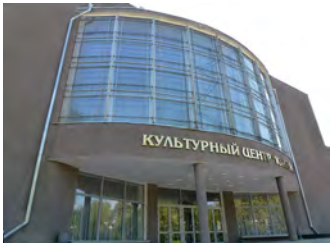
Ninguno de estos proyectos llegó a construirse. Los dibujos son formidables, como ya he dicho, son visiones nítidas del futuro, unos enormes y otros, en cambio, muy pequeños, como miniaturas talladas en el papel o sobre cartulinas negras que expresan una realidad que incluye la dimensión cósmica, que ahora al mismo tiempo emociona y atemoriza, de la obra y la ambición sin límites de los sóviets. En todos ellos hay un sustrato oscuro que emergerá en las tablas que pintó a partir de 1935 retomando la madera para dibujar sus proyectos más pesimistas, propios de una época que ya no está preparada para la lírica.

Pero Leonídov tuvo suerte de que solo fueran unos dibujos. La materialidad de su trabajo quedó en el papel ya que sus proyectos se hubieran construido con grosería, empequeñecidos y con las técnicas constructivas de un país sin industrializar. Leonídov fue un arquitecto superdotado que se adelantaba en muchos aspectos a visiones fuera del alcance constructivo y tecnológico de aquel momento. Pero sus proyectos de edificios enormes solo son posibles en una ciudad disgregada, en la que los objetos son siempre memorables y con cierta incapacidad de estructurar cualquier geografía. Ahora tienen más vigencia, es cierto, pero también son más peligrosos. Muchas gracias.



Iván Leonidov en su mesa de trabajo, Circa 1930.

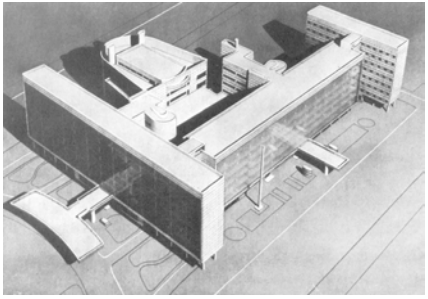
ЖЕЙМС ТАРРЕЛЛ JAMES TURRELL



КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР

Le Corbusier en Moscú

Alejandro Gómez García

Le Corbusier llega por primera vez a Moscú el día 10 de Octubre de 1928, tras un viaje de diez días desde París, para presentar su proyecto del **Centrosoyuz** cuyo concurso había ganado unos meses antes. Su llegada era esperada con gran expectación siendo anunciada, incluso, en el periódico Pravda. En esos años sus ideas, así como algunos de sus primeros proyectos, eran estudiados con gran interés siendo materia común de debate entre los arquitectos soviéticos. Al frente de ellos se situaban tanto Moisej Gínzburg, quien, poco tiempo atrás, había publicado su particular versión de *Vers une architecture* en su libro *Stil i Epokha*, como Alexander Vesnin, cuyo proyecto *Palacio del Trabajo* de 1922 había indicado un camino a seguir tras los primeros años de experimentación. Como ejemplo de este interés podemos citar la publicación de los *Cinco Puntos de una Nueva arquitectura* y las fotos de las viviendas de la *Weissenhof Siedlung* de Stuttgart en el primer número de la revista *Sovremennaia Arkhitektura*, de 1928.



Maqueta Centrosoyuz. Le Corbusier

También Le Corbusier conocía bien lo que venían haciendo los artistas rusos desde hacía diez años. Su revista *L'Esprit Nouveu*, se había hecho eco, en varias ocasiones, de sus obras, por ejemplo, en el número 14, de enero de 1922, publicando el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin ó en el número 25, de julio de 1924, incluyendo varios ejercicios de alumnos de los VKhUTEMAS bajo la dirección de Ladovski. Por esa época mantenía una buena relación con Lissitzky, a quien había encargado la preparación de un número especial dedicado a la obra del Constructivismo, y con Melnikov, con el que coincidió en la Exposición de Artes decorativas de París del año 1925.

Este conocimiento mutuo, así como las preocupaciones compartidas, justifica en cierto modo la similitud entre los procesos de proyecto del **Centrosoyuz** y de la propuesta para el concurso del **Palacio de los Soviets** y los utilizados por los arquitectos funcionalistas soviéticos en la segunda mitad de los años veinte. Veamos ambos procesos a través de dibujos elaborados a partir de los croquis digitalizados de la Fondation Le Corbusier.

Croquis Concurso Palacio de los Soviets. Le Corbusier

1. La primera fase del concurso del **Centrosoyuz** se desarrolló entre mayo de 1926 y enero de 1928 y, de los 32 equipos que se presentaron, resultó ganador el formado por Velikovsky y Voinov. Tras ella se abrió una segunda, que transcurrió entre mayo y julio de ese mismo año, en la que participaron, por invitación, varios arquitectos extranjeros; entre ellos Le Corbusier, Max Taut y Thomas S. Tait, de la firma de Sir John Burnet de Londres. Estos estudios tuvieron enfrente a un colectivo de arquitectos locales encabezado por los hermanos Vesnin y Leonídov. Finalmente, después de una tercera fase, se dio por vencedor a Le Corbusier.

Tras las oportunas correcciones de su propuesta de acuerdo con las indicaciones recibidas durante su estancia en Moscú, y la correspondiente firma del contrato a comienzos de 1929, se iniciaron las obras.

La dirección corrió a cargo de arquitectos moscovitas pero tanto Le Corbusier como algunos de sus más estrechos colaboradores, como Jose Luis Sert o Charlotte Perriand, viajaron puntualmente a Moscú para

hacer un seguimiento directo de las mismas, a pesar de lo cual la obra construida muestra algunas divergencias con el proyecto original.

Dos tipos de funciones componían el programa. Por un lado, usos administrativos con 3.500 despachos para funcionarios y por otro, representativos con un auditorio, un club obrero y un restaurante. Esta dualidad, entre lo colectivo y lo individual, entre lo funcional y lo representativo, obligaba al arquitecto a realizar una cuidadosa reflexión previa en cuanto al tratamiento adecuado de masas, accesos y circulaciones internas.

Por otra parte, este tipo de programa coincidía con el de las viviendas colectivas, y en general con los proyectos de condensadores sociales de los arquitectos soviéticos en esa época. Sirva como ejemplo la Residencia de estudiantes de Nikolaiev, obra muy del agrado de Le Corbusier.

Veamos a continuación algunos croquis del proceso de proyecto del Centrosoyuz para entender correctamente la estrategia.

En el croquis **16.225**, dibujado al inicio, la parte administrativa ocupa varios bloques, largos y estrechos, que se elevan sobre el terreno protegiendo un jardín interior. Los límites del solar se prolongan hasta encontrar su geometría característica, una posible malla implícita, algo muy habitual, por otra parte, en la composición de los cuadros cubistas. La entrada parece situarse en el centro del bloque lateral mientras el otro bloque asume la condición de filtro urbano al anteponer una hilera de árboles.

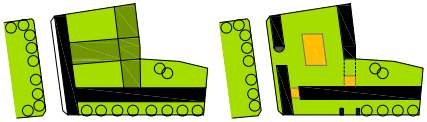
En el segundo croquis, **16.241**, se añade una tercera pieza lineal que permite situar en simetría los usos representativos. De este modo, el solar queda organizado mediante los bloques administrativos, entendidos como líneas delimitadoras de las zonas verdes, mientras que las funciones colectivas se alojan en un único volumen entre ellos. Los núcleos de comunicación se independizan mientras el acceso principal se enfatiza con el dibujo de dos puntos. La entrada de coches se sitúa ahora en la fachada lateral.

La doble escala entre funciones se acentúa aún más en el croquis **16.224** mientras en el **15.923**, aparecen ya superpuestos los usos principales. Así, sobre el club obrero se coloca el auditorio y sobre éste el restaurante, quedando todos situados en el encuentro de las direcciones principales de acceso.

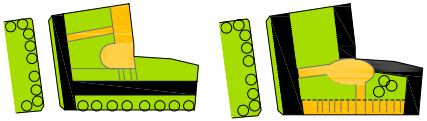
En el croquis **16.246** se estudia, mediante una axonometría esquemática, la colocación de los volúmenes previamente diseñados situando el auditorio frente a la entrada lateral.

En el **16.247** se decide establecer una simetría hacia la arbolada calle Myasnitskaya.

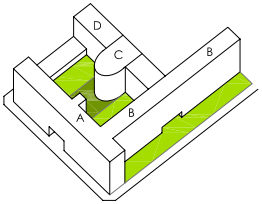
Hay un cierto aire *beaux-arts* tras estos esquemas, no tanto por la ordenación de los bloques como por la insistencia en establecer ciertas jerarquías representativas que, en una clara evocación a tipologías barrocas, encontramos en los numerosos bocetos que exploran, al margen del papel, el efecto global de la composición.



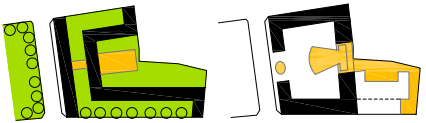
Centrosoyuz, Croquis 16.225 y Croquis 16.241.



Centrosoyuz, Croquis 16.224 y Croquis 15.923.

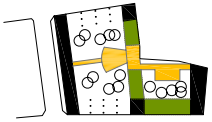


Centrosoyuz, Croquis 16.246.

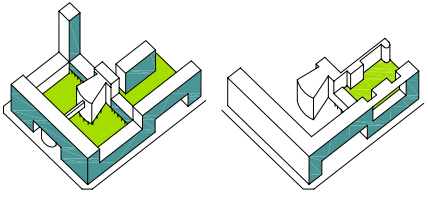


Centrosoyuz, Croquis 16.247 y Croquis 16.243.

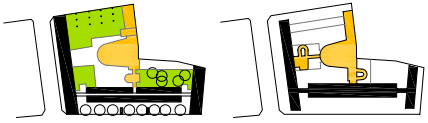
Centrosoyuz, bocetos.



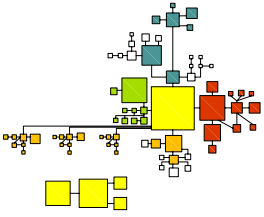
Centrosoyuz, Croquis 15.949.



Centrosoyuz, Croquis 16.222.
Centrosoyuz, Croquis 16.245.



Centrosoyuz, Croquis 16.249 y Croquis 15.683.



Palacio de los Soviets, Croquis 27.722.

Todas estas ideas se concretan en el dibujo **15.949** añadiéndose una cierta transparencia hacia la zona profunda del solar. Podemos ver también cómo aparecen ya las dos rampas situadas a cada lado de la galería que conduce al auditorio.

En la siguiente axonométrica, **16.222**, Le Corbusier transforma los bloques horizontales en lineas quebradas en altura. El espacio se ocupa mediante una delineación tridimensional, algo así como aquella composición atmosférica de la que gustaba hablar al propio arquitecto. El croquis **16.245** muestra una primera talla de volúmenes.

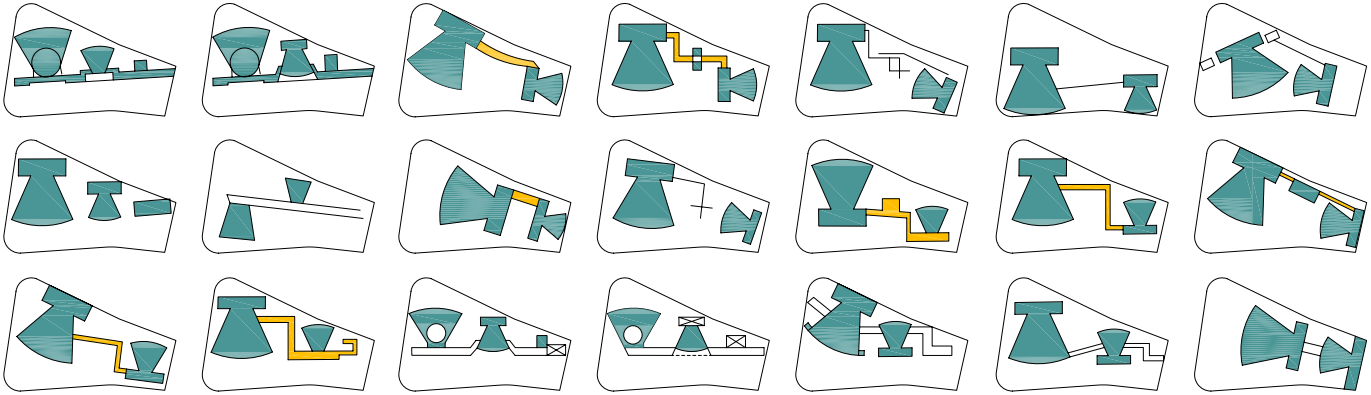
Por último, el dibujo **16.249** nos presenta el edificio prácticamente en su estado definitivo. Finalmente los bloques han quedado situados simétricamente hacia las dos calles, ocultándose tras ellos un ensamblaje de los volúmenes plásticos que contiene la parte representativa del programa. Desde aquí hasta el final del proceso, las variaciones atenderán, casi en exclusiva, a la configuración del auditorio. (Croquis **15.683**).

2. El concurso para el **Palacio de los Soviets** se inició el 17 de Abril de 1931 con el envío de una carta a 15 arquitectos soviéticos solicitando su colaboración en la definición del programa. La entrega de propuestas, lógicamente muy formalistas ante la falta de concreción de las bases, tuvo lugar el 14 de Julio e, inmediatamente después, se inició una segunda convocatoria a la que fueron invitados algunos arquitectos extranjeros. Se fijó el 20 de Octubre como fecha de entrega y posteriormente, se amplió hasta el 1 de Diciembre.

Le Corbusier tenía en su estudio fotografías de las maquetas de la primera fase, lo que podría considerarse una ventaja, pero no fue así; su proceso de trabajo siguió las pautas habituales en los proyectos complejos. Aceptó presentarse por el doble de honorarios que el resto de invitados y su propuesta, a diferencia de la de Gropius, Mendelsohn, Perret ó Poelzig, no se envió a Moscú hasta el 20 de Diciembre.

Con una actitud propia del funcionalismo, el proceso de proyecto había comenzado estudiando el programa mediante organigramas en los que pequeños cuadrados de colores representaban, a escala, los distintos usos (croquis **27.722**). Con sus conclusiones se eligieron unas formas base, fijadas en planta, con las que se ensayaron todas las opciones combinatorias posibles en el solar siguiendo unos criterios compositivos que atendían tanto a la jerarquía representativa como a las correctas relaciones de uso. Esta forma de iniciar el proyecto garantizaba sin duda un óptimo funcionamiento del complejo edificio pero, indudablemente, limitaba la estrategia de proyecto a un ensamblaje de volúmenes.

Dentro del programa destacaban dos piezas por encima de las demás, una gran sala con capacidad para 15.000 personas y otra para 5.000. Desde el principio, la idea de Le Corbusier fue colocarlas primero en el solar, prediseñadas como sectores de círculo, y conectarlas a través de los usos menores. Esto es lo que nos muestran los primeros croquis del 6 de Octubre de 1931. Al mismo tiempo que la composición general trabajaba con los accesos, diferenciando entre peatones y coches por un lado a través de la colocación de una gran plataforma, y entre acceso público y privado por otro.



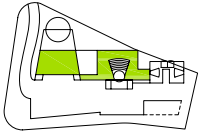
Palacio de los Soviets, bocetos.

En estos primeros dibujos las piezas se ordenaban a lo largo del solar creando una secuencia de llenos y vacíos que se asomaban al río Moskova pero, a partir del 9 de octubre, fueron abandonando su alineación inicial para conseguir una mayor cohesión en el proyecto. Así, en el croquis **27.542** de ese mismo día, las dos salas pequeñas con capacidad para 500 personas cada una se colocaron enfrentadas entre sí, mientras que la sala de exposiciones envolvía al auditorio menor. Entre el 10 y el 23 de octubre cada pieza encontró su posición sobre la plataforma.

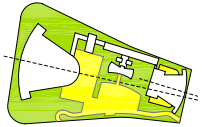
En el croquis **27.861**, del día 23 de octubre, aparece la solución final. Le Corbusier decide enfrentar las dos grandes salas entre sí compartiendo un mismo eje sobre el que se crean las simetrías y equilibrios capaces de unificar el ensamblaje del proyecto.

Apenas dos semanas de proceso fueron suficientes para comprobar la efectividad del método seguido. Como si de un juego se tratase, las huellas de las piezas que correspondían de antemano a cada uno de los usos, buscaron su parte en el diálogo compartido mediante criterios funcionales y compositivos. La integración de las pre-formas se hizo no solo en base a simetrías y equilibrios sino también con la estratificación de planos horizontales, es decir, trabajando en bajorrelieve. La imagen final no apareció hasta que terminó el proceso de montaje tal como vemos en el croquis **27.933**.

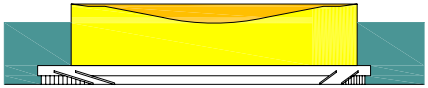
El día 22 de noviembre todas las piezas quedaron colocadas en una simetría absoluta. Fue entonces cuando apareció la imagen representativa del edificio. Así la forma de abanico y la concha flotante de hormigón se dibujaron el 5 de Diciembre.



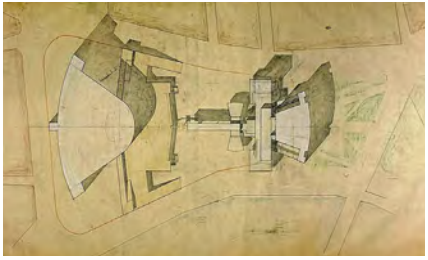
Palacio de los Soviets, Croquis 27.542.



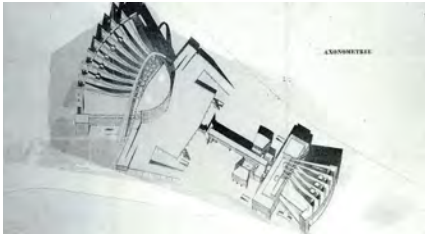
Palacio de los Soviets, Croquis 27.861.



Palacio de los Soviets, Croquis 27.933.



Planta, proyecto final Palacio de los Soviets. Le Corbusier.



Axonometría, proyecto final Palacio de los Soviets. Le Corbusier.

En una entrevista, Charlotte Perriand, asidua colaboradora en esos años, revelaba que el método de trabajo del estudio consistía en resolver las cuestiones funcionales primero y centrarse después en el problema plástico. Esto coincidía con lo que Le Corbusier había escrito en 1923 en su libro *Vers une architecture*: *"...la imagen final del edificio resulta de la elevación en el espacio de los volúmenes generados por la proyección de las plantas."*

En la propuesta enviada a Moscú el 20 de diciembre, la plataforma inicial quedaba reducida hasta vincularse exclusivamente con la gran sala de 15.000 personas mientras la integración interior-exterior, antes confiada a los vacíos, fue asumida por la apertura directa de la estructura. La Naturaleza, que en los primeros croquis coexistía con la edificación, quedó instalada entre los volúmenes y simbolizada en la representación del recorrido del sol.

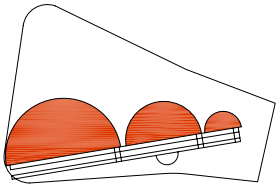
Probablemente, la complejidad de un programa como este no podía ser abordada con un proceso de proyecto diferente al que hemos visto, y de hecho, existen paralelismos significativos entre la propuesta de Le Corbusier y las de otros concursantes, en cada una de sus fases; por ejemplo, entre los primeros croquis del 6 de Octubre y las propuestas de Vishinsky y Vainshtein, o entre el estado intermedio de primeros de Noviembre y las soluciones de Vlásov y Aru, o también entre la propuesta definitiva y las presentadas por Gabo, Hamilton, Meyer, Poelzig y Doditsa.

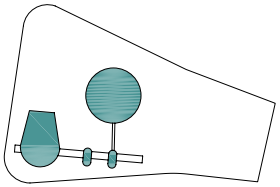
Un único volumen no parecía ser una respuesta adecuada y, soluciones como las de Gropius, Gínzburg o Storonov, alcanzaban una escala excesiva. En cualquier caso, resultan menos sorprendentes que la neoclásica apuesta urbana de Auguste Perret.

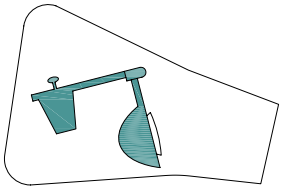
Retomando el hilo inicial, podemos concluir que Le Corbusier, en las dos ocasiones que trabajó en Moscú, utilizó una estrategia de proyecto similar a la que podríamos encontrar en los trabajos de los arquitectos soviéticos de la segunda mitad de los años veinte del pasado siglo. Como aquellos, tras estudiar en abstracto las funciones y elegir los volúmenes adecuados, buscó un ensamblaje final que satisficiera, los presupuestos funcionales, técnicos, ambientales, perceptivos y significantes.

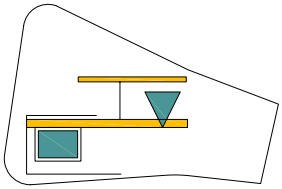
Finalmente, el método resultaba también cercano al utilizado por los pintores del Purismo, Ozenfant y el propio Le Corbusier, quienes situaban los objetos cotidianos en el lienzo, mediante un sistema de interrelaciones determinadas por sus límites.

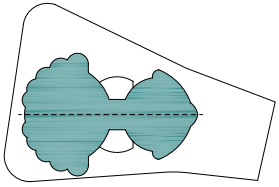
Propuestas concurso del Palacio de los Soviets

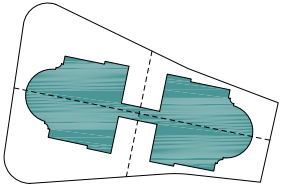

Vishinsky

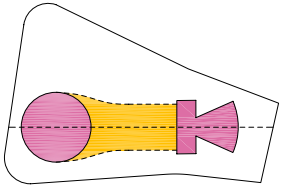

Vainshtein

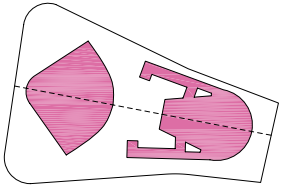

Vlasov

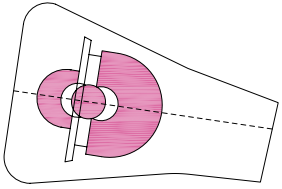

Aru

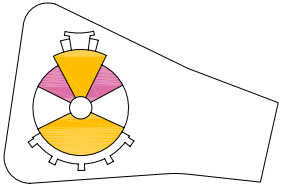

Naum Gabo

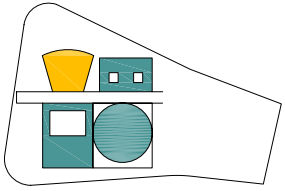

Hamilton

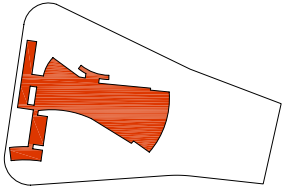

Meyer

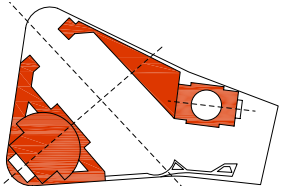

Poelzig

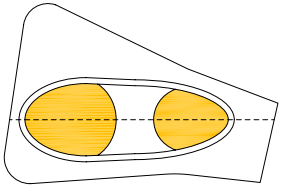

Doditsa

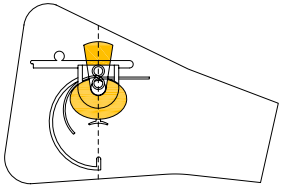

Gropius

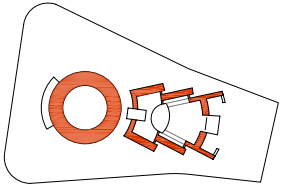

Gínzburg


Stonorov

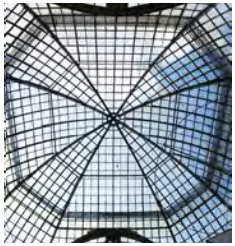

Perret

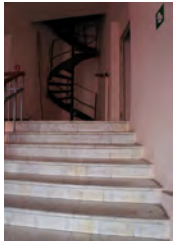

Vasiliev


Olenev


Lubetkin

Нежегород





ТЕАТР-ТЕНЬ

ДОМ КУЛЬТУРЫ
ИМЕНИ И.М.РУСАКОВА

Referencias constructivistas en el arte español. Julio González, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo y Eduardo Chillida

Begoña López Rodríguez

Aunque las referencias constructivistas en el arte español no sean directas, salvo puntuales excepciones, sí podemos entrever algunos puntos en común entre las trayectorias de algunos artistas españoles y los constructivistas rusos. La elección de cuatro personalidades dentro del panorama artístico español es obligadamente acotada pero no casual. La escultura ocupa un importante lugar en su actividad creativa y, a través de ella, muestran una obsesiva atención por el espacio compartiendo, de este modo, intereses con otras disciplinas como la arquitectura.

Como sus contemporáneos europeos, y posteriormente americanos, se mueven en el territorio de la abstracción utilizando nuevos elementos formales en la creación de sus propuestas. Lo claro y lo oscuro, el vacío y el lleno, la materia, el color, la línea y el plano, la estructura de la forma, la geometría, las relaciones que mantienen la cohesión entre los elementos y la gestualidad, son conceptos que, extraídos de lo real, se convierten en entidades gráficas autónomas en su actividad plástica.

Daphné, 1937. Julio González
Construcción vacía con cuatro unidades planas positivas, 1957. Jorge Oteiza.

La vinculación entre diferentes artes y disciplinas se hace entonces más evidente por los medios y procedimientos empleados así como por el análisis y representación de la realidad, no ya desde la forma, sino desde los múltiples planteamientos que la hacen posible, incluido el espacio. El espacio nombra lo otro al evidenciar la presencia de una ausencia, la materia, sin necesidad de recurrir a la formalización figurativa del objeto. Además el interés por definir el vacío, así como un inusitado cambio de escala, dan como resultado propuestas escultóricas que se sitúan muy próximas a la arquitectura.

Del mismo modo ocurre en pintura cuando el gran tamaño del lienzo, la colonización de los bordes del soporte y la organización del espacio expositivo provocan la inmersión en ese espacio subjetivo. La distancia entre el sujeto y el objeto desaparece y el espacio previo, definido como lugar de tránsito entre el observador y la escena, desaparece.

El carácter experimental y de investigación en el mundo del arte empieza entonces a ser vital y la obra, como pieza en sí misma, pierde valor para el artista entendiéndose como parte de un proceso que, en muchos casos, se construye con la participación del tiempo, la intuición y el azar.

Les Rives III, 1987. Pablo Palazuelo
Sin título, 1968. Eduardo Chillida

El cambio radical respecto del concepto de realidad que se produce en el siglo XX, provocado por los cambios sociales y políticos, los avances tecnológicos y científicos, las nuevas teorías de la consciencia, la fenomenología, las nuevas psicologías, la topología, los métodos estadísticos y el azar, así como los nuevos conceptos de masa y energía, vinculados a tiempo y movimiento, hace surgir una necesidad de ruptura con el pasado y la búsqueda de la renovación total de la vida a través del arte. Postura generalizada en los artistas europeos, aunque con diferencias y matices dependiendo del lugar.

París se asienta entonces como la capital del arte, como la ciudad soporte donde una frenética actividad facilita el trasvase e intercambio de ideas entre los artistas de distintos países, aún trabajando en diferentes medios y disciplinas. Tienen lugar, consecuentemente, muchas coincidencias en los inicios y las trayectorias siendo el Cubismo y el Futurismo el lugar común que anticipa el desarrollo del arte no objetivo y de las abstracciones geométricas.

Algunos artistas españoles, atraídos por este ambiente renovador, se trasladan a París. Juan Gris en 1906 o María Blanchard en 1909, por ejemplo, plantearon allí su investigación personal partiendo de la vía cubista que ya habían iniciado Pablo Picasso y George Braque. Tras ellos, una segunda generación de artistas españoles reside por algún tiempo en la capital francesa en el periodo de entreguerras, ya superado el momento más radical de los ismos de principios de siglo. En artistas como Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Joaquín Peinado, Ismael Gómez de la Serna, Pancho Cossío, Alfonso Olivares o Hernando Viñes, en escritores de la generación del 27 como Federico García Lorca y Rafael Alberti y en músicos y cineastas como Manuel de Falla y Luis Buñuel, encontramos una manera de hacer no muy alejada de los cubofuturistas y los constructivistas rusos.

Frutero, vaso y limón, 1916. Juan Gris
Mujer sentada, 1916. María Blanchard

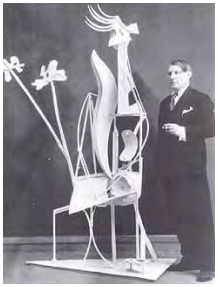
Albaycin, 1922. Manuel Ángeles Ortiz.
Bodegón en gris, 1960. Francisco Bores.
Sin título, 1952. Joaquín peinado.
Naturaleza muerta [1]. Ismael de la Serna.
Bodegón, 1957. Pancho Cossio.
Sin título, 1928. Alfonso Olivares.
Boulevard Montparnasse. Hernando Viñes.

Julio González (Barcelona 1876, París 1942)

Con una sólida formación pictórica, artesana, e industrial vinculada a la actividad familiar - es hijo de orfebres y herreros – se traslada a París en 1899 donde se relaciona, entre otros, con Picasso, Hugué, Gargallo, Torres García, Brancusi, Laurens y Lipschitz. Empleado desde 1918, es en el taller Soudure Autgéne Francaise, empresa suministradora de la fábrica Renault de automóviles, donde adquiere un gran dominio del trabajo con hierro.

Con la forja y el ensamblaje del hierro trabaja, coincidiendo con los cubistas, en la liberación de la forma monolítica de la escultura para, ya completamente desvinculado de la pintura y de sus contrarrelieves figurativos, decantarse hacia una síntesis geométrica.

A finales de los años 20, entre 1928 y 1930, se produce el cambio radical en su obra cuando Picasso le



Monumento a Guillaume Apollinaire, 1928-1930.
Mujer en el jardín, 1929.
Colaboraciones entre Julio González y Pablo Picasso

Beso, 1929. Julio González.
Cabeza llamada Le tunnel, 1932-1933. Julio González.

Los enamorados, 1932-1933. Julio González.
La Frente, 1934-1936. Julio González.
Pequeña máscara aérea, 1932-1933. Julio González.
Mujer peinándose, 1932-1933. Julio González.
Personaje tumbado II, 1936. Julio González.
La Montserrat, 1936-1937. Julio González.

pide ayuda técnica para realizar una escultura en homenaje a su amigo Apollinaire. El resultado, una estatua de la nada, como la poesía y la gloria, en palabras del pintor; una escultura abstracta, transparente y ligera, construida con líneas y geometría.

Ambos artistas colaboran también en Mujer en el jardín, una obra de 1929 con claras referencias figurativas, construida como un collage tridimensional con rasgos de la iconografía surrealista picassiana. El trabajo en metal, el acoplamiento de piezas, la utilización del vacío y el juego de movimientos serán sus presupuestos, y tanto Picasso como Julio González, sufrirán una transformación a partir de aquí dominando en ellos un claro empeño por construir esculturas de estructura abierta, que en el caso de González, persistirá a lo largo de toda su obra.

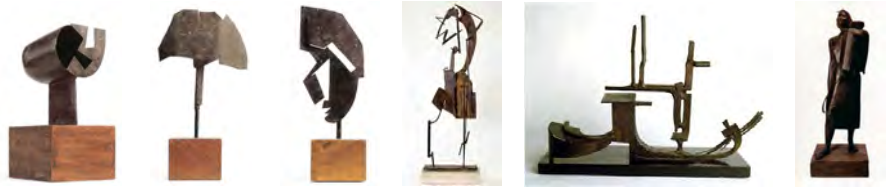
En 1928, Julio González escribirá un artículo en el que define su escultura como construcción de formas en el espacio. Línea, plano, y volumen hueco son los elementos que, colocados unos delante de otros, activan los espacios intermedios. Los referentes formales, cuya síntesis y abstracción dotan a las obras de un carácter constructivo, casi fabril, que remiten a las construcciones no objetivas de la vanguardia rusa.

Por otra parte, la evocación de las culturas primitivas, así como el interés por preservar la tosquedad del material trabajando con la forja, confieren a sus esculturas un alto grado de expresividad intencionado.

Las máscaras abstractas de su segunda serie manifiestan un gran interés por evidenciar el elemento plano y valorar el vacío que reconstruye la figura. En la pieza Frente (1934-36) el límite inferior de la chapa resulta estremecedor por su capacidad de hacer presente en el observador el rostro al que invoca.

En resumen, las aportaciones de Julio González que más aproximan su obra a la de los artistas rusos son el paso del contrarrelieve al objeto tridimensional, el descubrimiento de la línea, con su ritmo y variaciones, y la valoración del espacio. También, el planteamiento de composiciones con geometría abstracta de cuadrados, rectángulos y círculos, que se resuelven con líneas y planos de chapa en ritmos dominantes en vertical, horizontal y ortogonal.

Finalmente retorna a la figuración realista con la creación del famoso mito de La Montserrat con la que participa, coincidiendo nuevamente con Picasso, en el Pabellón de la República Española para la Exposición Universal de París en 1936 del arquitecto José Luis Sert.



Jorge Oteiza (Orio1908-San Sebastián 2003)

Genio científico y artístico por su talento y disciplina, por su agudeza y exactitud, su intuición e improvisación y por su sinceridad es, aún a muchos años de distancia, el personaje que mejor encarna el espíritu del constructivismo en el panorama artístico español. Escultor, creador, pensador, poeta, escritor y docente, su obsesión por la formalización del espacio le lleva, incansablemente, a buscar nuevos lenguajes dentro de la abstracción y la geometría.

Su compromiso social le hace identificar al artista como creador de una estética nueva comprometida con el hombre de hoy, con su historia y en su contexto. "El mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado". Sus colaboraciones en complejos proyectos, donde distintas disciplinas como arquitectura, escultura, pintura y pedagogía conviven materializando la idea de obra de arte total, forman parte de una continua actividad experimental.

Las fuentes de Oteiza, que le acompañarán a lo largo de su vida, son sus raíces vascas, determinantes de una herencia estética, religiosa y lingüística, su educación profundamente religiosa, vinculada al conocimiento de las culturas primitivas, su interés por la física y las ciencias sociales del siglo XX y unos fuertes vínculos panteístas con su entorno natural.

Nos centraremos en su producción más afín al tema que nos ocupa, el LABORATORIO EXPERIMENTAL. Creado en 1950, consiste en un inmenso repertorio de objetos de pequeño tamaño, con todo tipo de maquetas ejecutadas en madera, yeso, barro, tizas, alambre y hojalata, materiales, que le permiten una rápida manipulación para materializar ideas. Parte de un concepto básico que, interpretado en todas las variantes posibles hasta agotar el tema, da lugar a grandes familias entre las que selecciona las mejores piezas. La escala y materialidad le confieren a cada una su propia identidad.

Para Oteiza, la forma que ocupa el volumen del espacio vacío es la cuestión principal. "Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura, puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío, es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, es la presencia de una ausencia. Un espacio no ocupado, no puede confundirse con un vacío".

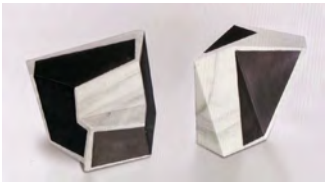
A partir de 1950, Oteiza inicia un proceso de vaciado de la masa para crear espacios vacíos activos. Será entonces cuando utilice los trapecios irregulares de las pinturas suprematistas en la construcción de sus cuboides. Significativamente los llamará "Unidades Malevich". Son piezas de piedra maciza a las cuales aplica un vaciamiento de la materia, cúbico o curvo, afectado por la misma geometría aplicada a la masa. Las series cuboides, poliedros con módulos de luz, y las dos piezas en piedra negra (masa) y blanca (vacío), le llevan a definir, finalmente, la masa y el vacío en Unidades Malevich positivas y negativas.

Laboratorio Experimental, 1950. Jorge Oteiza.

Estudios para la Tierra y la Luna (1951-1955). Jorge Oteiza

Cuboide abierto, 1957. Jorge Oteiza

Poliedros con módulos de luz, 1955-1956. Jorge Oteiza.



Cajas en piedra, 1958. Jorge Oteiza.

Collage. Jorge Oteiza.

Maquetas de luz, 1957-1959. Jorge Oteiza.

Bienal de Sao Paulo (Brasil), 1956. Jorge Oteiza.

Plantea también la desocupación de la esfera, primero desde el plano - par espacial ingrávido - y después desde la línea como movimiento de puntos en el espacio. A partir de este momento, sus piezas de chapa plegada, con mayor o menor complejidad, partirán de esta matriz.

Por otra parte, sus collages, como composiciones constructivas, remiten a la actividad del escultor en una continua redefinición de la dualidad masa-vacío.

En 1957, con las Maquetas de Luz, Oteiza apila varios vidrios, el material más invisible y menos matérico, entre los que intercala unidades pictóricas de colores basadas en las geometrías trapezoidales de Malévich. Su empeño es conseguir la desocupación del plano para conformar el vacío desocupado cuya condición se explicita intercalando aleatoriamente, y a diferentes cotas, esos pequeños recortes de geometría limpia y colores planos. Como resultado, obtiene la profundidad en el plano inexistente y desocupado. De una profundidad no mensurable, y variable según la luz a que sea sometido el objeto y el punto de vista del observador, las sombras de esas pequeñas unidades producen algunas vibraciones que resultan capaces de alterar la medida perceptiva de ese espacio para activarlo.

La propuesta es más compleja y efectiva cuando consigue separar los estratos e intercalar el vacío real, el aire, utilizando para ello un vidrio plano entre dos curvos y dejando que los pequeños recortes puedan moverse aleatoriamente por las superficies transparentes. El carácter espacial y el efecto de ingravidez resultan aún mayores.

El objetivo final de estas obras coincide con el buscado por Tatlin o Malévich en sus contrarrelieves pero, mientras ellos lo hacen desde la masa, Oteiza lo persigue desde el vacío.

El LABORATORIO EXPERIMENTAL concluye con la bienal de Sao Paulo, en 1957, certamen en el que participa como escultor. Presenta 10 piezas - en realidad 29 esculturas organizadas en 10 familias - con las que expone su forma de trabajar entre procesos y mundos complementarios.

Tiempo después, retoma su trabajo experimental en un segundo laboratorio, esta vez de tizas, y todavía en un tercero después de retomar su actividad como escultor. Su LABORATORIO es el gran legado de Oteiza que más le aproxima, por el planteamiento, las ideas generadas y la obra, a los constructivistas rusos.

Pablo Palazuelo (Madrid 1915-Galapagar, Madrid 2007)

Artista disciplinado y reflexivo, culto y extremadamente lento, Palazuelo se muestra proclive a las idas y venidas sobre su trabajo. Maestro en las disciplinas del dibujo, la pintura y la escultura, así como del grabado y la serigrafía, dota a toda su obra de unos contenidos comunes que le dan coherencia. Muy interesado por lo esotérico, la cábala y las formas de conocimiento orientales, por la música, el pensamiento científico, la física y las matemáticas, tiene una manera muy personal de plantear la abstracción a partir de las leyes de la naturaleza, el número y la geometría.

Después de estudiar tres años de arquitectura en Oxford, sufrir la guerra civil española y pasar por un periodo de formación como pintor en Madrid, se marcha a París, donde residirá veinte años, entre 1948 y 1968. Sus artistas de referencia serán Paul Klee, Naum Gabo y Pevsner, así como el trabajo inicial de Mondrian y Kandinsky. Aunque sus inicios parten del cubismo sintético de Picasso, Braque y Gris, es posible apreciar en ellos también ciertas referencias formales del suprematismo.

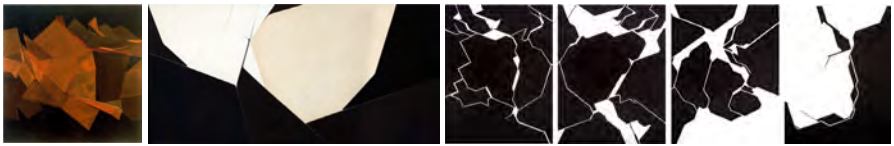
Desde su obra más temprana, persigue las relaciones que se establecen entre las formas y la tensión entre ellas por encima de su autonomía. En Otoño plantea el engarce de figuras geométricas con una base compositiva de asimetrías compensadas. La disposición en esvástica desde el centro provoca la apertura espacial y el movimiento rotatorio que empuja a las formas más allá del borde del cuadro.

Cosas olvidadas es un elogio de lo fragmentario y el inicio de sus obsesiones por el signo que le llevará a sus escrituras de la etapa madura. Son croquis realizados con insistencia, en cualquier momento y sobre cualquier soporte, con papeles vegetales que se van superponiendo, añadiendo o borrando, en disposiciones horizontales como si de un texto se tratara.

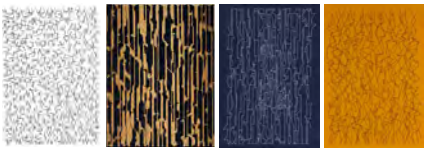
A partir de 1953, Pablo Palazuelo trabaja con lo que él mismo denomina "Transgeometría", una geometría deducida de los ritmos de la naturaleza e ideada para crear sistemas de composición abiertos, mutantes y vivos. Una cohesión compositiva que valora la condición de límite así como el entendimiento del vacío, no como la nada sino como la representación de energía y movimiento como cambio y mutación, son causas afines en el planteamiento de su obra. Una forma de escritura sonora, como de partitura, surge de las series que inicia a partir de 1978, compuesta con líneas ritmadas, quebradas y sincopadas.

Otoño, 1952. Pablo Palazuelo.

Cosas olvidadas II, 1949-1950. Pablo Palazuelo

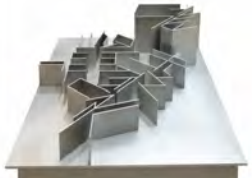


1951, Les solitudes I. **Omphalev, 1955-1967.** Pablo Palazuelo. **Serie Lunariae, 1977.** Pablo Palazuelo.



Transgeometrías, 1978, 1986, 1992 y 1995. Pablo Palazuelo.

Ascendente, 1954. Pablo Palazuelo.
Sueño de vuelo, 1962-1977. Pablo Palazuelo.



Conjunciones II, 1993. Pablo Palazuelo
Paisaje II, 1996. Pablo Palazuelo

La ambigüedad de lo que se mueve pero es inmóvil, la tensión provocada por el estado continuo de cambio, las líneas quebradas generadoras de espacios físicos, de intersticios, serán conceptos de los que partirá en su trabajo como escultor. En 1954 realiza su primera obra, abstracta y de carácter masivo, a la que llama "Ascendente" aunque será con "Sueño de vuelo" cuando establezca su modo de trabajo, la construcción con planos de esculturas aladas que, abiertas y ascendentes, niegan los conceptos de volumen y espacio cerrado. Surgidas del pliegue de un único plano, alcanzan, en su movimiento, la tridimensionalidad como si de una papiroflexia se tratara. Una estructura compositiva muy rigurosa, sin dejar sitio al azar, manifiesta su voluntad de ligereza y dinamismo a la vez que compensa el avance de la masa en el espacio.

El material utilizado es liso y limpio, de acabado perfecto, escapando de cualquier tentación de abandono en la capacidad expresiva del poderoso metal.

En otras esculturas incluye su obra pictórica construyendo tridimensionalmente sus series de líneas.

Palazuelo dice utilizar el arte para buscar la relación entre la mente y la forma que está fuera de ella, es decir, entre la mente y la materia. Las cifras, las letras y la notación musical constituyen el conjunto de señales, de signos mínimos, como últimos cifrados que nos llegan del universo. Para él, el oficio del artista es la visión y la pintura no es más que técnica pero el ejercicio visionario se puede plasmar de muchas maneras. La técnica es la que varía pero el artista siempre imagina en consonancia con las mismas pautas que la naturaleza emplea.

Eduardo Chillida (San Sebastián 1924-San Sebastián 2002)

En 1943, Chillida empieza sus estudios de arquitectura que abandona en 1947. Tras un año de formación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid viaja a París en 1948 donde coincide con Eusebio Sempere, José Guerrero y Pablo Palazuelo, con quien trabará gran amistad. Volverá definitivamente a España en 1951.

Contemporáneo de Oteiza, aunque quince años más joven, difiere de la abstracción metafísica del escultor de Orio con un planteamiento más orgánico, también más funcional, que, poco a poco, devendrá en una abstracción gestual expresionista.

Sus puntos de partida serán la exploración de los materiales y la búsqueda de las formas idóneas que le permitan trabajar con los conceptos de gravedad, movimiento, límite, luz y naturaleza orgánica. Consigue así desarrollar un lenguaje personal, reconocible, que proviene de modos de hacer y pensar comunes, independientemente de la escala, el material o el carácter, bidimensional o tridimensional, de cada obra.

En sus inicios, marcados por la admiración hacia el arte clásico heleno, trabaja una serie de arcaicos torsos de piedra que se resuelven con la geometría, el equilibrio y una cierta tendencia a la abstracción.

Chillida utiliza hierro, madera, alabastro, granito, hormigón, barro cocido, papel y fieltros, materiales recurrentes a lo largo de su trayectoria artística. Los materiales - dice el artista - poseen una fuerza que origina la forma y la poética de cada escultura.

El hierro se trabaja del mismo modo que lo hacen los artesanos de la forja y la fragua del País Vasco. Retorciéndose y estirándose avanza activando el espacio en un proceso que, en muchos casos, no conoce el resultado de antemano. Esta actitud le acerca a los planteamientos informalistas de los artistas contemporáneos.

Durante 15 años aparecen salpicadas intermitentemente sus piezas llamadas Peine del Viento. El sueño de regalar a su pueblo donostiarra una obra en la ciudad, al final del paseo, en avance al mar, donde se juntan aire, tierra y agua, se hace por fin realidad en 1977. El escultor ancla tres peines a las rocas que, atravesados por el viento, reafirman el horizonte. La antesala de ese final donde se colocan las esculturas es un gran plano de granito aterrazado diseñado por el arquitecto Peña Ganchegui con el que se definen límite y lugar.

En la serie Abesti Gogora, los nudos y vetas de la madera recuerdan estructuras tradicionales de la arquitectura vasca. El espacio vacío es aquí interno y mínimo a la vez que atrapado y articulado por la materia.

Eduardo Chillida habla de su intento de cambiar los módulos de relación entre la materia - a la que él llama espacio positivo - y el espacio real al que denomina espacio negativo. El primero es más importante que el segundo. El collage de la imagen vinculado a estas obras manifiesta el carácter masivo de la composición así como la aproximación al material desde el color y las texturas.

Con alabastro, la luz y la transparencia serán los elementos compositivos. Este material provoca una situación especial en la que, excepcionalmente, la luz se hace inherente a la materia; una luz atenuada, moderada, no mediterránea. Estas piezas son conformadas con geometría cuadrada o rectangular en torno a un núcleo vacío central que estructura la composición. Como él mismo dice, lo profundo está en el interior. De cerca, estas obras evocan el sugerente mundo de lo subterráneo, el mismo con el que el artista concibe su propuesta para la montaña de Tindaya.

También el trabajo sobre papel se inicia con unas composiciones lineales, en cierto modo, volátiles que van cobrando poco a poco un sentido espacial y arquitectónico. El negro atrapa y enmarca al blanco del papel convirtiéndolo en un espacio configurado y delimitado. Son papeles superpuestos y sin pegar que, agujereados, tapan y desvelan lo que ocurre entre las sucesivas capas intentando dar así profundidad al plano.

En algunas ocasiones, introduciendo el aire, trabaja con blanco sobre blanco. Este tipo de experiencias se realizan también, en tamaño gigante, con telas de fieltro.

Forma, 1948. Eduardo Chillida.

Torso, 1948. Eduardo Chillida.

Peine del viento, 1976. Eduardo Chillida.

Abesti Gogora I, 1959-1964, dibujo collage, 1960. Eduardo Chillida.

1965, Eudardo Chillida.

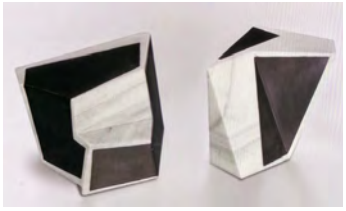
Collage 1979, Eduardo Chillida.

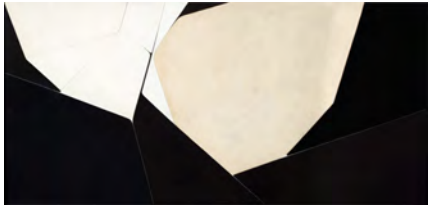
Homenaje a la tolerancia, Sevilla, 1992. Eduardo Chillida.

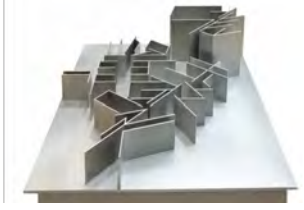
Sobre la obra pública y monumental de Eduardo Chillida, cabe distinguir entre piezas con voluntad de escultura, de gran tamaño y hechas generalmente en hormigón, y piezas habitables con vocación de arquitectura. Mientras las primeras son obras masivas y pesadas que se cuelgan de cables o apoyan en los tres puntos mínimos evidenciando el sentido de la gravedad por negación, las segundas aprovechan su cambio de escala para generar un espacio delimitado capaz de valorar las condiciones del lugar.

En definitiva, estos cuatro artistas españoles, que comparten sus preocupaciones por una potencial espacialidad de la escultura y por el uso expresivo y conceptual de los materiales apegados a la tierra, pueden servirnos para adivinar esas relaciones que, aún inconscientemente, pueden establecerse con aquellos artistas que iniciaron el Constructivismo ruso y, aunque la mirada rápida obliga a sustraer generalidades, también permite adquirir una visión de conjunto.

Descubrir en la acción del proyecto artístico una acumulación de percepciones de la realidad y de otras acciones, de otros tiempos y lugares, asumidas y trabadas en nuevos discursos íntegros y personales, con muchos puntos en común, pueden dotar de cierta coherencia a exposiciones inevitablemente incompletas como la presente.



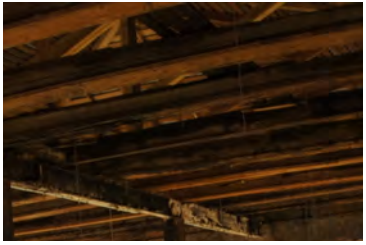




ПАМЯТНИК АРХИТЕКТУРЫ
ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ
АВТОЗАВОДА ИМ. И.А. ЛИХАЧЕВА
1931 - 1937 ГГ.
АРХИТЕКТОРЫ:
В.А. ВЕСНИН, А.А. ВЕСНИН
ОХРАНЯЕТСЯ ГОСУДАРСТВОМ

КУРСКИЙ ВОК

Ежедневно
концерты
конкурсы
живой звук



ВЫСТАВКИ
КАФЕ
ВХОД

MÚSICA Y ARQUITECTURA en la génesis de las vanguardias: conceptos revolucionarios

Carmen Díez Medina

Tatlin tocando la domra, 1940.

F1. Al monje benedictino Guido d'Arezzo (c. 995- c. 1050), teórico de la música, se le reconoce como el inventor de la notación musical moderna. La "Mano de Guido" se empleó como medio para la enseñanza de la música. En ella, a las distintas partes de cada dedo se les asignaban notas musicales.

F2. Se atribuye a Pitágoras el haber establecido, a partir del llamado experimento del monocordio, correspondencias entre los intervalos musicales y las razones matemáticas de una cuerda. Pitágoras descubrió que ciertos intervalos podían producirse estableciendo razones simples de tipo a/b en una cuerda, donde "b" representa la longitud total de la misma y "a" una parte de ella. Así, los intervalos musicales de la octava, quinta y cuarta se producían por proporciones simples 1/2, 2/3 y 3/4 respectivamente.

INTRODUCCIÓN

Hace ya muchos años, me sorprendió la naturalidad con la que sucumbí a la lectura de la Poética de la música de **Igor Stravinsky**[1] . Sin duda los conceptos y la terminología con la que éstos se abordaban, tan cercanos para un arquitecto (composición, armonía, ritmo, estructura formal, tradición), fueron, en parte, los responsables de esta natural atracción.

La fundamentación de la música en la **matemática** y la **geometría** ha permitido desde siempre a los arquitectos acercarse a una disciplina en la que podían reconocer instrumentos de trabajo propios. De hecho, desde Grecia –pasando por la Edad Media, el Renacimiento, la Edad Moderna e, indudablemente, también en nuestros días– la arquitectura ha aceptado el desafío de explorar, desde distintas posiciones, su capacidad para asumir principios musicales. Pero, por su parte, la música necesita también de un apoyo visual, gráfico, para representar sus contenidos intangibles (F1-4).

El empleo de instrumentos y conceptos comunes en arquitectura y música se extiende incluso al plano teórico: la teoría psicológica de la **Gestalt**, tan vinculada al mundo de la arquitectura, se aplica también a la música. De hecho, el escuchar una melodía a menudo nos incita a construir **líneas**, ascendentes o descendentes, suaves o quebradas, en función de si ésta se produce con sobresaltos o no. Y cuando sentimos una música determinada tendemos a **identificar patrones y similitudes** en los distintos episodios sonoros que se suceden en el tiempo. Por otro lado, los compositores han utilizado, una y otra vez, estructuras formales que reproducen curiosas composiciones geométricas (basadas en principios de **simetría**, **traslación**, **reflexión** y **rotación**) para construir algunos de sus modelos básicos (F5-7).

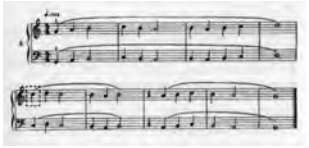
Mi intención no es investigar si es posible "**construir la música**", crear una composición arquitectónica a partir de una partitura, ni mucho menos hablar de **préstamos interdisciplinares**. El objetivo de esta intervención es bien distinto: **identificar conceptos** comunes a ambas disciplinas, fruto de una misma actitud en un determinado momento histórico o cultural, y estudiar los **mecanismos** que cada una de ellas emplea para ejecutarlos.

Me centraré en analizar el proceso que permitió que a principios del s. XX se consolidaran una serie de experiencias de vanguardia que venían gestándose en el pasado y que se iniciaron con el abandono de los principios clásicos. Para ello propongo trabajar con un **diagrama** muy **sintético** que recoge tres puntos de inflexión (el paso del clasicismo al romanticismo, la transición fin de siècle y la consolidación de la vanguardia), en los que la Historia de la Arquitectura y Historia de la Música se relacionan mediante el desarrollo de **conceptos comunes**, como respuesta a un mismo contexto cultural, ejecutados por una serie de **figuras clave**.

1 Stravinsky, Igor. Poetics of Music in the Form of Six Lessons, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1942.

Periodo	Música	Arquitectura
Paso del clasicismo al Romanticismo	Haydn Mozart Beethoven Brahms Liszt Chopin Wagner	Soufflot Villanueva Boullé Schinkel Soane Morris Webb
Transición fin de siècle	Mahler Strauss Debussy Skriabin	Wagner Behrens Horta
Consolidación de la vanguardia	Schönberg Stravinsky	Le Corbusier Tatlin

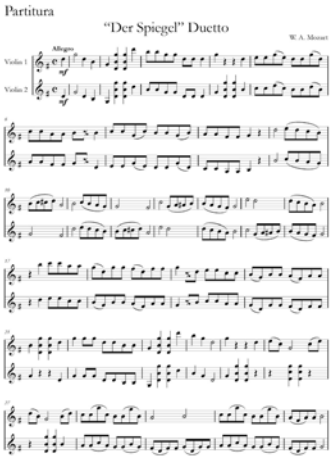
Cada uno de estos tres puntos de inflexión es consecuencia de los importantes cambios que se experimentaron en el campo de la política, de la ciencia, la sociología, la literatura, las artes plásticas, etc., y a los que la música y la arquitectura reaccionaron con respuestas propias. Esta breve síntesis que aquí se presenta no pretende sino enunciar, a modo de escueto esbozo, algunos de esos **conceptos** que fueron manejados por **arquitectos y músicos** en estos **tres momentos de cambio**. En ella se hace referencia a una parte de los ejemplos concretos que se escucharon y proyectaron durante mi intervención, asumiendo la dificultad que supone trasladar aquí el resumen de una conferencia que se apoyó fundamentalmente en documentos sonoros y visuales.

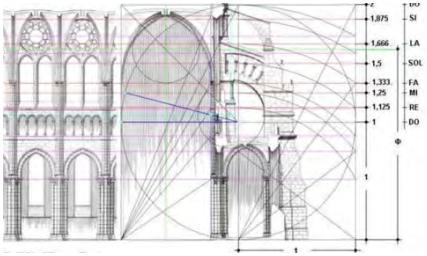


F5. Ejemplo de representación gráfica de dos curvas melódicas diferentes con las que asociamos dos episodios musicales concretos.

F6. En este fragmento de las “Six Unison Melodies” pertenecientes al libro I del MiKrokosmos de Bela Bartok (1881-1945), se reconoce una composición simétrica de las melodías en lo que a las alturas se refiere, aunque no en cuanto a las duraciones. El eje de simetría se sitúa en la primera nota (do) del segundo sistema, y aparece en la imagen marcada por un recuadro de puntos.

F7. Partitura del “Spiegel Duett” (Dueto del espejo) de W. A. Mozart. Se trata de un divertimento en Sol mayor para dos violines. La partitura está “diseñada” para que ambos violinistas puedan ejecutarla a la vez, pero leyéndola cada uno en sentido contrario. Si se coloca la partitura en una mesa, los dos intérpretes han de situarse enfrentados, con la partitura entre ambos. De este modo, y comenzando simultáneamente, mientras el primero interpreta el primer compás, el segundo interpreta el último, cruzándose ambos en la parte central de la partitura.

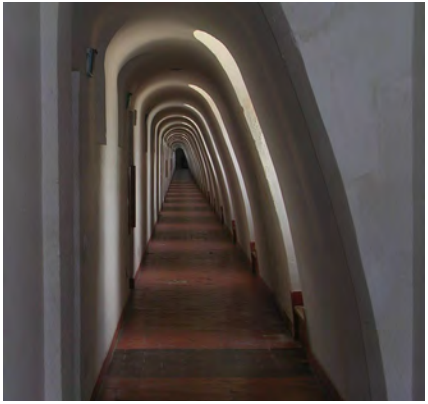




F3. La fachada occidental de la cátedral de Chartres fundamenta su diseño en la cosmología musical de Timeo de Platón, siguiendo la teoría de que el Universo ha sido ordenado musicalmente por su Creador. Las diagonales que se pueden trazar en los rectángulos principales se relacionan proporcionalmente según los intervalos de cuarta, quinta, de octava y de tono. “La armonía es el indicio de la existencia de Dios” Otto von Simson.

F4. Iannis Xenaquis. Detalle del techo interior del Poème électronique. Philips Pavilion de la Exposición de París de 1958.

F8. E. L. Boullé. Proyecto par la Ópera de París, 1781. En los proyectos utópicos de Boullée, tanto la magnitud de la escala como la libertad de empleo del lenguaje clásico indican un cambio de paradigma en la sintaxis clásica que, no obstante, habría de esperar aún un siglo para consolidarse.



F9. La sección de los pasillos de la última planta en las Casas de Infantes y Reina de Juan de Villanueva de El Escorial (1769) anticipan con más de un siglo de antelación una abstracción formal que no se desarrollaría plenamente hasta la época de las vanguardias.

1. PASO DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO

• Aparición puntual de disonancias y contrastes:

La aparición de disonancias e inesperados contrastes en los últimos trabajos de algunas de las grandes figuras del clasicismo terminaría por derivar, un siglo más tarde, en el derrumbamiento definitivo del sistema tonal tradicional.

***L. van Beethoven**, sonata n. 32 en Do menor, op. 111 (1823)*

Las disonancias que introduce la escala descomunal de algunos proyectos de los arquitectos revolucionarios, así como la alteración de la sintaxis clásica que llevaron a cabo, es muestra de la exploración de nuevos caminos que acabarían conduciendo a la abstracción. En otras ocasiones, como ocurre con Juan de Villanueva, la sutileza y la erudición presentes en la mayoría de sus obras dan entrada en algunos proyectos a imágenes novedosas e inesperadas.

***E.-L. Boullée**, Proyecto para la Ópera de París (1781) (F8)*

***J. Villanueva**, Casa de los Infantes y de la Reina de El Escorial (1769) (F9)*

• Abandono de las tipologías clásicas:

Nocturnos, rapsodias, boleros, polkas, momentos musicales, etc., empiezan a adquirir presencia frente a las tipologías de sonata, impromptu, estudio, preludio o rondó características de la época clásica.

***W. A. Mozart**, Sonata para piano en Si bemol mayor K.570 (1789) vs **F. Liszt**, Rapsodia Española (1858)*

Frente al repertorio de tipologías expuestas por J. N. L. Durand, que la Academia recoge y los arquitectos neoclásicos reproducen con la fidelidad de los edificios beauxartianos, aparecen otras propuestas evocadoras y novedosas que introducen sugerentes cambios respecto a los rigurosos modelos.

***Schinkel**, Altes Museum (1823-28) (F10) vs **Sir J. Soane**, Dulwich Gallery (1811-14) (F11)*

• Cambio en la relación jerárquica de los elementos de la composición

Separación neta de instrumento solista y orquesta frente a **diálogos** fusionados entre ambos; **unidades bien definidas** en los modelos clásicos (temas/exposición, desarrollos/transiciones, cadencias, finales) en contraposición a **narraciones** cada vez más trabadas y entrelazadas; abandono de la **estabilidad** en pos de sugerentes fluctuaciones.

***L. van Beethoven**, concierto n. 3 para piano y orquesta (1800) vs **J. Brahms**, concierto n. 2 para piano y orquesta (1878-81)*

Las partes bien diferenciadas y definidas de las tipologías clásicas se agitan, dando lugar a soluciones novedosas en las que la manipulación y distorsión de los elementos es tal que resulta difícil reconocer los modelos originarios.

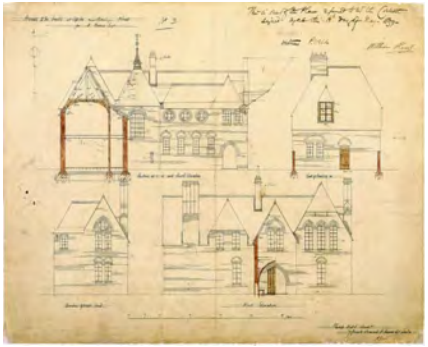
***J.G. Soufflot**, cúpula de Santa Genoveva (1755) (F12) vs **Sir J. Soane**, cúpula de la Four Per Cent Office del Banco de Inglaterra (1797) (F13)*

F10. El Altes Museum de F. Schinkel (1823-28) de Berlín, a pesar de las sutilezas y detalles que lo convierten en un edificio de excepcional valor, responde a la tipología de planta de museo que propone J.-L. Durand en su libro Précis de leçons d'Architectiure données à l'École Polytechnique (París, 1802 – 1805). En concreto, reproduce un esquema que trabaja sobre la mitad de la tipología propuesta por Durand.

F11. La Dulwich Gallery de Sir John Soane de Londres (1811-17) constituye un ejemplo claro de cómo a partir de las tipologías beauxartianas algunos arquitectos trabajan transformándolas en relación a la composición en planta, sistemas de elementos, sistemas de iluminación, materiales y lenguaje clásico.

F12. La iglesia de Santa Genoveva, conocida como el Panteón de París, de J.-G. Soufflot (1855), primer edificio que traslada a la arquitectura los conceptos elaborados por los teóricos ilustrados franceses, reproduce un esquema de cúpula que se basa en la relación entre tambor, cúpula y lintera, elementos clásicos introducidos por Brunelleschi en la cúpula de Santa Maria del Fiore de Florencia. Aunque con algunas variantes, el modelo inicial permanece intacto.

F13. Los atrevidos experimentos estructurales y formales que desarrolla Sir John Soane a partir de la construcción de la Bank Stock Office en el Banco de Inglaterra permiten hablar de un abandono de los modelos clásicos en busca de experiencias más personales y transgresoras. La cúpula de la Four Percent Office (1793-97), destruida, es un ejemplo especialmente elocuente para indicar la dificultad de reconocer el modelo de origen: el tepidarium de una terma romana.



F14. La Red House, proyecto que Philip Webb construye para William Morris en 1859, en colaboración con el propio Morris y con el pintor Edward Burne-Jones, es un ejemplo de obra de arte total, de arquitectura como marco que permita dignificar la vida del hombre sobre la tierra. Entendida como concatenación de episodios, como una narración literaria, se oponía al academicismo imperante en la Europa de finales del siglo XIX. "Ars longa, vita brevis", la sentencia recogida junto a la chimenea, reivindica la importancia del arte como expresión del individuo por encima del resto de las contingencias humanas.

F15. El pabellón que Eliel Saarinen construye para la Exposición Universal de Finlandia del año 1900 es buena prueba de cómo en los países nórdicos, como en el resto de Europa, la arquitectura buscaba, desde el nacional romanticismo, un estilo que pudiera representar la propia identidad nacional. La tradición de la arquitectura finlandesa en madera, el revival gótico inglés y el modernismo se dan cita en esta pequeña obra que pretende expresar la idiosincrasia y los valores de un país como Finlandia.

• Esfuerzo por resaltar el individualismo

La reivindicación de la necesidad de expresar la personalidad del individuo mediante la explosión de sentimientos o la manifestación de una inquieta vida interior que refleja la pintura de finales del XIX (Karl Friedrich David, John Constable, William Turner), o la literatura (Émile Zola, Johann Wolfang von Goethe, John Keats), comienza también a reconocerse en música y arquitectura.

Las composiciones registran la aparición de ciertos **caracteres emocionales** que van más allá de las relaciones tonales convencionales y que buscan la expresión íntima y personal.

***F. Chopin**, Nocturno en Si bemol menor op. 9 n. 1 (1830)*

Frente a las dinámicas impuestas por la Revolución industrial y a la proliferación de productos manufacturados, algunos artistas y arquitectos reivindican el **artesanado** y la **arquitectura pintoresca y narrativa** como expresión personal del hombre y de sus necesidades.

***P. Webb**, Red House (1859) (F14)*

• Búsqueda de identidad nacional

El trasfondo político y social impulsa a los músicos a elaborar composiciones que pudieran representar sus ***ideales nacionales: M. Mussorgsky** desarrolla estructuras rítmicas que siguen las cadencias del idioma ruso; **R. Wagner** trabaja en el desarrollo del concepto de Volk alemán sirviéndose de figuras de héroes (Parsifal, Lohengrin), de sagas mitológicas (Tetralogía del Anillo de los Nibelungos) o de historias de gremios medievales (Los maestros cantores de Nürnberg); **B. Smetana**: elabora nostálgicos temas, como el dedicado al río Moldova en el poema nacionalista Má Vlast (Mi patria); **I. Albéniz** crea evocaciones musicales que describen las diferentes regiones españolas.*

***B. Smetana**, Má Vlast (Mi Patria) (1872-79)*

La cultura **eclecticista e historicista** ayuda a acuñar modelos que puedan servir para representar la **idiosincrasia** de los diferentes pueblos: **A. C. Pugin** se convierte en abogado de la arquitectura gótica, que defiende como modelo cristiano de sociedad medieval; **L. von Klenze** encuentra en los modelos griegos la dignidad que busca para reconstruir la imagen de Alemania como nación; **E. Rodríguez Ayuso** ve en el neomudéjar un estilo auténticamente español; **E. Saarinen** contamina sus edificios románticamente medievalizantes con motivos autóctonos finlandeses en búsqueda de un estilo nórdico. La aparición de los regionalismos en casi todos los países es buena prueba de este cambio, como demuestran las exposiciones universales celebradas en la segunda mitad del siglo.

***A. C. Pugin**, **C. Barry**, Casas del Parlamento en Londres (1868)*

***L. von Klenze**, Walhala (1842)*

***E. Rodríguez Ayuso**, Escuelas Aguirre en Madrid (1884)*

***E. Saarinen**, Pabellón de Finlandia en la Exposición Universal de Paris (1900) (F 15)*

2. TRANSICIÓN FIN DE SIÈCLE

•Aparición puntual de disonancias y contrastes:

Llegados a finales del siglo XIX el sistema de **equilibrios y regulaciones** sobre el que había descansado la vida pública se **derrumba** y surge la necesidad de fijar las bases de una **nueva forma de vida** capaz de superar los principios de la antigua. La **literatura**, de nuevo, registra este cambio, como corroboran las obras de Robert Musil, Maeterlinck o Proust, y así ocurre también con las **teorías psicoanalíticas** de Freud o el desarrollo de la **ciencia**, que contribuyó al derrumbamiento de la creencia en la existencia de un universo predecible y mecánico.

En el mundo de la música se someten a **gran presión** las **convenciones musicales** más antiguas. Se avanza decididamente hacia el desmoronamiento de la tonalidad tradicional.

En arquitectura toma fuerza la búsqueda de **nuevos lenguajes**, fundamentalmente bien basados en la **empatía y el organicismo** (art nouveau) o bien en la **funcionalidad técnica** (protorracionalismo).

En ambas disciplinas aparecen importantes figuras de transición, ligadas al particular desarrollo de cada país, que alcanzaron la **madurez bajo los ideales s. XIX** pero contribuyeron a los **radicales cambios** estilísticos de los primeros años del periodo moderno sentando las **bases** para el futuro.

• AUSTRIA

Gustav Mahler es el último **eslabón** de la **cadena** de **compositores sinfónicos** austro-alemanes: Haydn/ Mozart, Beethoven/Schubert, Brahms/Bruckner. Recoge la herencia del **pasado** (**lirismo** de Schubert, presencia **vocal** de Beethoven, **canciones** de poesía popular, concepción **polifónica** de Bach) y la aglutina con nuevas mecánicas que presagian el **futuro**, como la **abrupta oposición entre unidades formales** (separación y contraposición, ir y venir de ideas completamente diferentes), **pérdida de estabilidad** en un **flujo musical** sin fin, **mezclas temáticas** (canciones populares, danzas, marchas, parodias grotescas, collage, estructuras épicas de enorme longitud), empleo de la **orquesta romántica** no para conseguir efectos de gran escala, sino como **almacén de instrumentos** con **combinaciones de cámara** que producen transformaciones de color, etc.

***G. Mahler**, Sinfonías n. 1 (1888), n. 3 (1896), n. 5 (1902), n. 7 (1905).*

Otto Wagner es el único arquitecto austriaco que en la transición entre el historicismo y el protorracionalismo loosiano fue capaz de desarrollar un nuevo estilo en solución de **continuidad con las arraigadas formas del barroco austriaco**; y de hacerlo sin abandonar la componente **tecnicista y funcionalista** presente siempre en sus obras, lo que lo distingue de sus propios discípulos de la Wagnerschule. Con su defensa del **progreso técnico y expresivo**, en oposición a la ampulosa cultura historicista dominante y en lucha con la sistemática obstrucción de la burocracia, consigue abrir el camino al **empleo de distintos recursos materiales**, **técnicos y formales** y a la consolidación del concepto de "obra de arte total".

***O. Wagner**, Caja Postal de Ahorros de Viena (1904-12) (F 16)*

F16. Otto Wagner es sin duda el arquitecto austriaco que supo asumir un momento de cambio en la arquitectura sin caer en las veleidades gráficas de los arquitectos secesionistas. En la Caja de Ahorros de Viena (1903-11), muestra cómo el cambio de lenguaje puede producirse sin olvidar el compromiso con cuestiones técnicas y funcionales.

F17. Peter Behrens es para Alemania como Hendrik Petrus Berlage es para Holanda y Otto Wagner para Austria: un viejo maestro capaz de impulsar a sus discípulos en la búsqueda de nuevos parámetros que abrieran el camino a la arquitectura moderna. La fábrica de turbinas construida en Berlín para la AEG representa un punto intermedio en ese recorrido –que al final de su vida le llevó a seguir el paso de sus más avanzados discípulos– hacia la modernidad.

F18. La Maison du Peuple (1897-1900), construido para la Sociedad Cooperativa Obrera de Bruselas, representa seguramente el momento más intenso de la producción de Victor Horta. Las teorías estéticas de Alois Riegel y del psicólogo Theodor Lipps están en el origen de una arquitectura que nace como voluntad formal individual, como exigencia de trasladar al plano artístico cualquier tipo de creación humana, y a la vez como Einfühlung o "empatía", como proyección mística del ego creativo en el objeto artístico.

• ALEMANIA

Richard Strauss elabora, a partir de las investigaciones de Richard Wagner, el concepto de **poema tonal**. En su obra se advierte el paso de la posición transgresora y rupturista de las primeras óperas (las **bases tonales se tensan** hacia el punto de ruptura; el argumento musical alcanza un **nivel insoportable** de **intensidad** y **complejidad**; **los efectos musicales** reproducen terribles detalles gráficos, obsesiones compulsivas, deseos sanguinarios de los protagonistas dominados por el **erotismo**, el **horror físico** o la **depravación psicológica**; **disonancias** de libertad inusitada, **cromatismo** extremo, brutales **contrastes**; estado crítico de **saturación cromática** e **inestabilidad tonal**) a posiciones más cómodas en las que se aprecia, a pesar de su extraordinaria belleza, un retroceso histórico: alegres, brillantes y anacrónicos valses, elevado lirismo, romántica y dulce evocación del pasado.

R. Strauss, *Salomé (1905) vs Rosenkavalier (1910)*

Peter Behrens es sin duda en Alemania la figura de referencia para la arquitectura, el maestro sirvió de eslabón entre la Academia y la nueva arquitectura. Al contrario que Strauss, su compromiso con la modernidad es paulatino, pasando de obras ecléctica, en las que explora multitud de poéticas, a la construcción de numerosos edificios para el Werkbund, donde el compromiso con la técnica, la industria y los nuevos materiales ayuda a producir un gradual cambio en el lenguaje de su arquitectura.

P. Behrens, *Casa Behrens en Darmstadt (1901), Fábrica de Turbinas en Berlín (1909) (F17), viviendas en la Weissenhofsiedlung (1927)*

• FRANCIA

Claude Debussy, en un entorno que intenta superar el impacto wagneriano, busca resucitar la **música absoluta** y recuperar los **principios de la claridad** frente al énfasis del cromatismo progresivo y la intensidad exaltada del expresionismo alemán. Una nueva aproximación a la **escala**, la **tonalidad** y la **armonía** (entendida ésta como medio estático para producir efectos de atmósfera y color) constituye sin duda una de las contribuciones más significativas a la música del s. XX. En los trabajos de orquestación aparecen nuevos niveles de **sutilezas**, **efectos tímbricos** que permiten hablar de **textura**, **color**, **matices dinámicos** y **efectos** refinadamente voluptuosos.

C. Debussy, *Preludio a la siesta de un fauno (1984), La Mer (1905), Preludio para piano "La cathédrale engluti" (1910)*

Las experiencias desarrolladas en el mundo de la **literatura** con los poetas simbolistas franceses (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud) o en el de la **pintura**, con el postimpresionismo (Gaugain, Seurat, Cézanne) representan el **eslabón** de unión entre **música y arquitectura**. Ambas disciplinas son herederas de estas experiencias. En arquitectura se dibujan dos caminos, ambos fruto del empleo de los nuevos materiales en la construcción: el Protorracionalismo, con una vida más larga y fructífera y el **Art Nouveau**, en estrecha relación con la propuesta musical **impresionista**, expresando **empáticas sensaciones** a partir de la metamorfosis de los motivos ornamentales. Su precursor, Victor Horta, revolucionó tanto la concepción de la vivienda burguesa como el trabajo del arquitecto.

V. Horta, *Casa del pueblo, Bruselas (1895) (F 18)*

• RUSIA

Alexander Skriabin, ya a partir de sus primeras obras, en las que toma como referencia los trabajos iniciales de piano de Chopin claramente tonales y de raíces fuertemente armónicas y reconocibles, desarrolla, bajo una apariencia conservadora, la tendencia a **colorear la estructura triádica** con pronunciadas **inflexiones cromáticas** y a **suspender la resolución de armonías inestables** durante periodos de tiempo cada vez más largos. En sus trabajos orquestales introduce el llamado "**acorde místico**", rompiendo con la tonalidad tradicional al crear una línea de armonía disonante, con alteraciones en los acordes y sus trasposiciones. Desde 1908 se dedicó obsesivamente a explorar las posibilidades de dicho acorde.

***A. Skriabin**, Prometheus (1908-10); Sonata n. 7 (1911)*

La Rusia de principios del siglo XX recoge la **agitación política y cultural**. A raíz de la revolución de 1905 comienzan a aparecer **asociaciones artísticas** como Mir Iskusstva (El mundo del arte) que combaten, fundamentalmente desde las **artes plásticas**, contra el estilo oficial (Kandinsky, Larionov, Exter, Goncharova, Malevich), muy inspiradas también en conceptos de la revolución espiritual. Se encuentran también refinadas experiencias individuales, arquitectos como Žoltovskij, Šuko, Fomin o Sekhtel que destacan por su capacidad de explorar formas y lenguajes nuevos en un mundo en el que la monumentalidad y el clasicismo son referentes casi inamovibles para la arquitectura. Pero habría que esperar a la revolución de 1917 para encontrar en arquitectura los primeros síntomas de un verdadero cambio.

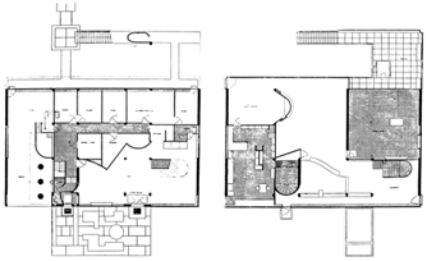
***N. Goncharova**, Sheep shearing (1900) (F 19)*

***M. Larionov**, Soldado a caballo (1911)*

***A. Exter**, Ménada (1916)*

F19. I. Mikhail Larionov. Retrato de Vladimir Tatlin (c. 1911-12). Museo Nacional de Arte Moderno de París (donación de M. Seuphor).

F20. Naturaleza muerta con numerosos objetos.
Le Corbusier 1923.



F21. Le Corbusier llega a la arquitectura a través del cubismo, vanguardia con la que comparte la búsqueda de orden que anhela una sociedad guiada por la razón. Un arte que habla a la mente desde la certeza que detrás del caos existe una armonía fundamental. Le Corbusier va más allá del funcionalismo cuando proyecta sus villas de los años veinte, lo que le interesa es explotar las posibilidades estéticas inherentes a la planta libre: el interior de la villa Stein en Garches (1927), por ejemplo, se convierte en un campo para la improvisación que asume las contingencias de la vida doméstica.

3. LA CONSOLIDACIÓN DE LA VANGUARDIA

Fue sin duda **Arnold Schoenberg** quien inauguró una nueva dimensión en la investigación dentro del campo de la composición al **abandonar definitivamente los principios tonales y armónicos** que la música había respetado hasta entonces. Tras algunas obras que conservan tímidos ecos de orientación tonal, "El libro de los jardines colgantes", perteneciente al ciclo de "15 canciones", fue compuesto siguiendo radicalmente estos nuevos principios. En la canción núm. 11 utiliza una célula como algo abstracto, un **grupo desordenado de notas o "series"**, por emplear el término preferido por los teóricos de la música, cuya combinación da forma a la composición.

***A. Schoenberg**, El libro de los jardines colgantes (1909)*

Al gran paso que supone en música el abandono de la tonalidad tradicional, le corresponde en las artes plásticas y en la arquitectura la conquista de la abstracción. **Le Corbusier**, heredero directo de la línea estructuralista desarrollada por el protorracionalismo con A. Perret a la cabeza, y en clara vinculación a sus investigaciones en el mundo del cubismo, representa sin duda la conquista de un nuevo lenguaje y de un nuevo concepto para la arquitectura que quedaría materializado en su concepción de *machine à habiter*. Sus explícitos escarceos con la música después de la guerra, a través de la figura de Iannis Xenákis, son de sobra conocidos.

***Le Corbusier** (F20), villas Meyer (1925), Cook (1926), Stein (1927) (F21), Savoy (1929)*

Quisiera cerrar con un guiño al mundo ruso, en homenaje al marco en el que se desarrolló el curso.

Formado bajo la férula de Rimsky-Korsakov, **Igor Stravinsky** registra una clara evolución en su trabajo: de unas primeras obras en las que siguió los estrictos modelos clásicos pasa, a través de otros trabajos intermedios, a componer las partituras de tres importantes ballets en los que teatro, danza, escenificación y diseño de decorados son producto de una **concepción artística global**. El exotismo del primero y el humor distanciado y vigoroso esplendor del segundo culminan en la nueva cualidad agresiva del tercero: una fuerza brutal, proyecta, incluso en sus momentos más relajados, una **intensidad expresiva** hasta entonces desconocida en su música.

***I. Stravinsky**, Sinfonía en Mi bemol mayor (1905-07); El pájaro de fuego (1910), Petrushka (1911), La Sacre du printem (1913)*

En arquitectura, la Revolución de Octubre de 1917 es el indiscutible detonante que hace saltar por los aires la energía contenida en el interior de los arquitectos y artistas rusos. Una explosión de la que nacen los edificios manifiesto de **Tatlin**, los modelos de vivienda comunitaria de **Ginzburg**, los condensadores sociales de los hermanos **Vesnin**, los clubes y garajes de **Melnikov** y **Golosov**, las sutiles estructuras de **Shukhov**, los audaces rascacielos horizontales de **Lissitzky**, los provocadores y lúcidos proyectos de **Leonidov**, las viviendas colectivas y los vanguardistas programas educativos de **Ladovsky**, etc. En 1925, el proyecto de **Melnikov** para pabellón soviético de la Exposición de París recoge la esencia de ese intenso soplo de ardorosa fogosidad que supuso la vanguardia rusa.

***Tatlin**, monumento a la III Internacional (1920)*

***N. Ladovsky**, casa comunal (1920) (F22)*

***Shukhov**, antena de radio (1922)*

***E. Lissitzsky**, rascacielos horizontal (1925)*

***I. Leonidov**, Instituto Lenin (1927) (F23)*

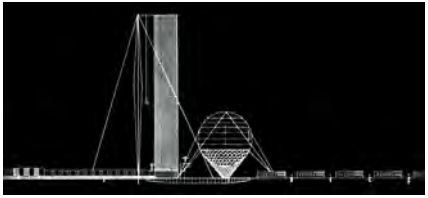
La disolución, con la llegada del régimen de Stalin, de estas posiciones de vanguardia, la registran los trabajos de:

***Shostakovitch** (Sinfonía núm. 7 op. 70 "Leningrado", 1940)*

B. Iofan, A. Schusev, I. Zholtovsky, I. Fomin, L. Rudnev, I. Golosov, V. Schuko.

***K. Alabyan y V. Simbirtsev**, Teatro de la Armada Rusa, Moscú (1940) (F24)*

F22. Nikolai Ladovsky, proyecto de casa comuna, 1921.



F23. Ivan Leonidov, Instituto y biblioteca Lenin, 1927. Proyecto presentado como fin de carrera.

F24. K. Alabyan y V. Simbirtsev, Teatro de la Armada Rusa, Moscú (1940-51).

Música y Arquitectura, ambas disciplinas fruto de talento e inspiración pero, sin duda, deudoras de un fuerte vínculo con la cultura de cada época y, sin duda, con la geometría y la matemática, en un equilibrio en el que disciplina, rigor e inspiración interactúan a partes iguales. A este respecto ironizaba, con su habitual sentido del humor, Erik Satie, con cuyas palabras –escritas seguramente entre las 10:23 y las 11:47 de un reglamentario día de trabajo– doy fin a estas brevísimas notas.

"El artista debe reglamentar su vida. He aquí el horario exacto de mis trabajos diarios: me levanto a las 7:18. Inspirado de 10:23 a 11:47. Almuerzo a las 12:11 y recojo la mesa a las 12:14. Paseo higiénico a caballo en mi parque de 13:19 a 14:53. Otra inspiración de 15:12 a las 16:07. Ocupaciones diversas (esgrima, meditaciones, inmovilidad, visitas, contemplación, destreza, natación, etc.) de 16:21 a 18:47. Se sirve la cena a las 19:16 y termino a las 19:20. Vienen las lecturas sinfónicas a viva voz desde las 10:09 hasta las 21:59. Me acuesto regularmente a las 22:37. Cada semana me despierto sobresaltado a las 3:19 (el martes)."

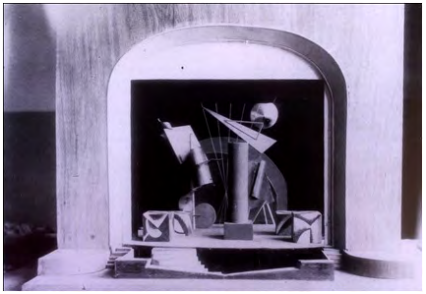
Belen Lourdes Espinós Ayuela. Alumna

Teatro soviético 1918-1926

Aurora Herrera Gómez

El constructivismo ruso es, a día de hoy, la corriente artística más internacional y que más adhesiones ha suscitado en nuestro país. Este movimiento cargado fuertemente de ideología reúne todos los deseos de transformación del mundo y en particular del arte, después de la Primera Guerra Mundial, a comienzos del siglo XX. Para todos los integrantes de este "ismo" los deseos de transformación del mundo y la fuerte convicción de que el objeto de arte es un producto y no el resultado de cualquier inspiración transcendental fundamentan los cimientos de este movimiento. Todas las ideas progresistas de ese tiempo justificaron la sumisión del arte a la industria. Cabe recordar el paralelismo del constructivismo con otras corrientes como el maquinismo, el taylorismo, el culto por el cuerpo y el deporte o el circo, donde se ponían las ideas al servicio de las masas. Diseñar objetos de consumo diario, imaginar lugares y espacios donde se organizaría una nueva vida "socialista" llegó a ser el objetivo prioritario de todos aquellos artistas que se adscribieron, en ese tiempo, a las corrientes constructivistas.

De todo el fenómeno constructivista el trabajo mejor conocido es el que corresponde a los artistas plásticos y diseñadores gráficos pasando a un segundo plano otras disciplinas que también se desarrollaron dentro de esta corriente como el teatro, la arquitectura, la música, la poesía o el cine. En cuanto al teatro constructivista las publicaciones soviéticas e internacionales han seguido ignorando la trascendencia e importancia interdisciplinaria que tuvo el teatro y en particular la escenografía constructivista. Solo en Europa occidental y a través de los magníficos estudios que sobre Meyerhold se han realizado el constructivismo se ha conocido. La razón puede ser la ausencia de una dramaturgia específica aspecto que ha priorizado hasta hace unos años de los estudios de teatro. Todos los espectáculos soviéticos constructivistas fueron realizados a través de un repertorio anterior que incluía textos clásicos del siglo XIX. Los textos que se utilizaron, en esta época, en muchas ocasiones se rescribían siguiendo principios casi cinematográficos abandonando el respeto por el texto escrito y sustituyendo su importancia por el montaje del gesto y la palabra.



Título: **El amanecer, 1921.**
Autor: **E. Verhaeren.**
Dirección: **V. Meyerhold.**
Escenografía: **V.Dimitiev.**
Teatro: **Teatro Musical de Leningrado.**

Título: **contra-relieve en esquina, 1915.** Autor: **V. Tatlin.**

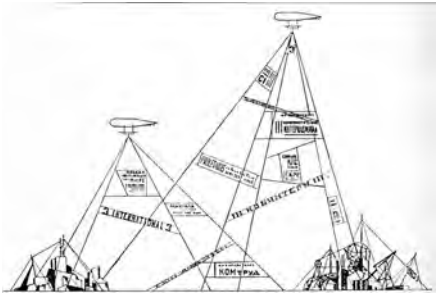
El carácter utópico y político de los espectáculos hizo del teatro un instrumento de propaganda, un lugar de experimentación del porvenir. La escenografía es sustituida por las máquinas de actuación donde nuevos gestos y movimientos confieren su nuevo carácter. La escena se transforma en un verdadero campo de investigación de acciones plástico-creativas donde diferentes disciplinas como la pintura, la escultura, la arquitectura, el cine, o el diseño se ponen al servicio de la industria y el proletariado.

De una forma específica las escenografías constructivistas constituyeron un verdadero laboratorio de formas arquitectónicas basadas en la construcción y sus referencias industriales abandonando las formas naturalistas, que habían imperado durante el siglo XIX. Los juegos de líneas que desocupaban el espacio no tenían la misma función en los contrarrelieves de Tatline o en las pinturas de Alexandra Exter que en "Las albas" de Meyerhold y Dmitriev.

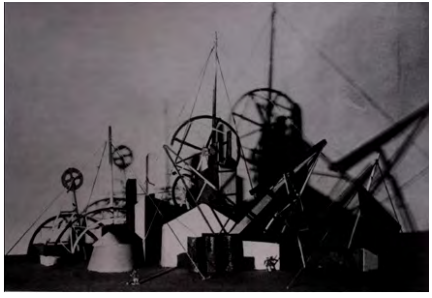
Las construcciones casi industriales del "Magnífico Cornudo" de Meyerhold y Popova o "El Hombre que fue Jueves" de Taïrov y Alexander Vesnine se tornaron en metáforas de ciudades en movimiento, construcciones del futuro, transformando los elementos funcionales, escaleras, plataformas, ascensores, anuncios publicitarios, luces o rampas en verdadera materia creativa.

En la conferencia sobre Teatro ruso y soviético se delinea la breve trayectoria del constructivismo ruso en el campo de la escenografía aproximándonos a los orígenes artísticos del movimiento desde la óptica simbolista, cubista o futurista hacia la no-objetividad. Se traza la influencia decisiva de artistas como Málevitch, Tatline, Rodochenko o El Lissitsky entre otros en el campo formal de la futura concepción escénica. Se presentan entre otras las figuras de Meyerhold y Taïrov como verdaderos motores teatrales, repasando su trayectoria y obra durante el periodo constructivista así como nos aproximamos al panorama teatral, de una manera general, mes a mes durante los seis años que abarca este estudio.

Instalación Campo de Jodinka. Hermanos Vesnín, 1922.



Título: **La Lucha y la Victoria, 1921.** Escenografía: **A.Vesnín, L. Popova.**



Título: **El Hombre y las Masas, 1923.**
Autor: **E. Troller.**
Escenografía: **V. A. Shestakov.**
Teatro: **Teatro de la Revolución.**

Título: **Gas, 1922.**
Autor: **G. Kaiser.**
Dirección: **Khokov.**
Escenografía: **Y.Annenkov.**
Teatro: **Bolchoi.**

Descubrimos varios protagonistas y sus obras como los hermanos Stenberg, Chestakov, V. Stephanova, L.Popova, A.Exter, Dmitriev,Medounetski, Annenkov o Vakhtangov entre otros.

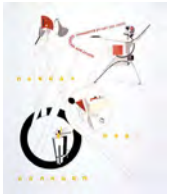
Los aparatos escénicos que se diseñaron y construyeron en la Unión Soviética durante el periodo de 1918-1926 tuvieron una influencia a nivel internacional sorprendente y progresiva que trasgredió tanto las fronteras físicas como disciplinarias.

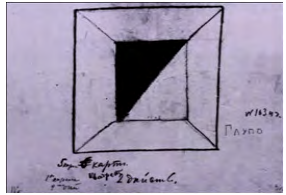
Este movimiento utópico, tan breve pero tan relevante en la construcción del llamado arte moderno abrió a manera de llave un gran número de otras creaciones multidisciplinarias y en particular escenográficas. Las numerosas posibilidades de utilización del espacio escénico, las construcciones no objetivas, la inserción de dispositivos como ascensores o cintas rodantes o la famosa biomecánica de Meyerhold constituyeron un magnífico legado para futuros creadores.

Hoy más que nunca el constructivismo y su utopía están de moda. Aprendamos de ellos.

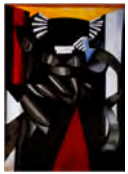
V. Meyerhold

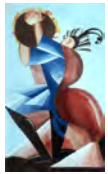
Título: **ilustración Biomecánica, 1922.**
Dirección: **V. Meyerhold.**
Escenografía: **V. Lyutse.**



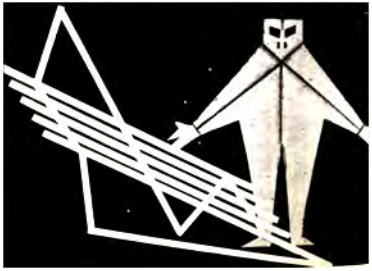


Título: **Victoria sobre el Sol, 1913.**
Autor: **Matyushin, texto de Kruchenykh.**
Dirección: **C. Malevich.**
Escenografía: **C. Malevich.**
Teatro: **Luna Park de San Petersburgo.**



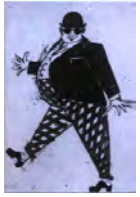


Título: **Romeo y Julieta, 1921.**
Autor: **W. Shakespeare.**
Escenografía: **A. Exter.**
Teatro: **Teatro de Cámara de Moscú.**

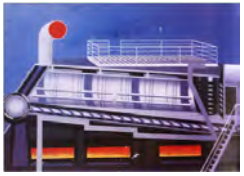


Título: **La Muerte de Tarelkin, 1922.**
Autor: **A. Shkhovo-Kobylin.**
Dirección: **V. Meyerhold.**
Escenografía: **V. Stepanova.**
Teatro: **G. I. T. I. S.**

Título: **El Magnífico Cornudo, 1922.**
Autor: **Crommelynck.**
Dirección: **V. Meyerhold.**
Escenografía: **L. Popova.**
Teatro: **Teatro del Actor de Moscú.**

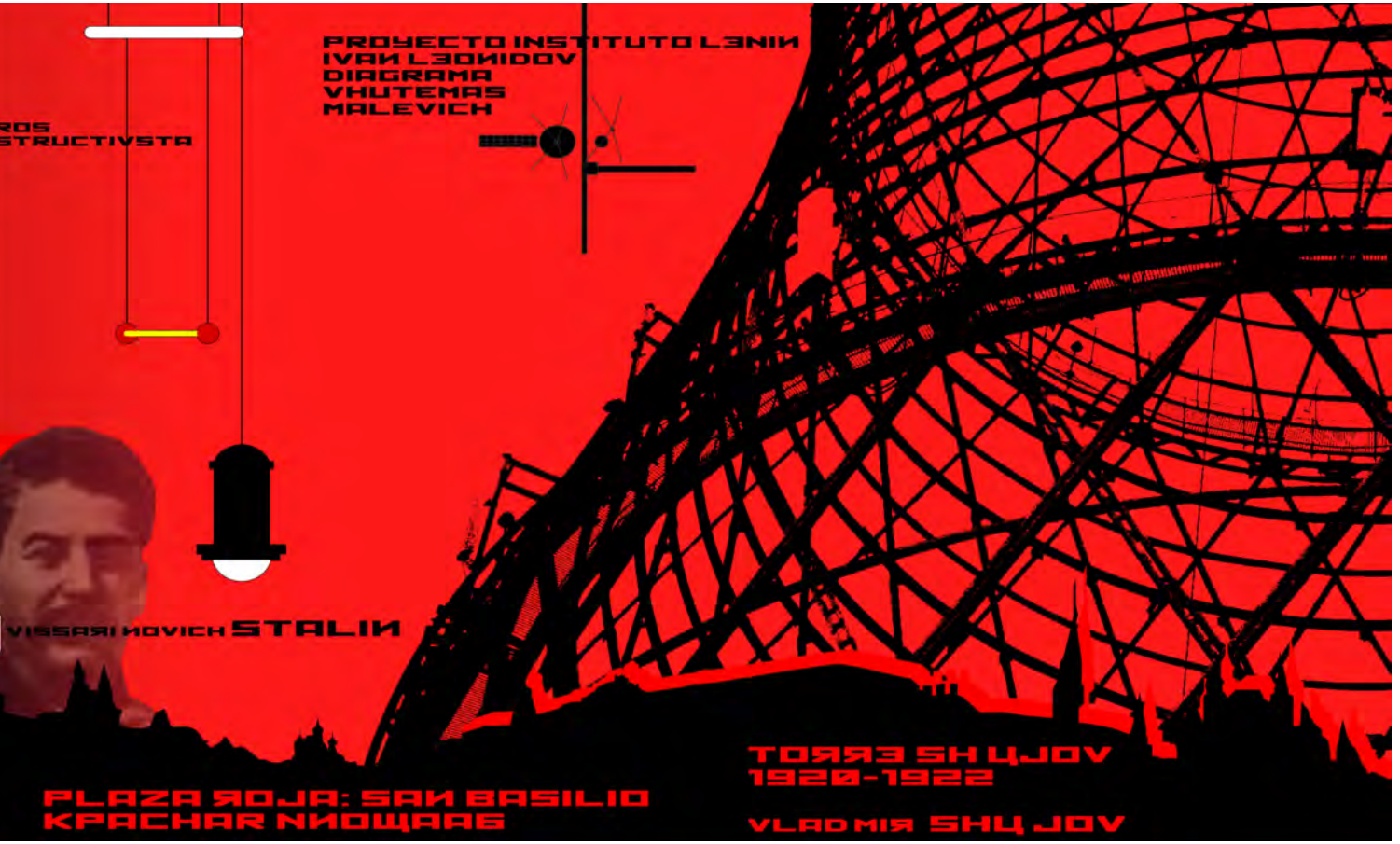


Título: **El Hombre que fué Jueves, 1923.**
Autor: **Chesterton.**
Dirección: **Tairov.**
Escenografía: **A. Vesnin.**
Teatro: **Teatro de Cámara de Moscú.**



Título: **El Simio Peludo, 1926.**
Autor: **O´Neill.**
Dirección: **Tairov.**
Escenografía: **Stenberg.**
Teatro: **Teatro Karmeny.**

Raquel Rica Martín. Alumna


PROYECTO INSTITUTO L3NIN
IVAN L3ONIDOV
DIAGRAMA
VHUTEMAS
MALEVICH
ROS
STRUCTIVISTA
VISSARI NOVICH STALIN
TOЯЯ3 SH LJOV
1920-1922
VLADMIЯ SHL JOV
PLAZA ЯOJA: SAN BASILIO
KPACHAR NИOЩAAB

S, M, L, XL. Moscu, siete hermanas.

Adam Bresnick Hecht

Moscú se diferencia por su escala. Como la capital de uno de los dos imperios del siglo XX, su grandeza se medía por la exagerada anchura de sus calles, de la marcha centrífuga de sus cinco anillos concéntricos: Бульварное (Bulvarnoye), Садовое (Sadovoye) – el anillo de los jardines, третье транспортное (Tretie Transportnoye), Четвёртое транспортное (Chetvertoye Transportnoye) y la carretera de circunvalación МКАД (MKAD) estrenado en 1961. El primer anillo de los bulevares discurre por donde el muro fortificado protegía los barrios Китай-город (Kitai-gorod) y Белый город (Beliy Gorod) en el siglo XVI. Estos distritos abrigan la triangular fortaleza del Kremlin en el centro, siendo su tercer lado el Río Moscú.

La calle radial Tverskaya fue la entrada de los zares hasta su residencia imperial en el Kremlin. Entre 1935 y 1990 ostentaba el nombre de Gorky, coincidiendo su cambio de nombre con el año que Stalin ordenó ensanchar la calle, algunos de los edificios históricos trasladados sobre raíles a su nueva ubicación en el patio de manzana. Bloques de viviendas comunales creaban una nueva fachada a la calle que se dirige hasta la plaza Roja. Estos bloques estalinistas marcan su peculiar escala por la repetición de la misma ventana, código que indica la naturaleza comunal de los pisos interiores. Una ventana, grande y fuera de las proporciones de la arquitectura burguesa, refleja una familia en cada célula.

En 1947, para conmemorar el ochocientos aniversario de la ciudad de Moscú, Stalin ordenó la construcción de 8 rascacielos. En clara competición con las “catedrales del capitalismo” neoyorquinos, las ocho con forma de tarta de bodas coronadas por agujas rodean la ciudad. Su grandeza y escala un mensaje propagandístico. Las ocho al final son siete: el Palacio de los Soviéticos, objeto del mítico concurso del año 1931 para re-emplazar a la Catedral del Cristo Salvador, quedó solo en sus cimentaciones en 1942 cuando se desmanteló su estructura de acero reaprovechándola para fortificar la ciudad ante los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. En la época de Kruschev se aprovecha las zapatas del gigante, instalando una piscina circular. Con perestroika en 1994 la iglesia ha sido reconstruida en la parcela aledaño al Kremlin y el Museo Pushkin.

En occidente los octillizos se bautizaron como las siete hermanas (en Rusia se conocen como los Сталинские высотки, los rascacielos de Stalin): la Universidad Estatal de Moscú, las bloques de viviendas en Kotélnicheskaya Náberezhnaya, la Plaza Kúdrinskaya y el edificio de la Plaza de la Puerta Roja, el Ministerio de Asuntos Exteriores de Rusia y los Hoteles Leningrado y Ucrania. Su construcción comenzó con el país en ruinas tras la contienda mundial, y eran un símbolo de futuro glorioso del estado al comienzo de la guerra fría. Con sus 240 metros de altura el edificio de la universidad era el más alto de Europa hasta 1990.

Este futuro miraba también hacia el pasado imperial, las agujas rematando cada una de las hermanas mimetizan y conversan con las 20 torres del Kremlin. Esta suerte de onda expansiva salta de escala en planta y altura, transmutando el antiguo símbolo zarista en la corona del pueblo: torres de vigilancia tamaño small son torres de ambiciones XL.

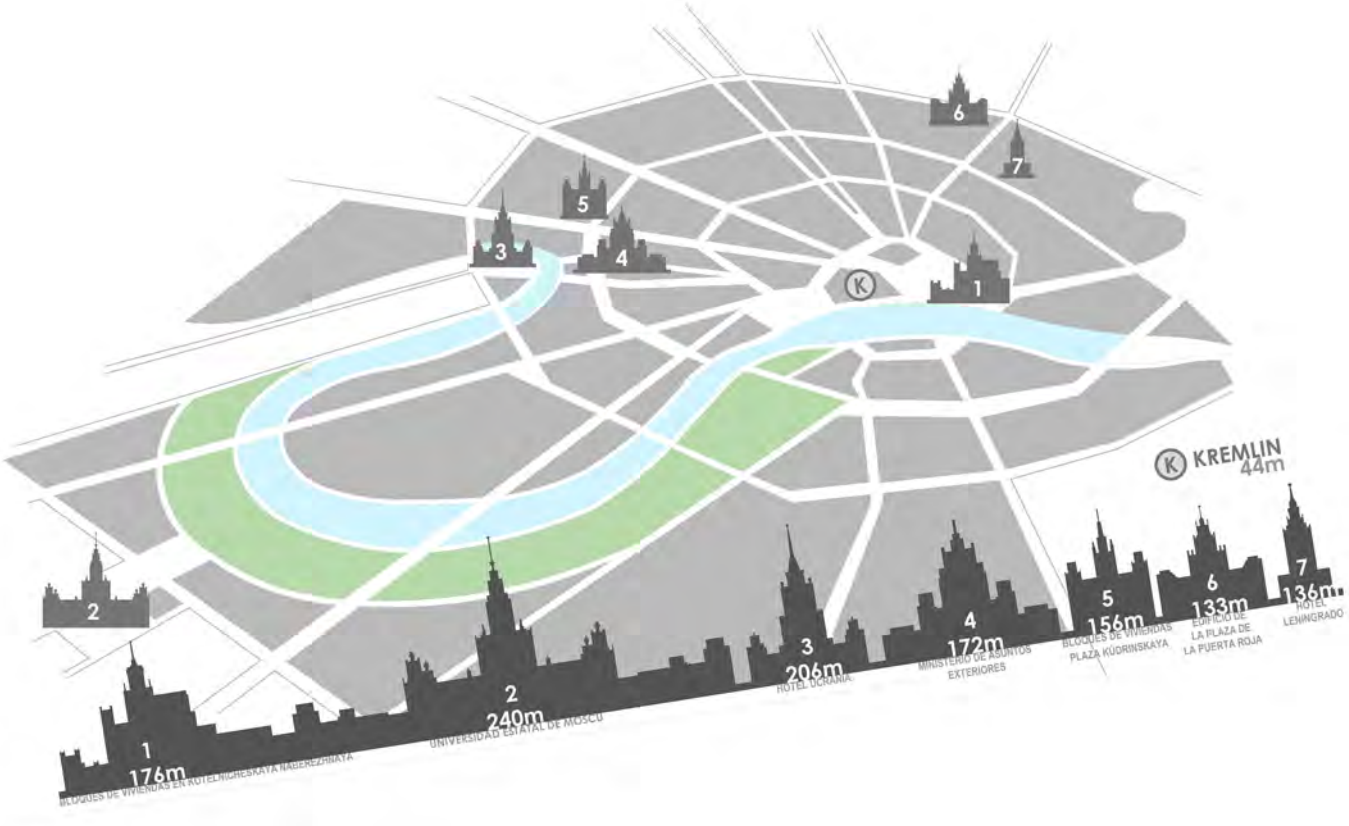


Grafico de situacion y alturas. Adam Bresnick

Paloma de Frías Sánchez. Alumna

Siete hermanas
Catedral San Basilio
Antena radio Sabolovka
Garaje Bakhmetevsky

...y el pequeño Konstantín siempre perdido en aquel circo...

Este sencillo comentario en una carta fechada en 1899 de su padre, nos deja una pista de sus improntas formales.

Madre:

-Konstantín!!, ¿por qué no vienes a cenar a tu hora?

Ya sabes que tu padre llega agotado de la fábrica y quiere que estemos todos juntos a la cena. Además en Hay Lodge corre mucho el aire cuando atardece ¡vas a enfermar!

Konstantín:

-Ya lo sé, pero están montando el circo y me gusta verlo.

Están colgándose por todo el tejado, se pasan el día poniendo cables para que no se caiga.

Me han dicho que mañana vayamos todos a ver como ponen las telas del techo. Es como una gigantesca tienda de campaña.

MK:

-¿Mañana entonces iréis todos los amigos?

K:

-Si, y dicen que nos dejarán cuidar a los caballos que tiran de los cables mientras ellos se suben como si fueran arañas hasta arriba del todo.

MK:

-Tened cuidado que tu solo tienes 9 años y eres el más pequeño.

Varios días después colocaron las telas que se tendían sobre las catenarias que formaban los cables descolgados desde las torretas metálicas que conformaban la arena del circo. Un espacio circular vacío rodeado de estructuras ligeras, como un templete, quedaba estabilizado al tensar los cables que sujetaban la cubierta. La escala majestuosa y la rapidez del montaje hacían de aquello un espectáculo que pocos críos querían perderse en Moscú.

Hacía solo tres años, en 1896, llevaron en verano a todos los niños a una feria muy importante en Nizhhny Novgorod, junto al Volga y a unos 400 kms al este de Moscú. Allí un hombre de 44 años que se hacía llamar Vladimir Grigoryevich Shukhov, construyó ocho estructuras ligeras, una de ellas era un ingenioso sistema constructivo perfecto para cubrir grandes espacios en muy poco tiempo. Estaba basado en sistemas hiperbólicos no-euclidianos, que de forma intuitiva ya utilizaban con varas de madera los nómadas mogoles en sus cabañas para pasar el invierno.

Esa misma estructura fue la patente que se montaba en su barrio de las afueras de Moscú.

Pero lo que más le sorprendía a Konstantín no era como se montaba, sino la luz que entraba. Las telas que cubrían ese extraño cilindro metálico estaban horadadas con hexágonos enormes. Se disponían de forma regular para asegurar la iluminación neutra del espacio.

Ver atardecer en ese mágico lugar es lo que realmente atraía a aquellos niños.

Quedó tan impresionado que años más tarde, Konstantín decide iniciarse en la pintura y escultura en Moscú, para finalmente estudiar arquitectura.

Finalmente buscó a Shukhov para colaborar con él en un proyecto común que construyeron en 1926. Era un gran garaje de autobuses donde la fachada premeditadamente constructivista de Melnikov era una piel ajena a la estructura mínima que organiza Shuhov en su interior.

La "jaula de oro" que Mélnikov acaba construyéndose solo dos años después en el corazón de Moscú, evoca claramente su admiración a Shukhov.

Mélnikov queda obsesionado por la forma hexagonal de las aperturas de cubierta que iluminan el espacio cilíndrico interior, esta forma viene determinada por la necesidad de desaguar las aperturas de luz, siguiendo la geometría de revolución hiperbólica que dibujan los cables. La parte inferior se recorta del mismo modo, de forma que la tela o lámina posada sobre las catenarias se refuerza con los cosidos a los cables, evitando perder eficacia y tensión. En el pabellón ovalado recurre también a rombos.

Esta forma repetida es tan extraña que queda en la memoria del pequeño.

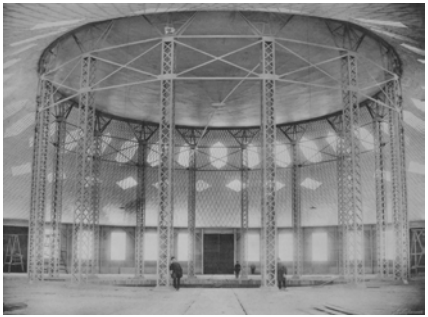
Dos cilindros, como espacios vacíos, son el soporte de la luz neutra filtrada por hexágonos circundantes.

También introduce, dentro de la cáscara purista, la conexión diagonal de los espacios, como una herencia que le brinda Le Corbusier, al que conoció personalmente en la exposición Internacional de 1925 en París, poco antes de iniciar la construcción del garaje con Shukhov.

Mélnikov, en su casa, decide operar de la misma forma, las cargas se disponen diagonalmente como una cesta recorriendo el cilindro, liberando unos espacios de forma hexagonal. Inventa un orden constructivo con ladrillo para recrear una sensación espacial que ya conocía.

El arquitecto deja entrar la luz del mismo modo que el maestro pre-constructivista. El primero con la pesantez de la materia, aferrándose al suelo y el otro con la ligereza de la estructura, aferrándose al cielo. Dos sensaciones parecidas con concepciones matéricas opuestas.

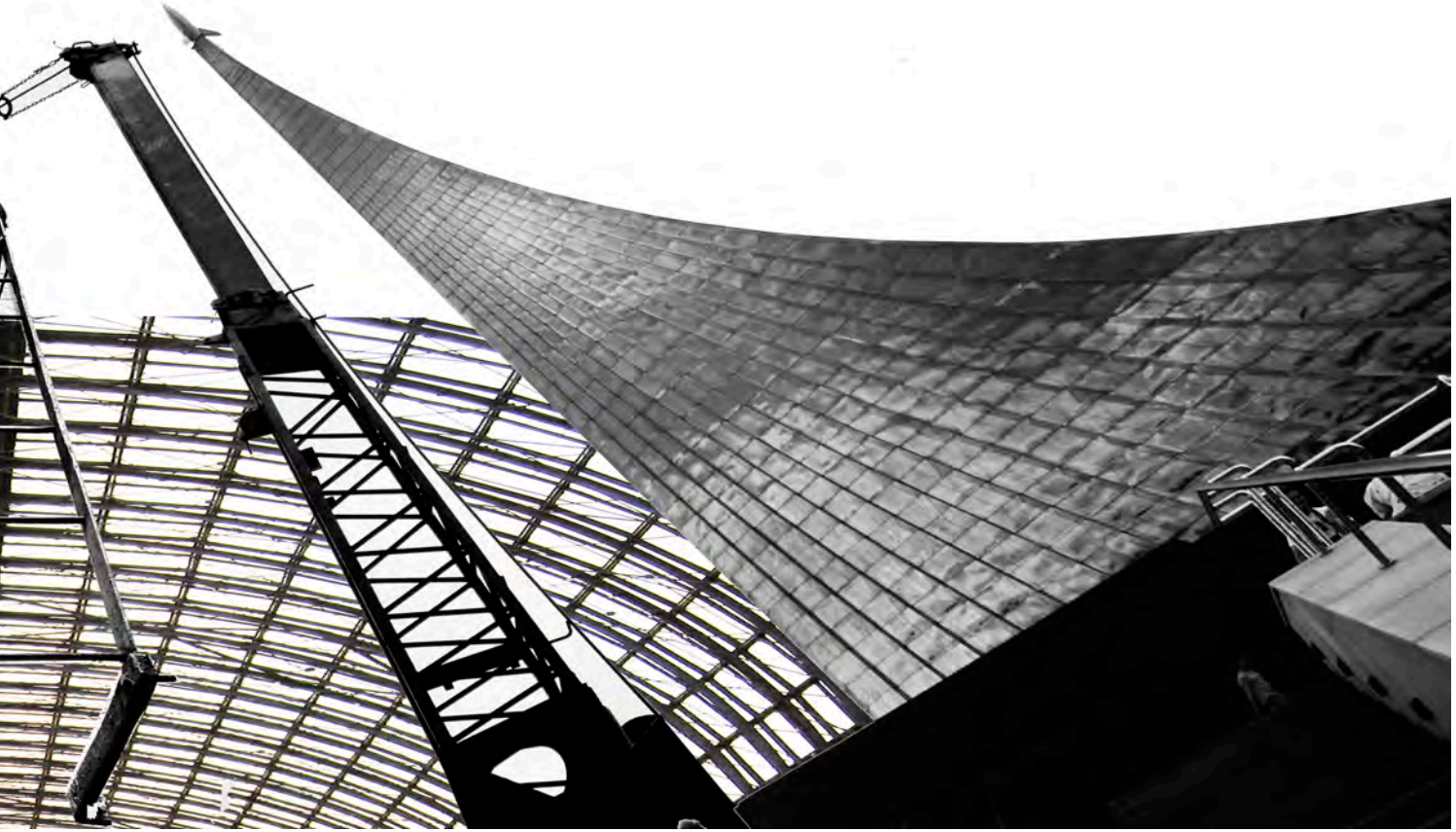
Queremos exponer la tesis de que esa infantil y placentera sensación es la que lleva a Mélnikov a reproducirla para que le envolviera el resto de sus días en su propia casa.



Pabellón redondo, de Vladimir Grigoryevich Shukhov
Primera membrana con acero tensil en la
Feria de Nizhhny Novgorod, 1895.

Residencia particular en Moscú, de Konstantín Mélnikov, 1928.

Sebastián Bayo Monjas. Alumno



Guillermo Fernández Villar. Alumno

PARTICIPANTES MCW2011

Directores del curso

Dra. Carmen Díez Medina
Dr. Alejandro Gómez García

Profesores

Adam Bresnick Hecht
Ginés Garrido Colmenero
Lino Valencia Arranz
Aurora Herrera Gómez
Begoña López Rodríguez
María Belén Gómez Gómez
María José de Blas Gutiérrez de la Vega
Marta Villar Ezcurra
Rubén Picado Fernández

Alumnos

Alejandro Marcilla García
Ana Aguilar Barriga
Arancha Lorenzana Urrutia
Belén Lourdes Espinós Ayuela
Guillermo Fernández Villar
Miguel Sotos Fernández-Zúñiga
Roberto de Vicente
Paloma de Frías Sánchez
Raquel Rica Sánchez
Ramón Fernández de Bordons
Rosa María García Reverte
Sebastián Bayo Monjas