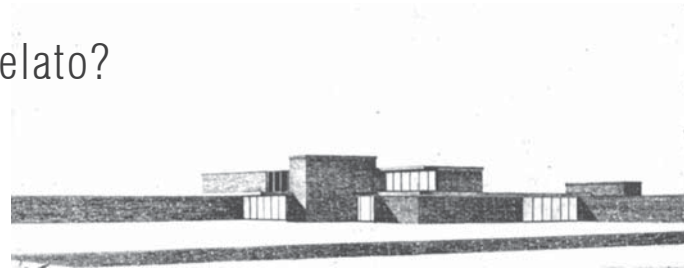


El Movimiento Moderno

¿Proyecto civilizatorio o megarelato?



Perspectiva de la Brick Villa (www.pitt.edu)

Valentina Mejía Amézquita

Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales (1999), estudios de Maestría en Filosofía de la Universidad de Caldas (tesis en curso) y estudios de Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña (en curso). Campo de estudio en Teoría, Historia, Crítica y Filosofía del Arte y la Arquitectura. Actualmente, Decana de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica Popular del Risaralda.

Resumen

La modernidad arquitectónica logró impactar de manera absolutamente significativa el panorama cultural europeo del siglo XX y trascender los confines de la territorialidad para llegar al contexto latinoamericano. Este artículo es, básicamente, un reencuentro con el proyecto inconcluso de dicha modernidad, como la llamaría Eduardo Subirats

Palabras clave

Teoría de la arquitectura, Modernidad arquitectónica, Movimiento moderno

Toda manifestación humana necesita una cierta dosis de interés, sobre todo en el dominio estético. Este interés es de orden sensorial y de orden intelectual.

Le Corbusier, Hacia una Arquitectura

En las últimas décadas del siglo XIX se produjo una reacción inexorable contra una serie de principios políticos, sociales y culturales que habían direccionado el desarrollo del mundo occidental, esta resistencia comienza realmente en manos de unos cuantos revolucionarios de los años finales de aquel siglo y se consolida en las primeras décadas del naciente siglo XX. Las razones que motivaron dicho cambio fueron múltiples y van desde lo económico y social, lo político e ideológico hasta lo artístico y arquitectónico con un fuerte ingrediente adicional, que fue el contacto y apropiación de manifestaciones filosóficas e ideológicas renovadas. Este texto nuestra se concentrará en el Movimiento Moderno en general ejemplificado, en la mirada a la apuesta modernizante alemana de las primeras décadas del siglo XX a través del pensamiento de quienes gestaron aquel proyecto de mundo.

Nos referimos, entonces, al pensamiento arquitectónico y la noción de hombre y mundo contenidos en el proyecto modernizante del Movimiento Moderno, apuesta que, contrario a lo que se propusieron los modernos, podría también ser considerado un conjunto de “grandes relatos” o *metarrelatos*, en el sentido que da Lyotard a la expresión¹, que parecían validar la tesis hegeliana de la llegada al clímax de la historia, con sus posturas de corte absolutista y determinista en relación a los problemas del habitar que apuntaban a resolver los cuestionamientos fundamentales de la disciplina y su postura frente a lo formal y lo bello, lo funcional y útil, lo constructivo y tectónico y, transversalmente, su actitud frente al problema esencial del espacio². Para comprender a dónde queremos llegar al ocuparnos del Movimiento Moderno desde la reflexión primera de los Manifiestos en relación con la pregunta por si son “proyectos” o “grandes relatos”, conviene conectar este par de conceptos con el

ideal de progreso que se formula la modernidad y que gana una de sus más logradas expresiones en la visión progresista de la historia que nos ofrece Hegel, para quien la historia acontece como una especie de “Odisea del Espíritu” en busca de la plena reconciliación consigo mismo. Esto significa no sólo que la historia habrá de concluir al llegar a la meta perseguida desde siempre, sino también que la historia no es con relación al Espíritu algo apenas accidental; así pues, toda la historia gana coherencia, consistencia y sentido como el “gran relato” de la Odisea del Espíritu.

Cuando se empieza a hablar de *posmodernidad* y de superación de los grandes relatos, lo que se quiere cuestionar, para decirlo con Lyotard, es que “sólo hay una historia para todo el mundo humano” y que, por lo tanto, es posible clasificar en un orden jerárquico ascendente, esto es, progresivo, el nivel de desarrollo de los diferentes pueblos y culturas y claro, el punto absoluto de referencia, la civilización que ya habría alcanzado la cima y que es por ello el modelo de la racionalidad y de la humanidad, sería la propia cultura occidental moderna y sería con relación a ella y a su historia que los demás pueblos se ubicarían como civilizados o bárbaros, como marginados del gran cauce de la historia o como ya ingresados a la historia, lo que a su vez ha equivalido a decir “modernos”. Se pasaría entonces de una visión totalizante y absolutista si se quiere, a una visión pluralista como la propone Lyotard; de una única historia a la pluralidad de historias; de una razón absoluta a una razón plural.

De otro lado, la idea de “proyecto” la queremos tomar aquí en el sentido en que la formula Otl Aicher cuando, más allá del debate sobre modernidad y posmodernidad, sostiene que lo decisivo ahora es el hecho de que, por así decirlo, el ser humano toma entre sus manos la posibilidad y la responsabilidad de construir su mundo. El mundo deja de ser visto como algo que depende de la voluntad divina o de la voluntad de la historia y se torna un proyecto. No en vano, la modernidad en arquitectura entrañaba como nueva forma cultural un sentido beligerante que pretendía, ante todo, construir una nueva

¹ Lyotard, J. F. *Defining the Postmodern*. ICA Documents IV, 1985.

² En el documento completo que recoge la investigación nos ocupamos, entre otros, del pensamiento de quienes señalaron la “crisis” de la modernidad y se aventuraron a ofrecer una alternativa que liberara, nuevamente, a la arquitectura de lo que sería considerado la consecuencia de un proyecto inhumano y decadente; finalmente, deberemos ocuparnos de quienes comienzan a señalar un camino alternativo para nuestra época considerada “posmoderna” sin definir aun, de manera contundente, cómo se supera el proyecto aparentemente acabado de la modernidad o cómo se lo continúa o culmina con la misma dignidad humanizante que algún día se gestó.

Recibido: octubre 6, 2008. Aprobado: noviembre 26, 2008

realidad emancipada, independiente y absoluta como mundo creado. La época concebida a mediados del siglo XIX por una Europa que deseaba renovarse, parecía encontrar en la modernidad arquitectónica del siglo XX, el escenario posible para un nuevo mundo humanizado bajo la legitimación de una sociedad técnico-científica, como la llama Subirats³. Este nuevo mundo moderno debía mediar con lo que antes parecía irreconciliable: arte y técnica, arquitectura e ingeniería, proyectación y construcción, artesanía e industria, hombre y máquina, sólo por citar algunos ejemplos.

Gestada por Walter Gropius, la Bauhaus fue la “Nueva Academia” producto de la fusión en Weimar entre la Academia de Bellas Artes y la Escuela Kunstgewerbe fundada años atrás por Van de Velde; ésta recogía, en su mayoría, a reconocidos artistas de la época cuyo interés y buena voluntad estaban orientados a la reivindicación de la utopía civilizatoria de la modernidad a través de un arte que dignificaba las necesidades del hombre común extendiéndose a su vida cotidiana y ordinaria⁴. A finales de 1919 nació el primer manifiesto llamado “Proclama de la Bauhaus” que se convertiría en la postura programática de una naciente escuela que propendía por una formación en todas las ramas del diseño distinguiendo, como integrador y gran arte, a la arquitectura. Decía el manifiesto:

“El objetivo último de las artes visuales es el edificio total. (...) Arquitectos, pintores y escultores, todos debemos volvernos hacia la artesanía. (...) Vamos a concebir, a considerar y a crear juntos el nuevo edificio del futuro que reunirá en una sola creación integrada: arquitectura, pintura y escultura elevándose al cielo, saliendo de las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de la nueva fe del futuro”⁵.

Inicialmente, la idea del “edificio total” que permeó el pensamiento de la Bauhaus para aquel entonces, parecía hacer una analogía con la manera en que siglos atrás cientos de artesanos medievales habían logrado consumir el anhelo y la voluntad general del pueblo, en la mística catedral. El gótico se convirtió en la proclama



Catedral del Socialismo del Lyonel Feininger en la portada del Manifiesto de la Bauhaus (www.mariabuszecz.com)

de la imagen unificada del nuevo tiempo y, no en vano, este manifiesto fundacional de la Bauhaus incorporó la *Catedral del Socialismo* del Lyonel Feininger en la cubierta de su proclama. Una imagen expresionista que recuerda el interior espiritualizado de las catedrales, diáfanas y cristalinas, que gracias a la “inmaterialidad” de los traslucidos vitrales, la luz penetraba en el espacio casi celestial de un edificio de esbelta estructura que más parecía ser una *osatura*, facilitando el elevar las intenciones humanas hacia los cielos. La catedral era, entonces, la consumación de la anhelo del pueblo redimido, liberado y reivindicado, era el verdadero espacio de participación colectiva donde no había distinción de raza o de condición política o económica, la catedral era, simplemente, de todos y para todos.

Ahora bien, del mismo modo en que se hablaba del *edificio total*, la proclama hacía una referencia al “nuevo edificio del futuro” con el cual se explicitaba el problema al que se enfrentaban Gropius y sus colaboradores; problema que no era otro que el mismo que se había engendrado en el seno de la Revolución Industrial: el abandono de la tradición y el nacimiento de un nuevo orden cultural. Si en el trabajo artesanal se recogía la conjunción del ejercicio creativo que devenía en la totalidad del edificio, tal y como sucedió en el gótico, también

estaría la necesidad de hacer que todo “nuevo artesano” formado ahora para las Bellas Artes, dejara de lado todo prejuicio, toda preconcepción que pudiera perturbar su ejercicio proyectual-constructivo; lo que la Escuela, en cabeza del pintor suizo Itten, denominaba el *Vorkurs* o la determinación de borrar de la mente de los estudiantes todos el conocimiento previo con la intención de hacer que los alumnos liberaran sus capacidades innatas y se dispusieran libremente a crear arte⁶.

En la idea del ejercicio proyectual, como lo concibió la Bauhaus a través del *Vorkurs*, parecen subyacer los supuestos de que dicho ejercicio corresponde, al desarrollo de la capacidad intuitiva del artista, la idea kantiana del *genio creador*, donde “genio” es *el talento* (innato) *que le da la regla al arte*⁷ para, acto seguido, poner en práctica dicha sensibilidad tras ser liberada de las ataduras de los preconceptos, es decir, cumplir las propiedades fundamentales de los productos del genio: primero, que sean *originales* y segundo, que sean *ejemplares*⁸. Para lograr su propósito formativo, el método de enseñanza que se ajustó a esta Escuela incorporó la idea unificadora de la creación absoluta, casi teleológica, al considerar que la labor creativa del *artista* estaba, valga la redundancia, “re-creada” en la praxis del *artesano*, por ser su trabajo el más próximo al obrar del *genio creador* donde cada pieza artesanal producto de su ingenio es un objeto único. Sumado a la unicidad estaba la idea de que esta praxis no era únicamente un ejercicio de “crear mientras se hace” sino la de “aprender mientras se hace” pues, realmente, no se podía distinguir o, mejor aún, separar en la práctica el *proceso creativo* del constructivo, pues dicho proceso era absoluto e indivisible, mientras que en el trabajo industrializado el proceso era divisible, analítico y subsecuente; primero se proyecta y luego se construye y, con frecuencia, son entes diferentes e independientes los que diseñan y los que materializan lo diseñado; por lo general, el artista, el artesano o el arquitecto proyectan el edificio y luego son los ingenieros, las máquinas y los procesos industriales los que permiten su materialización. No obstante, cuando la proclama hacía referencia a la creación integrada donde *arquitectura, pintura y escultura apuntaban*

a la cristalización de una nueva fe, lo que se sentó como posición era, básicamente, el anhelo por reivindicar el carácter técnico de los productos culturales sin restar el carácter espiritual de las creaciones humanas. La Bauhaus de 1919 aproximó sus logros casi a la superación de la materialidad misma de los objetos y de los edificios, para sublimarlos a lo espiritual puro.

No cabe la menor duda que para 1919, cuando el manifiesto fue lanzado, lo más consecuente con la nueva escuela era, justamente, la exhortación de la labor manual, el enaltecimiento del ejercicio proyectual del artista creador directamente ligado a la elaboración del objeto cargado de esperanza y confianza en proporcionar con él, un mundo mejor. La “Segunda Bauhaus”, es decir, la Bauhaus que se reinventa en 1926, superó aquella postura y se apropió del concepto kantiano de arte como obrar del hombre en cuanto *hacer*, donde “debería denominarse arte sólo a la producción por libertad, es decir, a través de una voluntad que pone la razón a la base de sus acciones”⁹. Sin embargo, poco más de cinco años más tarde de lanzado el manifiesto fundacional y en la medida que se incorporó el enfoque mecanicista al proceso pedagógico y, en consecuencia, al proceso proyectual-constructivo, se evidenció que, indefectiblemente, vendría la distinción entre el *crear* y el *construir* afirmándose de manera más clara y contundente en los discursos que abogaban, por ejemplo, por la especialización y necesaria división de las prácticas que se orientaban a proyectar y las que en rigor, estaban destinadas a materializar lo previamente concebido. Decía la proclama de 1926 ya instalada la Escuela en Dessau: “El artesanado del pasado ha sufrido hondas transformaciones; el artesanado del futuro quedará absorbido en una nueva unidad de trabajo productivo, en la que se le confiará la búsqueda y la experimentación que han de preceder a la producción industrial.”¹⁰

En el contexto dentro del cual la Bauhaus en cabeza de Gropius ubicó el problema de las artes, del diseño y, por tanto, de la arquitectura, permite identificar dos momentos con dos posturas particulares. Para el momento fundacional, el que llamaremos de la *Primera Bauhaus*,

3 Subirats, Eduardo. *La Flor y el Cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Anthropos, Barcelona 1986. p. 55.

4 Banham, Reyner. “La Bauhaus”. En: BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós, Barcelona 1985. p. 280. También Cfr. Subirats, Eduardo. “Las Vanguardias y la Cultura Moderna”. op. cit. pp. 23-25.

5 Gropius, Walter. “Proclama de la Bauhaus”. En: Banham, Reyner. Idem. p.280. También Aicher, Otl. “La Bauhaus y Ulm”. En: Aicher, Otl. *El mundo como proyecto*. Gustavo Gili, México 1994. p. 84.

6 Cfr. Banham, Reyner. “La Bauhaus”. op. cit. p.279.

7 Kant, Immanuel. *Textos Estéticos*. Andrés Bello. Chile 1983. p. 252.

8 Idem. p. 253.

9 Idem. p. 246.

10 Gropius, Walter. “Bauhaus. Dessau. Nuevos trabajos de los Talleres”. En: HEREU, Pere; Montaner, Joseph Maria; Oliveras, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Nerea, Barcelona 1994. p. 259.



Einstein Tower – Vista lateral
(www.architectureinberlin.files.wordpress.com)



Fachada principal (www.greatbuildings.com)



Sommerfeld House – exterior (www.mariabuszek.com)



Ventana principal - (www.mariabuszek.com)

se apeló por la reconciliación entre *artes* y *oficios* en cuyo seno se albergaba la idea unificadora del “edificio futurista” donde ambos aportaban a la significación de la obra de arte total. Seguramente, el ejemplo extraordinario de esta primera concepción pueda verse reflejado en edificios expresionistas de la calidad y cualidad de la Einstein Tower de Erich Mendelsohn de 1919 o la Sommerfeld House de Walter Gropius de 1921.

Cabe decir que aunque la primera Bauhaus no atravesó por un período funcionalista hasta el retiro de Walter Gropius y la llegada de Hannes Meyer a la escuela, el problema de lo *funcional* se vinculaba a la idea de correspondencia a fin en tanto que bello como arte y útil como objeto cotidiano, tal y como Kant consideraba la “belleza adherente”¹¹; esto reconociendo que los objetos cotidianos estaban cargados de una significación social sin par.

El segundo momento de la Bauhaus, estuvo determinado por una noción que aproximaba más las artes a los procesos industriales y a los valores de una sociedad fundamentalmente tecnocrática. Para esta nueva época, se puso de manifiesto la necesidad de vincular la producción mecanizada a los productos humanos alejándose de las ideas, casi místicas, que vinculaban el ejercicio del proyectista del siglo XX con la labor del artesano medieval, para orientarse hacia una postura “racionalista” propia de los desarrollos de la modernidad industrializada y masificada. En rigor, el problema de la arquitectura de la época era el de ser “clara, de una lógica interior radiante y desnuda, libre de revestimiento engañosos y de triquiñuelas... una arquitectura adaptada a nuestro mundo de máquinas, receptores de radio y automóviles rápidos...¹²”. La arquitectura ahora se aproximaba a la correspondencia entre las necesidades de la sociedad y las formas claras, sencillas y límpidas

11 En relación a los juicios de gusto, Kant considera hay dos especies de belleza: la libre y la meramente adherente. En la segunda se presupone un tal concepto y en consecuencia, la perfección del objeto o conformidad afín. En consecuencia, esta belleza sólo es atribuida a objetos que están bajo el concepto de un fin particular, es decir, están vinculados a lo que han de ser. Kant, Immanuel. op. cit. pp. 130-134.

12 Gropius, Walter. “Idee und Aufbau” En: Banham, Reyner. op. cit. p. 286.

propias del mundo industrial; en este sentido, lo bello se correspondía con la idea hegeliana de *Zeigeist* o “espíritu de la época” en relación a formas que permitían revelar claramente dicho espíritu:

“El espíritu dominante de nuestra época ya es reconocible aunque sus formas no estén claramente definidas. El viejo concepto dualista que consideró el ser en oposición al universo está perdiendo terreno rápidamente. En lugar de ello, se eleva la idea de universalidad en la cual todas las fuerzas opuestas existen en un estado de balance absoluto¹³.”

En consecuencia, la Bauhaus opta por la simpleza de las formas universalmente reconocidas en la “figuración orgánica de los objetos basada en su propia ley vinculada al presente, sin embellecimientos románticos ni extravagancias. Formas y colores fundamentales típicos, comprensibles para todos¹⁴.” Para este momento, lo *formal* es “superado” por la necesidad de resolver lo *funcional* de objetos y edificios, desligándose de la idea purificada de la obra de arte que acompañó el primer momento para aproximarse, de una manera más prag-

mática, a resolver el problema de lo *útil* donde objetos y edificios quedan determinados por su naturaleza. Para tal fin, el diseñador, de la mano del mundo industrial, debía darle a ese individuo múltiples alternativas entre las cuales elegir y, tal vez, lo más importante de todo este proceso de normalización de la producción es que se ahorraría, como decía Gropius, *la mercancía más preciosa: el esfuerzo del pueblo*¹⁵; consideración que manifestó de manera excepcional en la *Großsiedlung Siemensstadt housing* de Berlín conjuntamente con Hans Scharoun, Hugo Häring, Otto Rudolf Salvisberg y Otto Bartning, uno de los proyectos de racionalización de la vivienda colectiva de mayor significación para esta primera mitad del siglo XX, el *Bauhaus Building* en Dessau de Walter Gropius de 1926 y el proyecto de vivienda de la *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart en 1927 como una serie de soluciones al problema de la vivienda masiva propuesta por algunos los más significativos arquitectos modernos europeos como Walter Gropius, Mies Van Der Rohe, Bruno Taut, Hans Scharoun todos de Alemania, P.J. Oud y Mart Sam de Holanda, V. Bourgeois de Bélgica y Le Corbusier de Francia.



Siemensstadt housing (www.wikimedia.org)



Bauhaus Building (www.bryanmar.edu)



Weissenhofsiedlung en Stuttgart (www.panoramio.com - www.w-meier.com)



13 Cfr. Gropius, Walter. “Idee und Aufbau”. En: Curtis, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. Phaidon Press Limited, Oxford 1987. p. 126.

14 Gropius, Walter. “Bauhaus Dessau. Principios de la Producción de la Bauhaus”. En: *Hereu, Pere*; Montaner, Joseph Maria; Oliveras, Jordi. op. cit. p. 259.

15 Gropius, Walter. “¿Construcción baja, media o alta? Ponencias de los Congresos CIAM 1929-1930”. En: *Hereu, Pere*; Montaner, Joseph Maria; Oliveras, Jordi. Idem. p. 270.

Ahora bien, mientras Walter Gropius se enfrentaba al problema de la *arquitectura estandarizada* y al nuevo concepto de *espacio en movimiento*, la modernidad alemana se veía enriquecida por la aparición de Ludwig Mies Van Der Rohe quien, en su momento, lideraría la Bauhaus tras haber dejado atrás una época expresionista, como la vivida por la primera escuela, y entraba en la escena de la arquitectura moderna de la postguerra con una fuerza notoria determinada por una nueva visión de la praxis definida por algunos críticos, como William Curtis, como el “estilo rectilíneo abstracto”¹⁶, en razón de la exaltación hecha al rigor geométrico que reivindica, de alguna manera, la postura de la arquitectura neoclásica de Schinkel sumada a la exacerbada utilización de la pureza tectónica de los materiales que recordaba el trabajo de Berlage; no en vano, a juicio de muchos, la promesa arquitectónica de Mies por encima de ser un estilo era la verdadera y genuina apuesta de la modernidad alemana.

Tal y como sucedió con Gropius y Le Corbusier, Mies también se formó en el estudio de Peter Behrens¹⁷; no en vano, entre la década de 1920 a 1930, Berlín era la ciudad que podía jactarse de contar con los arquitectos de mayor renombre internacional y quienes lideraban la vanguardia arquitectónica europea. Todos ellos desde su postura particular entendieron que la guerra había precipitado, de alguna manera, el paso del *expresionismo* del que se había valido la Primera Bauhaus para llevar a Alemania a los niveles más “puros” del *ethos* revolucionario de la modernidad hacia lo que ellos mismos denominarían el *elementarismo* que abogaba por el paso del trabajo manual al mecanizado, el paso de la pieza única a la estandarización de los productos humanos cargados, como lo defendieron siempre, de gran valor y significación cultural.

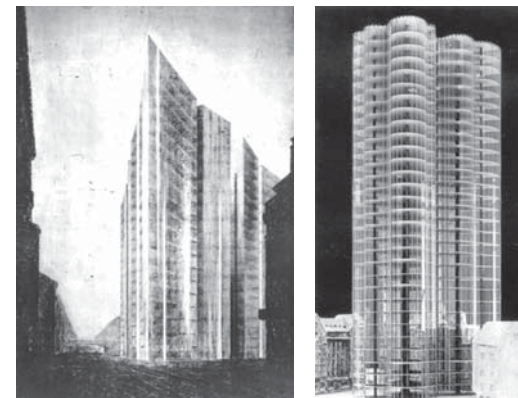
Debemos decir, entonces, que el caso de Mies fue tan particular que éste aportó tanto a los desarrollos archi-

tectónicos promovidos por la primera escuela como por la segunda al hallar en el *Rascacielos* el elemento arquetípico que reivindicaría la “catedral expresionista” descrita en la xilografía de Feininger, el “edificio del futuro” de Gropius y la “casa futurista” de las Metrópolis que vaticinaron en sus manifiestos los futuristas italianos Marinetti y Sant’Elia¹⁸, cuando, por ejemplo, decían: “Tenemos que inventar y reedificar la ciudad futurista semejante a una inmensa atarazana tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista semejante a una máquina gigantesca.”¹⁹ La idea miesiana de que la arquitectura era, ante todo, un símbolo de fe, terminó empobrecida por los discursos que decidieron reducir el rascacielos a una fórmula trivial de edificio en altura al servicio de la burocracia dentro de una serie de alternativas del extenso catálogo del *International Style*²⁰.

El impacto de un arquitecto de las características de Mies Van Der Rohe en el escenario arquitectónico de aquel entonces se iniciaba con dos proyectos revolucionarios como fueron el *Rascacielos de Cristal* para el concurso de la Estación de Friedrichstrasse en 1919 y el *glass skyscraper project* en 1921, sin localización identificada hasta la fecha, que dejarían entrever como la desmaterialización del edificio, la exhibición de la *osatura* que sostenía sutilmente las extensas cortinas de vidrio y la considerable verticalidad de estas torres, apelaban por un *minimalismo* que recordaba el drama de las catedrales góticas en su afán por eliminar su fisicidad al elevarse hacia los cielos y aproximarse a la experiencia mística del espacio incontenible gracias a las extensas superficies de vidrieras transparentes.

Mies supo enaltecer la apuesta tecnológica de la modernidad aproximándose a las posturas de su coetáneo Martin Heidegger en su *Construir, habitar, pensar*, pues consideraba que hay un vínculo indisoluble entre el hombre y el edificio y, en consecuencia, esta relación

establecida en la experiencia del espacio deviene en el habitar tal y como fue para Heidegger cuando sugería que “la esencia del construir es el dejar habitar. La complementación de la esencia del construir es erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios.”²¹ En rigor, la arquitectura miesiana supera las preocupaciones formales en que cayeron muchos de los modernos de aquel entonces. Decía Mies:



Skyscraper Estación de Friedrichstrasse y Glass Skyscraper Project (www.eikongraphia.com)

“Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales tienen importancia para nosotros como creaciones de toda una época, no como obras de arquitectos individuales (...) son expresiones puras de su tiempo. Su verdadero significado reside en que son símbolos de su época, (de manera que,) nuestros edificios utilitarios sólo podrán llegar a ser dignos del nombre de arquitectura si interpretan verdaderamente su época mediante una expresión funcional perfecta.”²²

Mies consideró que el problema de la arquitectura era la concreción indisoluble entre *forma, función y construcción* en el habitar y exaltó sobre ellas el problema de lo útil y funcional en el sentido que lo formal del edificio es una consecuencia de la clara definición de su uso y su correspondencia con la naturaleza tectónica y constructiva del mismo. La arquitectura, como un todo, tendió a favorecer la búsqueda de la industrialización con

el fin de mejorar las condiciones del habitar humano, para lo cual Mies apostó por la tecnificación de dichos productos hasta elevarlos a la categoría de arte pues, “cuando la tecnología alcanza su plenitud, trasciende hasta hacerse arquitectura”²³. En este sentido, podría parecer que la apuesta de Mies era una estetización de la técnica, no se trató de reconciliar el arte y la técnica, como lo proponía Walter Gropius, sino de llevar la misma tecnología a su máxima realización. La labor del arquitecto supera la noción tradicional de que su oficio está orientado por criterios eminentemente estéticos, o por una determinada conjunción de criterios técnicos y estéticos Su tarea es elevar la técnica a su máxima plenitud y, con ello, lograr para la propia técnica el carácter de símbolo trascendental de obra de arte.

La idea de Mies parece afirmar, en relación con el dilema, frecuentemente mal planteado²⁴, entre lo *bello* y lo *útil*, que la belleza es una consecuencia del logro de una perfecta funcionalidad. Podría parecer que esa afirmación de Mies, si bien se está disolviendo la oposición entre técnica y arte se estaría, al mismo tiempo, estetizando la propia técnica, haciendo del arte el criterio supremo de la realización de la técnica. Podríamos decir que Mies, entonces, estaba llamado a encontrar en los desarrollos tecnológicos la manera adecuada y eficaz de resolver las necesidades de su época, sin olvidar que la arquitectura moderna debía redimir el orden que para el “espíritu de la época” estaba destinado a representar, manteniendo presente que la arquitectura era la materialización del sueño de un nuevo arte comunal a través de los avances técnicos que la era de la máquina podría aportar. Escribía Mies:

“Rechazamos: toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo. (...) La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. La forma, por sí misma, no existe. La forma como objetivo es formalismo y lo rechazamos. Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente construcción.”²⁵

16 Curtis, William J.R. “Walter Gropius, German Expressionism, and the Bauhaus”. En: *Modern Architecture since 1900*. Phaidon, New York 1985, p. 123.

17 Peter Behrens fue, uno de los mayores arquitectos europeos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en cuyo estudio se formaron arquitectos de la talla de Mies Van Der Rohe y Le Corbusier.

18 Banham, Reyner. “La Escuela de Berlín”. op. cit. p. 267.

19 Sant’elia Antonio; Marinetti, Filippo Tommaso. *L’architettura futurista*. Manifiesto. Milán: Octavilla, 1914.

20 En la época de entreguerras en Europa, Alemania se convirtió en el territorio donde los arquitectos de la modernidad pudieron expresar sus posturas frente al desarrollo de la disciplina. El proyecto de Weissenhofsiedlung donde los aportes de Le Corbusier, Oud, Stam, Mies, entre otros, permitió visibilizar y dar a conocer los desarrollos arquitectónicos europeos, haciendo del Movimiento Moderno una corriente claramente internacional haciéndose merecedora de la denominación de Estilo Internacional o International Style, rótulo del que, infortunadamente, no se ha podido desprender desde aquel momento en que Alfred H. Barr, parafraseando el texto de Gropius “International Architektur”, consideró válido hacerlo extensivo para toda la arquitectura moderna de los años que le siguieron a la primera guerra mundial.

21 Heidegger, Martín. “Construir, habitar, pensar”. En: *Conferencias y Artículos*. (Trad. Cast. Eustaquio Barjau) Serbal, Barcelona 1994.

22 Mies Van der Rohe, Ludwig. “Revista G. 1928”. En: Banham, Reyner. op. cit. p. 275.

23 Véase: H.-U. Khan, H.-U. *El Estilo Internacional*. Taschen. Colonia 1999, p. 95.

24 Lo de “mal planteado” se refiere al hecho de que cuando se propone este dilema se parte de una concepción enteramente abstracta de ambas nociones. Por el lado de la belleza se la restringe a lo puramente estético, con lo que gana el sentido de lo accesorio, de lo apenas ornamental; y en cuanto a la funcionalidad, es como si se asumiera que se trata de algo objetivo y por completo independiente de factores históricos, culturales y subjetivos.

25 Drexler, Arthur. *Mies Van der Rohe*. Editorial Bruguera, Barcelona 1961. p. 7.

La arquitectura miesiana se correspondía entonces, con las formalizaciones más sencillas y elementales subordinadas a los problemas teórico-constructivos, de manera que de acuerdo con la fórmula *la forma sigue a la función*, puesta en circulación por Louis Sullivan, Mies reinventaría los conceptos formales de la arquitectura. Sería su admiración por la claridad y austeridad de la obra de Berlage y Schinkel, su fascinación por la desnudez del helenismo clásico y su inclinación por las formas del arte moderno de las pinturas abstractas de Mondrian y Lissitzky, lo que lo llevó a oscilar entre proyectos simétricos, axiales y criptoclásicos edificios de partidos centrifugados cuyos planos parecen diluirse en el infinito, tal y como se entrevé en los proyectos de viviendas unifamiliares realizadas en Alemania en aquel entonces como la *Brick Villa* de 1929 sobre la idea de que “el arte de construir se arraiga por completo en sus formalizaciones más sencillas, en lo utilitario. Pero asciende toda la escala de valores hasta el grado más alto del sentido espiritual, en el terreno de lo que tiene verdaderamente sentido, hasta la esfera del arte puro”²⁶.

Mies, Le Corbusier y Gropius, como militantes de las vanguardias que fueron, aceptaron la necesidad de desprenderse de los elementos narrativos y simbólicos que alguna vez habían cargado de significado el quehacer arquitectónico, esto de suyo no significó que la arquitectura intentara justificarse en sí misma de la manera que, diríamos, hicieron las artes como la pintura y la misma escultura; de hecho, a diferencia de lo que pudo estar sucediendo con ellas, la arquitectura se justificaba en la medida que era comprendida y aceptada por la sociedad que la recibía. Una aproximación clara a esta preocupación fue la manera como Mies resolvió el edificio del Pabellón de Alemania para la Exposición Universal en 1929, un edificio que simbolizaría a la Alema-

nia renacida de las cenizas de la primera guerra, era la imagen de un nuevo pueblo, de una nueva civilización. Este edificio fue concebido bajo la idea de que “en vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, (debíamos) desarrollar nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.”²⁷ Sin lugar a dudas, el magistral edificio que proyectó para la exposición de 1929 en Barcelona más parece ser un aforismo lacónico en tanto revela, entre tantas otras ideas, la consideración miesiana de que *menos es más*.

No en vano, la aprehensión arquitectónica del edificio es concebida como experiencia ordenada de su espacialidad, tal vez, como la demostración de una nueva forma de percibir el mundo y la vida. La sencillez de los planos horizontales sustituye la experiencia mística de los edificios que, como la catedral, parecen elevarse hacia los cielos y, en vez de ello, rememora la perfecta proporción de la arquitectura clásica en su interés por aproximar el plano celeste a la tierra, por reducir las arquitecturas a las proporciones humanas superando los anhelos estáticos de las arquitecturas de culto y las verticales cortinas de cristal y mármol travertino que sutilmente logran contener lo irreprimible del espacio interior que se disuelve en permanente tensión y permean un exterior igualmente habitable, pues los límites del edificio y el hombre que lo habita apenas si logran abarcar la experiencia sensible del hecho perceptivo de aquel único espacio irreplicable. Seguramente, Mies consideró que la arquitectura que con él nació desde la *Brick Villa* pasando por el complejo habitacional de *Weissenhofsiedlung* hasta el Pabellón de Barcelona fue la más sentida expresión del *Zeigeist* puro y absoluto de la modernidad, en tanto, “el verdadero arte de la construcción es siempre objetivo, y es la expresión de la estructura interna de la época de la que ha nacido”²⁸.



Vista General del Pabellón de Alemania en Barcelona (www.miesbcn.com)

26 Dal Co, Francesco y Tafuri, Manfredo. *Arquitectura Contemporánea*. Ediciones Aguilar, Madrid 1978.

27 Richards, J.M. *Introducción a la Arquitectura Moderna*. Infinito, Buenos Aires 1959. p. 73.

28 Bonta, Juan Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona 1977.

Luego de haber expuesto claramente los escenarios en los que se desarrolló la primera arquitectura moderna bajo las consideraciones teóricas de Walter Gropius y la Bauhaus y Ludwig Mies Van Der Rohe, cuyas posturas rápidamente tendrían sustanciales ecos en Europa occidental, incluyendo Francia donde se encontraba Le Corbusier, es momento de retomar la inquietud fundamental de este texto: ¿Fueron los *Manifiestos* relatos o proyectos?, es decir, fueron las posturas de los arquitectos modernos “metarrelatos” que a la manera que los describe Lyotard, es decir, formulaciones discursivas cuya finalidad era extender los métodos de la revolución científica de la época cartesiana a la explicación del mundo social como un segmento de la labor mesiánica del hombre por obtener un control absoluto del mundo inmerso en constante progreso y desarrollo o eran estos manifiestos proyectos de mundo como los describe Otl Aicher, “productos de una civilización, como un mundo hecho y organizado por seres humanos (...) sin exclusión de los proyectos fallidos, en el que la naturaleza entra a formar parte de tal mundo sin otra elección que la de someterse a él.”²⁹

Bajo la mirada de Aicher, como de tantos otros, la modernidad arquitectónica que hemos expuesto y que fue contenida en los *Manifiestos* de Gropius y Mies y particularmente Le Corbusier, sería una modernidad inscrita, en amplios términos, dentro de la noción lyotardiana de “gran relato” que aspiraba a reconocer un mundo bajo un plan presupuesto, bajo la noción de formulaciones de leyes que habrían de tener ciertos efectos esperados como consecuencia de los impulsos causales, bajo la idea espiritualizada de un “dios arquitecto” que ha determinado la forma del universo y lo mantiene inalterado y bajo el supuesto absoluto de universalidad relatado en una única historia universal y verdadera historia de la humanidad. Sin embargo, a nuestro juicio es oportuno reconocer que la modernidad que quedó instalada en Europa tras la intervención en el medio arquitectónico de estos personajes fue la modernidad que puso de manifiesto la necesidad de superar la noción sacralizada del mundo y aproximar al hombre y a su “capacidad de entendimiento”, como la llamaría Kant.

A nuestro entender y desde la postura que hemos asumido, esta modernidad se aproximó más a lo que el mismo Aicher denomina “el mundo como proyecto”, al

menos en lo que respecta a la noción de mundo como producto de una civilización, como la resultante de su quehacer cotidiano y consecuencia de su libre albedrío, situación que, de hecho, pone sobre la mesa la verdadera discusión de fondo que estamos proponiendo y es que, más que la mirada a la arquitectura moderna misma, volvamos a mirar el proyecto de mundo que en ella subyace y que, probablemente, aún no se ha terminado de realizar. Sin duda, la apuesta civilizatoria que acompañó al Movimiento Moderno de la Arquitectura legitimó claramente el proyecto de entregar a los hombres el destino de su existencia, las decisiones racionales sobre la construcción de su mundo y la voluntad de elegir una nueva forma de habitarlo. En este sentido, la apuesta modernizante, que no podía ser un producto del azar o de la irracionalidad, se recogió en los *Manifiestos* que buscaban, ante todo, dar al hombre una herramienta para enfrentar su entorno producto de una cultura revelada gracias al impacto de dicha revolución y siendo a su vez, una consecuencia de ella. El propósito de que el hombre mismo fuera la meta de todo proceso modernizante por encima de su condición cultural, social y económica particular, supera las expectativas mismas que los primeros revolucionarios del siglo XIX podían siquiera visualizar e instala un escenario propicio para el cambio cultural de una Europa agotada en las prácticas anquilosadas en la tradición.

Reconocer la condición moderna como la hemos expuesto acá es comprender, desde la visión de Gropius y la Bauhaus, el impacto de las artes y, entre ellas, particularmente de la arquitectura como un reflejo totalizante de la nueva concepción de mundo y un nuevo estado de cosas; en segundo lugar, asumir los avances industriales al servicio de una sociedad tecnocrática cuyo designio último es proporcionar al hombre un mejor mundo humano como lo sugirió Mies Van Der Rohe y, finalmente, reivindicar la proximidad de la revolución social que se gestó tanto en Europa Occidental como en la Oriental que daban un parte de esperanza y confianza a una sociedad históricamente oprimida por la aristocracia, ofreciendo un panorama equitativo e igualitario al servicio del hombre y una respuesta que consideraron legítima y válida, humanamente hablando, frente a sus necesidades básicas del habitar, tal y como lo propuso Le Corbusier.

29 Aicher, Otl. “El mundo como proyecto”. op. cit. p. 171.

Este movimiento, en sus diversas acepciones, se definió por convicción en contraposición a la tradición en toda la amplitud de la expresión que ella representa. Es por esto que desde esta mirada resulta vacío e incluso insubstancial tratar de definir el Movimiento Moderno de la Arquitectura como un estilo más en el repertorio histórico de la arquitectura, pues sería desconocer la apuesta por la nueva noción de mundo que sustentó y por la que luchó en nombre del hombre universal. Esta idea del *ahistoricismo*, sin embargo, no debe ser entendida como el rechazo al reconocimiento de la historia o al conocimiento previo, sino como la apuesta libertaria de enfrentar el mundo desde una visión renovada, consecuente con el momento histórico al que se esperaba dar respuesta; como mencionamos al comienzo del presente capítulo, alejarse de la tradición fue la motivación primera de hacer accesible a la gente del común, un mundo igualitario.

Ahora bien, el acudir, fundamentalmente, a las teorizaciones que validaron dicho movimiento, valida la necesaria e indisoluble relación entre filosofía y arquitectura, entre la teoría y los hechos arquitectónicos producto de dicha modernidad y hace visible que esta arquitectura fue una respuesta racional, consciente y consecuente con la nueva relación del hombre con el habitar, en razón de la nueva visión de mundo que se consolidó en el territorio europeo en poco menos de cinco décadas.

La orientación de esta reflexión ha sido primordialmente positiva al pretender volver a mirar al Movimiento Moderno y su capacidad de formular una noción de mundo plausible para un momento histórico particular y dar respuesta a las necesidades del hombre inserto en ese nuevo mundo.

Reiteramos que nuestra postura es más optimista, la misma que en buena medida asume Eduardo Subirats al concluir su libro *El final de las Vanguardias*³⁰, cuando considera que lo que quedaría es preguntarse cómo lograr permear este supuesto declinar tras la segunda guerra mundial y preservar esos ideales que otrora dieron origen a las Vanguardias y, entre ellas, al Movimiento Moderno de la Arquitectura y, tal vez, sólo tal vez, culminar su proyecto inconcluso y recomponer lo perdido, tal y como ha sucedido con algunas actitudes contempo-

ráneas descritas por autores europeos como Josep María Montaner y señaladas por críticos latinoamericanos como Antonio Toca o Enrique Browne. En estos casos, se ha afirmado que en múltiples expresiones actuales de la arquitectura, ya sea europea o americana, se ha mantenido una postura comprometida y optimista frente a la reivindicación racional del mundo a través de la arquitectura dando como resultado algunos de los desarrollos más extraordinarios en correspondencia con los ideales de una modernidad que no se considera en crisis sino plenamente instalada y que, siendo moderna aún, no han derivado en un perverso refuerzo del establecimiento de las instancias de poder y los subsecuentes totalitarismos culturales, políticos y económicos, en el sentido amplio de la palabra.³¹

Bibliografía

- AICHER, Otl. *Analógico y Digital*. Gustavo Gili, Barcelona 2001.
- _____. *El mundo como proyecto*. G. Gili, México 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Editorial Fernando Torres, Valencia 1977.
- BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós, Barcelona 1985.
- BONTA, Juan Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- BROWNE, Enrique. *Otra Arquitectura Latinoamericana*. Gustavo Gili, Chile 1988.
- CURTIS, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. Phaidon Press Limited, Oxford 1987.
- DAL CO, Francesco y TAFURI, Manfredo. *Arquitectura Contemporánea*. Ediciones Aguilar, Madrid 1978.
- HEIDEGGER, Martín. *Construir, habitar, pensar*. En: *Conferencias y Artículos*. (Trad. Cast. Eustaquio Barjau) Serbal, Barcelona 1994.
- H.-U. Khan, H.-U. *El Estilo Internacional*. Taschen. Colonia 1999.
- HEREU, Pere; MONTANER, Joseph María; OLIVERAS, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Nerea, Barcelona 1994.
- KANT, Immanuel. *Textos Estéticos*. Andrés Bello. Chile 1983.
- KRUF, Hanno-Walter. *A history of architectural theory from Vitruvius to the present*. Princeton Architectural Press, New York 1994.
- LYOTARD, J. F. *Defining the Postmodern*. ICA Documents IV, 1985.
- MONTANER, Josep María. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona 1997.
- RICHARDS, J.M. *Introducción a la Arquitectura Moderna*. Infinito, Buenos Aires 1959.
- SANT'ELIA Antonio; MARINETTI, Filippo Tommaso. *L'architettura futurista*. Manifiesto. Octavilla, Milán 1914.
- SUBIRATS, Eduardo. *La Flor y el Cristal. Ensayos sobre Arte y Arquitectura Modernos*. Anthropos, Barcelona 1986.
- TOCA, Antonio. *Nueva Arquitectura en América Latina*. Gustavo Gili, México 1990.

30 Subirats, Eduardo. *El final de las Vanguardias*. Anthropos, Barcelona 1989.

31 Montaner, Josep María. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona 1997. Cfr. Toca, Antonio. *Nueva Arquitectura en América Latina*. Gustavo Gili, México 1990. Véase también: Browne, Enrique. *Otra Arquitectura Latinoamericana*. Gustavo Gili, Santiago de Chile 1988.



LIBROS



Ernesto Jiménez Arquitecto (Edición de lujo)
Autor: Marc Jané
Departamento de Arquitectura. Uniandes
Panamericana, 2009
 176 páginas

Esta publicación monográfica sobre la obra de Ernesto Jiménez se empezó a gestar durante el primer semestre del año 2005 en un curso denominado “Monografías” en la Universidad de los Andes. Durante ese semestre, Ernesto nos acompañó en varias sesiones durante las cuales comentó su obra y fue sometido a gran cantidad de preguntas por parte de los estudiantes. Al cabo del semestre nos dimos cuenta que habíamos recolectado suficiente información sobre la vida, la obra y la palabra de Ernesto, información que merecía ser divulgada dada la relevancia de la misma para la historia de la arquitectura moderna en Colombia. Así tomó forma éste libro.

Esta monografía ha sido pensada con una clara vocación didáctica, se plantea como un instrumento que además de mostrar la obra de un arquitecto, sirva como material de estudio para aprender arquitectura a partir de la arquitectura misma. En ese sentido creo que la obra de Jiménez y Cortés Boshell, que por más de cincuenta años se ha centrado casi exclusivamente en diseñar y construir proyectos de vivienda, es una magnífica fuente de aprendizaje. Se ha hecho un gran esfuerzo para presentar lo más completo posible 27 proyectos, divididos en cuatro categorías: vivienda unifamiliar, vivienda en serie, vivienda multifamiliar y conjuntos de vivienda. La selección no ha sido fácil, sin embargo creemos, conjuntamente con Ernesto y el equipo de trabajo, que son los más representativos.

Acompañan a los 27 proyectos unos textos que a su vez han sido divididos en tres categorías. Ernesto Jiménez por Ernesto Jiménez. Ernesto Jiménez por sus colaboradores y estudiantes. Y finalmente, Ernesto Jiménez por Silvia Arango y por el autor de éste libro. A través de los escritos creo que el lector encontrará claves para poder estudiar con mayor conocimiento de causa las ideas y a la persona que está detrás de cada uno de los 27 proyectos presentados.



Edificio Mario Laserna: espacios para un proyecto académico
Universidad de los Andes
Director de la publicación: Nicolás Rueda García
Taller de Edición Rocca, 2008
 147 páginas

Con ocasión de la celebración de los sesenta años de la fundación de La Universidad de los Andes, se publicó un libro monográfico para resaltar la importancia de uno de sus edificios más importantes.

En la presentación el Rector anota: “La Universidad de los Andes decidió publicar el libro de su edificio insignia, el Mario Laserna, pues más que una obra de infraestructura, es un proyecto pedagógico, fundamental para el desarrollo de las actividades docentes y de investigación”.

El arquitecto Nicolás Rueda, Director de la publicación esboza el contenido en su introducción: “El edificio Mario Laserna es, (...) ante todo el resultado espacial de un proyecto académico en el que la Universidad de los Andes ha venido trabajando durante las últimas décadas –desarrollado en este caso para la enseñanza de la ingeniería–, que ha sido descrito y analizado con suficiente amplitud en el texto homónimo –*El proyecto académico* de este libro–. La clara relación que se presenta entre un proyecto académico de la Universidad y las características funcionales y espaciales de un edificio que fue concebido y construido para permitir su funcionamiento, presentó la posibilidad de orientar este trabajo editorial de manera no tradicional, en la que el protagonista, más que el edificio como obra física, fueran las relaciones que dan entre los espacios arquitectónicos y el proyecto académico que le dio origen”.