

L a vanguardia *ahistórica* y
el *ethos* revolucionario

The art-historical and
revolutionary ethos

Valentina Mejía Amézquita
Valentina.mejia@ucp.edu.co

Primera versión recibida el 01 de junio del 2011,
versión final aprobada 22 de septiembre del 2011

Resumen

Este artículo pretende ocuparse del nacimiento del Movimiento Moderno de la Arquitectura desarrollado en Europa en la primera mitad del siglo XX como una de las tantas reacciones producto de la renovada actividad cultural y de la Revolución Industrial gestadas en el siglo XIX. La reflexión busca dar sentido a la lectura colectiva de los avances de la ciencia y la tecnología al servicio del hombre manifiestos ahora en unos productos culturales que pretendían liberarse del agotamiento estético que había sufrido la arquitectura europea sumida en los eclecticismos historicistas propios del clasicismo de los dos últimos siglos⁹, para, así, consolidar su nueva apuesta de mundo.

Palabras Clave:

Modernidad, arquitectura occidental, racionalismo arquitectónico, vanguardia, Le Corbusier.

Abstract

This article intends to handle the birth the Modern Movement of architecture developed in Europe in the first half of the XX century as a reaction product of many of the renewed cultural activity gestated the Industrial Revolution in the XIX century. The reflection seeks to make sense of the collective reading of the progress of science and technology at the service of man manifests now in some cultural products that sought to liberate the aesthetic exhaustion European architecture had been lost in the historicist eclecticism characteristic of the classicism of the last two centuries, thus consolidating its new commitment of world

Key Words:

Modernity, western architecture, architectural rationalism, vanguard, Le Corbusier⁴

Para citar este artículo: Mejía A., Valentina (2011). "La vanguardia ahistórica y el ethos revolucionario". En: Revista Académica e Institucional, Arquetipo de la UCP, 3. De página 71 a 84

La vanguardia *ahistórica* y el *ethos* revolucionario*

The art-historical and revolutionary ethos

Valentina Mejía Amézquita**
Valentina.mejia@ucp.edu.co

Hay un espíritu nuevo: un espíritu de construcción y de síntesis, guiado por una clara concepción.

Piénsese lo que se quiera, pero hoy anima la mayor parte de la actividad humana.

Le Corbusier, Hacia una Arquitectura

En los años postreros del siglo XIX, el hombre europeo se vio abocado a renovar, entre muchas otras cosas, la actividad cultural bajo una nueva y revolucionaria concepción del quehacer artístico claramente vinculado al desarrollo político y social de la civilización occidental. Este artículo pretende ocuparse de cómo nace el Movimiento Moderno de la Arquitectura desarrollado en Europa en la primera mitad del siglo XX como una de las tantas reacciones producto de aquella renovación cultural, de la Revolución Industrial y, en consecuencia, de los avances de la ciencia y la tecnología al servicio del hombre y resultado del agotamiento estético que sufrió la arquitectura europea sumida en los eclecticismos historicistas propios del *clasicismo* de los dos últimos siglos¹⁰.

Nos proponemos exponer, inicialmente, el panorama genérico que daría lugar a la

obra de uno de los personajes más polémicos en toda la historia de la arquitectura, Le Corbusier; la intención fundamental que atraviesa el presente trabajo es valorar hasta qué punto tal modernidad logró dotar a la arquitectura de una capacidad ordenadora de la cultura sin par y hasta qué punto tal revolución originada en las primeras décadas del siglo XX encontró, en los años siguientes a la posguerra, su “crisis” y aparente final; o, si aún pervive, indagar de qué manera lo hace y cuáles son sus ecos en el pensamiento y en el quehacer arquitectónico contemporáneo.

El título de este texto está intencionalmente ligado a un apartado del libro *La Flor y el Cristal* de Eduardo Subirats (1986). En aquella obra se hallan dos ideas vinculadas al *ethos* revolucionario de las Vanguardias que son de nuestro interés particular; en primer lugar, identificamos la preocupación que Subirats señala por lo formal y técnico de los movimientos de las primeras décadas del siglo XX y su deseo por desprenderse del peso histórico de la tradición, consideración que devino posteriormente en la autodenominación de *ahistórica* de dichas Vanguardias y, por otro lado, está la noción política que el autor considera involucra propiamente el término “ethos”, es decir, el compromiso sociopolítico asumido por quienes buscaron hacer accesible lo que antes sólo podía ser disfrutado por las élites de la sociedad con el fin de otorgarle a la gente del común lo que antes sólo pudo soñar: el acceso, en nuestro caso a la arquitectura, de una sociedad equitativa e igualitaria.

* Este artículo hace parte de los resultados de la Investigación que lleva su mismo nombre y que permitió al autor su titulación como Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Colombia. Este trabajo hace parte de la Línea de Investigación en Teoría, Historia y Patrimonio – Grupo de Investigación GAU: Hábitat, Cultura y Región.

** Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, estudios de doctorado en teoría e historia de la arquitectura de la UPC de Barcelona. Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Especialista en gestión inmobiliaria de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente Decana de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica del Risaralda.

¹⁰ A lo largo del presente texto se hará referencia al término *clasicismo* como una corriente estilística de gran fuerza en el entorno académico europeo. Como las definiciones de dicho término suelen ser amplias y diversas, en este trabajo se entenderá el *clasicismo*, tal como lo señala Winkelmann, como un movimiento estético producto de una nueva forma de vida en relación a lo humano en toda su dimensión. Este movimiento reflejó en las artes los principios intelectuales de la Ilustración en su deseo por recuperar un ideal civilizatorio representado en las culturas clásicas como la griega, la romana o la egipcia. En: WINCKELMANN, J.J. *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona: Iberia, 1967. 324 Páginas.

A mediados del siglo XIX se inició en el territorio europeo un fuerte movimiento sociocultural que terminó propagándose por casi todo el mundo occidental; este movimiento clamó, fundamentalmente, por la necesidad de desarrollar un nuevo arte renovado y, en consecuencia, una nueva arquitectura.

Las tempranas demandas de este significativo grupo de “revolucionarios” se vieron beneficiadas por los avances de la industria y los nuevos sistemas constructivos, principalmente ligados a las tecnologías propias del concreto reforzado y a las versátiles estructuras de acero, como la de la *Torre Eiffel*, tecnologías que en los años postreros del siglo XIX y los albores del siglo XX, hicieron parte de un cambio sin igual en la manera de hacer arquitectura en occidente bajo la denominación genérica de *Movimiento Moderno*.

Probablemente lo más significativo que tenía aquella renovación arquitectónica fue el enfoque claramente técnico que subyacía en dicho movimiento, en virtud de la distancia que éste asumió frente al problema de la tradición y a los valores que había legitimado el quehacer hasta el momento. Pero, entonces, ¿qué fue lo que sucedió?, es decir, ¿qué hizo que los gloriosos años de arquitectura clasicista influenciada por la modernidad ilustrada fuera declarada muerta para proclamar el nacimiento de la revolucionaria “modernidad arquitectónica” salida de toda consideración histórica?

Para aquel entonces, la civilización europea quedó inmersa en una serie de situaciones históricas fuertemente arraigadas en la vida cultural, lo cual permitió que el *clasicismo* adoptara múltiples facetas en los distintos países y sus respectivas esferas sociales; éste, que pareció fugado de la realidad, significó liberalismo político o renuencia en unos lugares, dogmatismo religioso y mojigatería o, tal vez, librepensamiento y hasta relativismo moral en otros, sólo por mencionar algunas consideraciones proferidas a tal movimiento a lo largo del tiempo. Toda esta situación se reflejó en la

arquitectura lo que implicó asumir, al menos, una de dos posturas básicas: la primera, el *Revivalism*, evocador del pasado en términos de ideal civilizatorio al revalorar las glorias estilísticas del pasado considerando que sólo retornando a la inspiración clásica podría encontrarse la esencia que permitiría el buen desarrollo de la nueva arquitectura.

Así, el *Revivalism* realizó muchas edificaciones de diverso valor arquitectónico, unas significativamente interesantes pero también, dio vida a otro gran número de pastiches, copias, fieles imitaciones de edificaciones del pasado glorioso de las civilizaciones clásicas.

La segunda, el *Eclecticismo*, menos simbólico y más formalista, es decir, más ligado a las formas visuales que a cualquier inclinación de significación simbólica en términos de lo estético; en él todo pasado estilístico ostentó igual valor y toda apreciación particular sobre alguno de ellos fue mera fantasía e ilusión, permitiéndose el uso indiscriminado de los lenguajes propios del pasado clásico según las apetencias del cliente o las inclinaciones mismas del arquitecto.

En determinados casos se construyeron edificaciones compuestas unas veces por fachadas que evocaban el estilo griego del Partenón con interiores neogóticos o columnatas dóricas y jónicas flanqueando porches de villas suburbanas de interiores georgianos, edificios “neo-egipcios” en su exterior y románicos o neo-bizantinos en su interior, sólo por mencionar algunas de las combinaciones más desconcertantes; lo que sucedió, en muchos casos, es que no hubo cuestionamientos serios sobre el carácter de “Frankenstein” de ese tipo de composiciones que rompían con la unidad orgánica del edificio atendiendo a criterios meramente formales y, a su vez, eclécticos¹¹.

En sus inicios este *Eclecticismo* se consideró un “sistema compositivo de pensamiento compuesto por visiones selectas de varios otros sistemas” (Collins, 1998), cuya intención crítica era no aceptar pasivamente el legado del pasado, incluso

del clásico. Sin embargo, el acudir al pasado declinó en un agotamiento tal que terminó por ser imposible diferenciar el *Eclecticismo* de la indiferencia de los *Revivalists* o de los “románticos clasicistas” en una época dominada por el historicismo; fue posible reconocer que tantos y tan diversas reincorporaciones históricas no sólo terminaron entrando en conflicto y contradicción sino que mostraron que todas estas posturas clásicas salidas de su contexto cultural originario, no constituyeron un nuevo sistema coherente de pensamiento.

En consecuencia, la salida precipitada a la crisis generada por el *Revivalism* y el *Eclecticismo*, por los múltiples y diversos desarrollos tecnológicos y por el requerimiento de nuevas edificaciones y equipamientos coherentes con las nuevas necesidades de la época, desató un “neoclasicismo austero”, por decir lo menos, que agudizó la inefable tendencia historicista que apelaba por los aspectos más estilísticos y estéticos que constructivos y funcionales. En todo caso el problema fundamental fue la definición del estilo, lo aparente por encima de lo circunstancial, de un siglo que advirtió el culminar de una época para dar cabida a la consolidación de la modernidad.

La afirmación de dicha modernidad no fue ajena a la arquitectura del siglo XIX y aparentemente, en su momento, provocó más contrariedades que acuerdos, lo que hizo que no hubiera una clara distinción entre lo que diferenciaba al *clasicismo* de los primeros “ismos” e indefectiblemente quedaron todos ellos encasillados dentro de las tendencias que, sumadas al agotamiento de las revaloraciones históricas o los eclecticismos historicistas, apelaron por la vuelta al mundo clásico y tradicional de la arquitectura del pasado, situación que, sin mediar, precipitó, de otro

lado, la búsqueda de nuevos desarrollos técnicos y, por supuesto, arquitectónicos de quienes ya no contenían más la situación y se sintieron llamados a reaccionar. Realmente, estos rebeldes tuvieron sus primeros levantamientos a mediados de 1835 y hasta bien entrada la década del cuarenta, como señala Peter Collins, en Francia, Inglaterra y posteriormente en Alemania, académicos de la talla de Thomas Hope, T.L. Donaldson y F. W. von Horn comenzaron a desatar la controversia así:

“Al hacer un llamado a sus estudiantes de arquitectura “partiendo de la base que “los “estilos” Griegos, Góticos y demás, están muertos. Hay signos de una nueva era desde el taller, la mina y el laboratorio. (...) La mayoría sigue el curso del nuevo espíritu, el nuevo genio de la estructura, la cual ha de ser investida por nuestros jóvenes estudiantes de digna gracia y ornamento”(1998:118).

El llamado expectante y alentador para que las nuevas generaciones se encargaran de hacer una nueva arquitectura, restauró la vitalidad desarrollista en la línea de progreso al rescatar a la arquitectura de lo que podría haber sido entendido como aridez creativa y de la improductiva tarea de copiar estilos del pasado, convirtiéndose, así, en un grito libertario !un llamado a la revolución!. No obstante, hemos de considerar que la postura que se trató de inculcar a los pupilos de dichas academias supera, en amplio margen, las discusiones acerca del problema formal de la arquitectura, es decir, la renovación superó el problema del agotamiento estético. La situación que se perfiló para aquel entonces, era del orden de las nuevas respuestas arquitectónicas que exigió el desarrollo capitalista en un territorio

¹¹ Puede considerarse que “después de 1750 y particularmente durante todo el siglo XIX, los arquitectos no querían construir en razón de los rechos principios de las reglas claramente establecidas y prefirieron gastar sus energías diseñando vestiduras históricas que redujeron la arquitectura a algo menos que la elaboración de siluetas ornamentales y fachadas. (...) Las décadas entre 1750 y 1920 pueden considerarse, de acuerdo a esta teoría, simplemente como un infeliz interludio que interrumpió la continuación de la tradición arquitectónica; un interludio de pequeña relevancia para la arquitectura contemporánea excepto en la lejana noción de que en parte alimentó la semilla revolucionaria que eventualmente direccionó la arquitectura hacia su camino correcto”. Para ampliar esta noción véase Cfr. COLLINS, Peter. “Revivalism”. Pág. 61 – 146. En: COLLINS, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture*. Canadá: Mc Gill University Press, 2ª Edición, 1998. Pág. 61. 308 Páginas.

europeo, que hacía no mucho tiempo había pasado por situaciones altamente renovadoras como la Revolución Francesa donde la sociedad se salió de los mandatos de la aristocracia y se dio a la tarea de liberar las artes y la arquitectura de su dominio, incluso las rescató de la potestad misma del mecenas, para abrirse un mercado en el que artista y arquitecto entraron de manera anónima. Entender la declaratoria de la muerte del pasado histórico demandó comprender, primeramente, que la sociedad europea, motivada por el deseo de dar respuesta a las necesidades propias de una época profundamente agotada pero a su vez expectante, solicitaba cambios culturales, entre los cuales se destacaban las innovaciones arquitectónicas que iban de la mano de los desarrollos tecnológicos; desde la puesta al servicio de nuevas tecnologías constructivas hasta la aparición de edificaciones inexistentes en el pasado más reciente como estaciones de tren, ensambladoras, factorías, etc.

El saber científico aplicado al desarrollo tecnológico abrió nuevas posibilidades a las artes y, por supuesto, a la arquitectura; muchos elementos que antes tardaron años en ser elaborados ahora se producían con la rapidez y economía de los objetos en serie fabricados por una máquina y, más aun, elementos que anteriormente sólo podían ser manufacturados por cualificados artesanos ahora podían ser hechos, calados y tallados por maquinaria diseñada para tal fin. En este sentido, es ingenuo ignorar que los ingenieros tomaron ventaja a los arquitectos quienes quedaron relegados a un segundo plano frente a la posibilidad de dar uso a los adelantos técnicos desarrollados por científicos al servicio del hombre; no obstante, fue esta situación la que dejó entrever lo que realmente se gestaba en el campo de la arquitectura y que tardó solo unos pocos años en salir a la luz: la nueva modernidad.

Lo que en el fondo sobrevino, y puede dar respuesta a nuestro primer gran interrogante de qué fue lo que sucedió respecto de la reacción frente al historicismo que había invadido los escenarios culturales de Europa en el siglo

XIX, fue que los desarrollos estéticos no eran acordes con las necesidades del momento, no hubo correspondencia con el momento histórico que vivía Europa, en términos de lo cultural, político, social y arquitectónico, es decir, las preocupaciones de los arquitectos se enfocaron en la plástica del edificio, en la piel, en lo “superficial” del edificio en términos de la materialidad, de lo meramente corpóreo dentro de los límites de lo bello.

Prueba de ello es que las edificaciones aún vestían el repertorio del pasado que no había sido abolido en su totalidad como lo recuerda Otl Aicher (1994) al referirse al gran edificio paradigmático del comienzo del cambio o de la *Primera Modernidad* como prefiere llamarlo, el *Crystal Palace* de Joseph Paxton o *el monstruoso invernadero del Sr. Paxton* (Imagen 01 y 02), como fue promovido por el *Times* londinense, que se construye en 1851 con un derroche inimaginable de tecnología pero con la desafortunada motivación estética de un edificio del pasado. Aún así, esta monumental estructura metálica recubierta de una piel diáfana y cristalina logró ser sorprendentemente conmovedora, tal vez, porque el fingido homenaje a su pasado clásico no fue tan significativo en aquel entonces.

Realmente fueron muchos los años en que los ingenieros aventajaron a los arquitectos en el entorno de las innovaciones estéticas y plásticas; sin embargo, la situación comenzó a equilibrarse e incluso a tomar preeminencia la labor de los arquitectos en las últimas décadas del siglo XIX, al estos entender que también debían ocuparse de los desarrollos científicos, de las posibilidades que los avances tecnológicos podían brindar a su praxis y que paulatinamente se convirtieron en un argumento más que se sumaba a los que esgrimían las nacientes Vanguardias, abanderadas de la revolución y la libertad, de la renovación cultural y perseguidoras de la equidad y la igualdad social.

Ahora bien, para aproximarnos al concepto de *vanguardia* y su

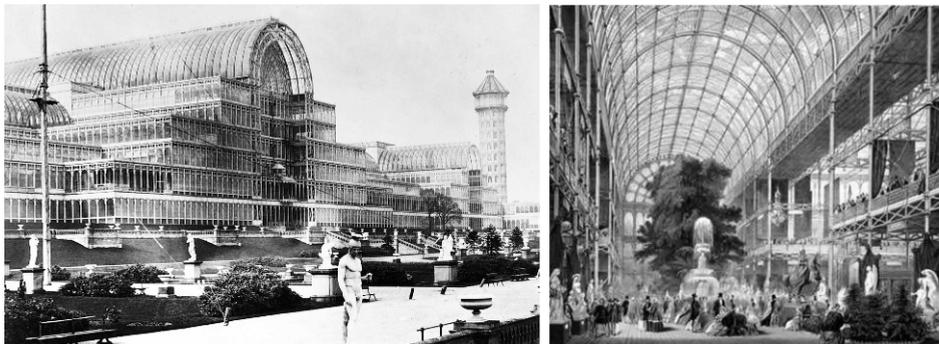


Figura 1. Recreación de la Fachada Principal del Crystal Palace (visservices.sdsc.edu)

Figura 2 . Vista del Interior y Galerías (www.flatrock.org.nz)

autoproclamación de “ahistórica”, desde la noción crítica de nuestro interés, es necesario comprender su significado en términos marciales, para reconocer el cambio de sentido que sufrió tras su utilización por fuera de lo metafórico en el ámbito de la cultura y el arte y, más particularmente, en la arquitectura, como señala Eduardo Subirats (1986).

Fundamentalmente, el término mismo de *vanguardia* hace referencia a determinadas técnicas de guerra y a la posición que se adopta en la formación militar dificultando el avance del enemigo sin tener que desbordar sobre él todas las fuerzas del ejército permaneciendo vigilante y alerta. En este sentido, la *vanguardia arquitectónica*, como fue entendida en las primeras décadas del siglo XX, hace referencia al elevado propósito revolucionario de resistencia al pasado para impedirle avanzar hacia el futuro, para ofrecer la renovación de la disciplina con el fin de dar una alternativa al vacío cultural en que consideraban se encontraba el mundo europeo de finales del siglo XIX por estar sumido bajo las anacrónicas propuestas del clasicismo historicista, al que hicimos referencia solo unas páginas atrás.

La irremediable relativización del clasicismo arquitectónico motivado por su propia decadencia y por la desmedida utilización de las formas ancestrales, terminó por dejar dos vías posibles a la arquitectura de finales del siglo XIX; la primera, que vincula las múltiples historias locales y la cultura a la producción misma

de la arquitectura, es decir, la que liga la arquitectura de cierta cultura, entendida como tradición, al momento histórico particular y a los rasgos de la comunidad que las produce dando razón de las cualidades particulares del contexto y, la segunda, que vincula las motivaciones políticas, sociales y civilizatorias con las ilusiones de la modernidad en su deseo de romper con el pasado y la tradición y liga sus productos, entre otros, a los desarrollos tecno-industriales y a la inefable razón.

Para finales del siglo XIX, entonces, esta dicotomía en la que se encontraron los arquitectos puso de manifiesto que la confianza que aún se tenía en el pasado clásico occidental sólo le permitía extraer de él las últimas posibilidades estilísticas tratando de conciliar lo contradictorio que resulta mezclar eclecticismo con nuevas tecnologías y valerse de ellas en plena época de renovación y desarrollo tecno-industrial, donde el llamado era precisamente ese, el de la revolución. Fue bastante probable que esta misma situación, que como un velo de incertidumbre cubrió el quehacer de los arquitectos, fuera también un elemento fundamental para que los Ingenieros tomaran la delantera en el oficio, pues parecieron estar más acordes con las ventajas tecnológicas que brindaban el acero, el hormigón armado y el cristal.

En este sentido, el camino acogido por quienes llegarían en un momento dado a concebir el nacimiento de, entre otras ideologías, la que definió el *Movimiento Moderno*, fue el que consideró que la

civilización europea, es decir, occidente mismo, estaba llamado de nuevo a ser el “modelo”, la guía; que era su labor reorientar el paradigma del desarrollo humano que, en un momento dado, pareció instalarla como una nueva gran autoridad en contravía de los acosos de corte autoritario que tanto reprochó, pero que también positivamente concibió la necesidad de establecer unas condiciones mínimas de dignidad humana en todos los aspectos y necesidades de su existencia.

La postura asumida en aquel momento fue casi desgarradora, pues la crítica que la modernidad de los primeros años del siglo XX hizo al peso de la tradición y a la cultura, estuvo minada por la idea imperiosa de reconocerse a sí misma como única y verdadera. Si uno de sus impulsos más significativos estaba orientado a abandonar el pasado por considerarlo ya desgastado y anacrónico, entonces, cualquier posibilidad de legitimación de los supuestos expresados por esa tradición quedaba descartada y se hacía necesario buscar un nuevo camino que, aunque en gran medida ilusorio por sus anhelos desmedidos en ciertos casos de alcanzar la instancia universal que resolviera las diferencias históricas y universales, abriera un horizonte renovado culturalmente a la Europa que enfrentada a una desoladora guerra, quedó sumida casi en el desconcierto cultural absoluto. La modernidad encarnada en las corrientes ideológicas nacidas para aquel entonces, estaba llamada a refundar, en principio, la noción de un mundo que, en condiciones mínimas, apelara por la libertad y el orden.

Desde el comienzo el Movimiento Moderno quiso ser entendido desde algunos de sus protagonistas, como Erich Mendelshon, como *ahistórico* e, incluso, “aterritorial” en la medida que se ocupó del problema de la arquitectura, desde una noción universalizante valga decir, como un problema humano que merecía igual atención independientemente de las condiciones socioculturales o políticas e incluso particulares, del grupo social, del pueblo o la sociedad ubicada en determinado lugar o territorio, en la

medida que habría de dedicarse a ofrecer un mundo digno, útil y funcional para todos y cada uno de los hombres. Lo que amerita esta claridad es entender que el *Movimiento Moderno* se propuso ser un fenómeno cultural, una revolución ideológica imposible de contener dentro de los límites cartográficos de un país, ni siquiera de un continente, se propuso como un movimiento transnacional porque el hombre y su dignidad no tienen límite. En su primer manifiesto Erich Mendelsohn escribía:

“Ya que, como cada época decisiva para la evolución de la historia de la humanidad unificó todo el ámbito terrestre conocido bajo su voluntad intelectual, así también ahora, lo que ansiamos se extenderá desde nuestro país, desde Europa para satisfacer a todos los pueblos. (...) El supranacionalismo comprende las delimitaciones nacionales como supuesto previo; sólo una humanidad libre puede restablecer una cultura omnicomprensiva.” (1999:38)

Lo que se veía venir era la escisión entre la historia y el quehacer arquitectónico como señala Manfredo Tafuri (1997) al explicar el nacimiento de las Vanguardias arquitectónicas de los primeros años del siglo XX, nihilistas casi todas ellas, fundadas en la idea de *tabula rasa*, radicalmente independientes de cualquier vínculo con el pasado. Lo que en rigor comenzaba era una “arquitectura autónoma y crítica” que más que ser antihistórica superaba la historicidad misma declarándose por fuera de ella, es decir, *ahistórica*.

El *ethos* revolucionario que legitimó la causa *ahistórica* se valió, entonces, de las vicisitudes mismas de una humanidad en busca de nuevas expresiones de sus necesidades a través de una ideología de carácter universalizante y colectiva que sublimó su lucha libertaria al posibilitar transformar el mundo para revertirlo a una sociedad que mereció ser dignificada a toda costa. La fuerza con que el llamado

bélico de la primera guerra mundial aturdió a Europa, adentrándose en el espíritu de cada uno de sus hombres caló de manera análoga como lo harían las Vanguardias en las mentes de los hombres de arte en un momento histórico que no tiene parangón alguno.

Del mismo modo y en el mismo tono con el que lo hicieron los artistas vanguardistas alemanes al abandonar el arte figurativo para adentrarse en el arte abstracto, es decir, cuando el aspecto narrativo de la imagen se descartó y se adentró en el problema de la disolución del objeto y se prescindió de las singularidades perceptivas de la imagen, los arquitectos abandonaron los eclecticismos historicistas y todo el peso de la tradición para aproximarse a la construcción de un mundo renovado y depurado comenzando por el territorio alemán donde se alzaba la voz libertaria e incluso profética de quienes decidirían llamarse los *pioneros de la nueva arquitectura*, situación que también fue manifestada por los arquitectos franceses; decía Le Corbusier: “Las mentes han percibido, consciente o inconscientemente, estos acontecimientos. Consciente o inconscientemente, han nacido necesidades. El mecanismo social, profundamente perturbado, oscila entre un mejoramiento de importancia histórica y una catástrofe.” (1978: XXXIII)

El edicto lecorbusiano servía también para proclamar el fin de la arquitectura tradicional gracias a que el *Movimiento Moderno* consideró improductiva la tarea de la historia instrumental por su incapacidad de mantener vivas las promesas hechas en el pasado lejano; el corte radical que se hacía en aquel momento dejó el camino libre a la nueva arquitectura para que se instalara en una legítima intemporalidad, pues la desligó de las responsabilidades divinas y de las limitaciones estéticas que alguna vez habían reposado en su razón de ser para adentrarse ahora en los problemas que otrora eran considerados incluso mundanos, por ser necesidades del hombre común como el problema de la casa, de la calle o del parque; el mismo hombre que en

el pasado no merecía arquitectura pero que ahora estaba en condiciones de ser dignificado en razón de su derecho legítimo de habitar el mundo.

En consecuencia, el *ahistoricismo* del Movimiento Moderno sería fundamentalmente catártico, “moralmente” purificador, si se quiere. En su momento, el mismo Walter Benjamín (1973) constataba las nuevas condiciones y características del arte en la época de la sociedad de masas; situación que, de hecho, aunque fue entendida por muchos como una “pérdida del aura” en relación con el valor de unicidad y sacralidad de la obra de arte, según Benjamin, debía aceptarse como una consecuencia de, digamos así, la democratización del arte. En tal sentido su propuesta era un llamado a cerrar la brecha entre arte y vida, invitación que los pioneros de las Vanguardias tenían bien clara en su ánimo de lograr las transformaciones más radicales que la arquitectura en su afán por alcanzar el ideal universalizante y objetivo que la modernidad revolucionaria les planteó.

Las Vanguardias supusieron, con cierta violencia, un punto de quiebre, incluso un choque, como señala Subirats, quien considera que es justamente esta noción de “ruptura” la que vinculó el fenómeno revolucionario de la primera mitad del siglo XX con el pensamiento moderno que comenzó a gestarse en el Renacimiento y con la idea radical de *tabula rasa* de Descartes que pretendió abandonar el pasado y crear un mundo nuevo. Basta sólo con citar algunas propuestas de “renovación” como la de Walter Gropius para *Siemensstadt housing de Berlín, la Weissenhofsiedlung en Stuttgart* donde también participan Mies Van der Rohe y Le Corbusier y, de éste último, los proyectos de transformación para los centros urbanos de París, Río de Janeiro, Buenos Aires e, incluso, el plan director para el centro de Bogotá (Imagen 03) que realiza en compañía de los arquitectos José Luís Sert y Paul Lester Wiener entre 1949 y 1953 el cual no llegaría a realizarse, para encontrar en ellos la correspondencia entre la postura que albergaron sus *manifestos* y

la arquitectura misma. En todos estos proyectos la constante era la decisión de dejar de lado la arquitectura del pasado que no estuviera identificada claramente como “de gran valor histórico”, donde la noción de transformación era radical razón por lo cual en dichas propuestas casi todas, por no decir todas, las edificaciones preexistentes desaparecían para insertar en ese nuevo territorio una ciudad totalmente nueva, regulada por los principios contenidos en la *Carta de Atenas* producto del Congreso Internacional de Arquitectura de 1929 – CIAM¹².

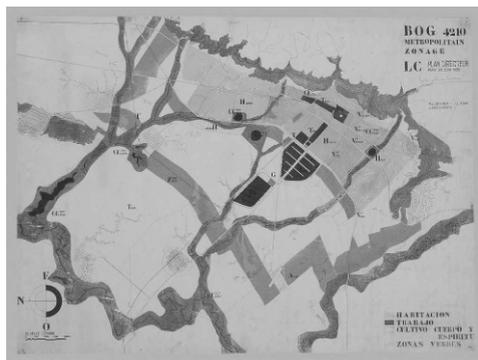


Figura 3. Plan Director para Bogotá (www.culturayturismo.gov.co)

Las Vanguardias no podían comprometerse con alguna otra causa que no fuera la renovación, la causa libertaria misma y la lucha social por el cambio, en su más amplio espectro, indistintamente de culturas, razas, partido y credo. Dice Subirats, “No, no es por un azar, ni mucho menos una paradoja el que pintores, escultores, poetas, arquitectos y músicos adoptasen en las primeras décadas de nuestro siglo el nombre y la concepción estratégica de las Vanguardias para definir una posición nueva de su actividad artística frente a la realidad social que les rodeaba.” (1986:24). Si la arquitectura del Movimiento Moderno se mantuvo enérgica y firme en su actitud frente al pasado, la postura que asumió en relación

con la situación sociopolítica sería profundamente significativa.

Fue así como al comienzo del presente apartado, hicimos referencia a que la noción política directamente ligada al “ethos” revolucionario, es decir, al compromiso sociopolítico asumido por quienes buscaron hacer posible que la gente del común, la gente obrera y trabajadora, la gente de clase baja y media accediera a lo que por cientos de años había sido exclusivo de las élites, es decir, lo que en un momento sólo fue el sueño de una sociedad con equidad, parecía hacerse realidad. En este sentido, el problema de la vivienda o la *casa del hombre* o la *máquina por habitar*, preocupaciones que están ampliamente trabajadas en los textos de Le Corbusier quien, por encima de otros, fue el que caló más profundamente y logró revelar las intenciones sociales de los arquitectos modernos en un territorio europeo que se derrumbaba ante la mirada atónita del mundo entero que la veía consumirse en dos devastadoras guerras en menos de medio siglo.

La revolución fue hija de la guerra del siglo XX señala Eric Hobsbawm (1998), lo cual no significa, necesariamente, que la guerra en sí deviniera en la revolución; no obstante, fue tal el impacto de la guerra en el territorio europeo que éste quedó más cerca del abismo y de la devastación cultural, social y política de lo que se había podido presuponer. Las naciones europeas y, más particularmente, las que históricamente habían encabezado el gran poder parecían desdibujarse lentamente en medio de una funesta guerra mientras que en otro lado del mismo continente emergía la fuerza avasalladora de la Revolución Rusa. El socialismo apalancado en las clases trabajadoras pareció no tener detractor alguno; al pueblo no se le podía negar la victoria. El año de 1917 fue el que marcó el difícil y, a su vez, triunfante nacimiento de una

¹² Durante los años que el Movimiento Moderno estuvo en la vanguardia del quehacer arquitectónico europeo de la primera mitad del siglo XX, se celebraron alrededor de diez Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna o CIAM, en ellos, se realizaron múltiples discusiones que consideraban pertinentes en virtud de las problemáticas de la arquitectura para aquel entonces. Para 1929, el congreso enfocó sus esfuerzos alrededor de “La Ciudad Moderna” y redactó lo que se conoce como la *Carta de Atenas* en virtud de la ciudad que fuera sede de aquel encuentro.

revolución que todavía en la actualidad deja ver sus consecuencias. La guerra, entonces, podía verse desde dos puntos de vista: uno, negativo de tajo, que presentó el desolador panorama político y social de una Europa diezmada y vulnerable frente a unos Estados Unidos fortalecidos más que golpeados y, otro, permitió vérsela positivamente como el vocero del deseo generalizado de la sociedad del viejo continente de alcanzar el cambio y la renovación total desde lo político hasta lo cultural.

A lo largo de varias décadas del naciente siglo XX, la revolución representada por el levantamiento masificado de los rusos por la igualdad social se presentó como el sistema político que podría expandirse por el territorio europeo instigando a que el proletariado se sublevara para superar al capitalismo y a sus penosas inequidades sociales, era el momento de la tan anhelada “igualdad social”, la abolición de las distinciones de clase. De otro lado, y sólo un quinquenio antes de la llegada de la Revolución Rusa en 1917, en el mundo occidental ya se conocían casi todas las Vanguardias; razón por la cual no es extraño que las primeras coincidencias entre los levantamientos beligerantes de las naciones que se fueron a la guerra y las reacciones artísticas estuvieran fundamentalmente representadas por el denominado *Constructivismo* en el territorio de Europa oriental y el *Expresionismo* en el territorio occidental (Hobsbawm, 1998).

Aunque los rusos tras su revolución consideraron que el arte de las Vanguardias occidentales era un arte fundamentalmente burgués, pues no creyeron sirviera, en términos claramente panfletarios, para instruir políticamente al pueblo por no estar tan claramente puesto al servicio de los intereses políticos del estado, es claro que, en ambos territorios, subsistía el anhelo por hacer del arte el instrumento de redención de la nueva Europa. No obstante, cabe reiterar que el caso del *Constructivismo* impactó en la arquitectura moderna de forma más significativa de lo que lo harían otras Vanguardias de su época hasta la

consolidación del propio *Movimiento Moderno* en Francia con Le Corbusier y en Alemania en cabeza de Mies Van Der Rohe y Walter Gropius y la *Bauhaus*. En plena insurrección, Chernikov escribía los principios de una vanguardia fundamentalmente comunicativa, panfletaria y fuertemente azuzadora. Decía Chernikov:

“Se piensa que el constructivismo tiene importancia únicamente como medio de superar el eclecticismo y el conservadurismo tecnológico. De hecho, su función es mucho más amplia; no es sólo destructora de lo antiguo sino también creadora de lo nuevo. (...) puede y debe tener en cuenta todas las necesidades concretas de la vida contemporánea y ha de responder plenamente a las necesidades del consumidor masivo, el “cliente” colectivo, el pueblo”. (1984:226)

La razón que pudo motivar el proceso de apropiación del *Constructivismo* se debió al hecho de que la *Revolución Socialista* se integró rápidamente a la vida cotidiana y, en consecuencia, se convirtió en algo más que un fenómeno arquitectónico, que se aproximó a las manifestaciones del nuevo poder social o, para mejor decir, una prueba de la politización de la arquitectura, en sentido amplio, como no se había conocido en ninguna de las revoluciones anteriores; lo menos que podía suceder en aquel entonces, era que los demás países que querían adentrarse en la revolución, aprendieran de la rusa y de sus expresiones artísticas.

En consecuencia, lo que las Vanguardias y el *ethos* revolucionario significaron en las primeras décadas del siglo XX superó, por encima de las expectativas, lo que podría haberse esperado de las artes mismas y, más particularmente, de la arquitectura, puesto que sus mejores expresiones procedieron de los países agitados por la revolución; las Vanguardias fueron más que arte y arquitectura, fundamentalmente se consolidaron como un orden político, social y cultural que dejaba su sello en el

discurrir de la vida cotidiana. En todos los ámbitos de la civilización se hizo cada vez más evidente que el siglo XX era el siglo de la gente común, la que, en muchos casos de forma despectiva, se denominaba “la masa”, era por ellos y para ellos que las Vanguardias libertarias operaban desde la base de la sociedad, incluso, en esferas que usualmente no eran consideradas las suyas propias, como las de la creciente industrialización por ejemplo, lo que permitió que muchas de las expresiones de aquel momento no se vieran expuestas a los juicios estéticos de los críticos que apenas si veían en ellas, simples objetos de la vida diaria.

Lo que de alguna manera impulsaba el desarrollo de las “Vanguardias Populares” estaba directamente ligado a las preocupaciones socio-políticas en el seno de la revolución cultural, por un lado y a los avances tecnológicos e industriales al alcance de la mano, por otro. La revolución rusa, por ejemplo, se opuso a los privilegios de las burguesías y de las clases dominantes; de hecho, la utopía de establecer un mundo igualitario y equitativo simbolizó la demostración del deseo de sustituir dichos privilegios a través de la “masificación” del arte y la arquitectura, lo que significó que éstos debían ser, ante todo, populares. Las Vanguardias a finales del siglo XIX aparecieron como una reacción al gusto burgués, el mismo que bajo los clasicismos historicistas, representaban el peso de una tradición fundada en la nostalgia represiva y las distinciones sociales que la revolución no estaba dispuesta a aceptar.

Los motivos que llevaron a la revolución rusa a asumir dicha posición coinciden, de manera muy acertada, con la postura asumida por Adolf Loos cuando en 1908 escribe su ensayo-manifiesto *Ornamento y Delito* (1972) que junto con otro titulado *Arquitectura* se han convertido en dos de los documentos loosianos que más ha suscitado equívocos e, incluso, reducciones de su pensamiento. En estos textos Loos aboga por una clara represión al ornamento en virtud de considerar que éticamente él significa no sólo una añoranza retrógrada sino, también, un

claro atisbo de ignorancia; así como la revolución rusa fustigó el apego a la tradición y, de otro lado, pensó que estéticamente hablando el valor ornamental y de suyo las fijaciones estéticas en el pasado representaron los contenidos simbólico-representativos que se añadían a la arquitectura pura y simple puesto que dicha ornamentación fundamentalmente legitimaba lo que excluye socialmente, situación que la revolución y, en consecuencia, las Vanguardias no esperaban incluir.

El *ethos* revolucionario se adentró en lo más profundo de los ideales de los arquitectos vanguardistas llamados a convertir las preocupaciones locales en problemas universales, a superar las arquitecturas vernáculas para alcanzar arquitecturas transnacionales, como manifestaba Mendelsohn, a dejar de lado los problemas exclusivos de las élites para encarar los problemas de la gente común. El arquitecto que abandonaba el pasado y las desgastadas arquitecturas clasicistas socialmente excluyentes, como se las consideró, se acercaba con dignidad absoluta a una modernidad que, en principio, parecía estar receptiva a todo lo que fuera lo suficientemente provocador como para conducir a la masa a la mesiánica revolución.

Hasta el momento, nos hemos preguntado por dos ideas en particular; la primera, vinculada al *ahistoricismo* de las Vanguardias como consecuencia de su anhelo por abandonar lo que consideraba fatigado y desdeñosamente ligado al pasado en términos políticos, sociales, artísticos y arquitectónicos y, por otro lado, estaba la idea política que involucraba la noción misma de revolución y, más particularmente, la idea de “*ethos*” como el compromiso social y libertario que asumían irrestrictamente en función de realizar la promesa de una sociedad justa y equitativa y, por ende, de un mejor mundo humano. Con el ánimo de no renunciar a esta tarea, vale reiterar que no podemos olvidar la noción emancipatoria que acompañó el discurso teórico de la modernidad arquitectónica, pues en ella residió, primeramente, la modernidad

misma y su compromiso social revolucionario.

Es claro, entonces, que el proyecto arquitectónico de la modernidad es, ante todo, una idea a realizarse, es decir, desde el momento mismo de su génesis, la modernidad estuvo “por hacerse”, pues lo que en ella subyacía era el anhelo de la emancipación social de una Europa sumida en la alienación y servidumbre que el yugo del mundo inequitativo de muchos siglos de historia le había cargado. La modernidad acusó el cambio de paradigma representado por la libertad de las clases obreras y trabajadoras que, gracias al impulso tecno-industrial, entraban en la dinámica de una época que, a diferencia de lo que había sucedido en los últimos siglos, estaría legitimada por el paso de la exclusión a la inclusión. Sin embargo, si la tradición y el peso ideológico que residía en los pueblos podían ser considerados como obstáculos que llegarían a opacar o a impedir la realización misma del proyecto moderno, la justificación de éste último, paradójicamente, se encontraría residiendo en esos mismos pueblos, sólo que ahora se les vería como la colectividad misma. (Xibille, 1995). El pueblo ya no son unos pocos, de hecho, ahora son todos. La sublimación de la noción de colectividad que otrora se consideraba privativa, al elevarse a la categoría de universal, se llenaba del aire mesiánico que la convertía en el sujeto mismo de la

revolución encarnada en las Vanguardias de comienzos de siglo y, sólo unos pocos años después, en el Movimiento Moderno de la Arquitectura.

En cierto sentido, un sinnúmero de los textos escritos por los rebeldes arquitectos de las primeras décadas del agitado siglo XX giraron en torno a las nuevas problemáticas que debía afrontar la disciplina en función de su compromiso ético de cara a los cambios sociales, políticos y tecnológicos de una sociedad inserta en una modernidad servida para la incursión masiva de los productos industriales, incluyendo entre ellos, los “productos arquitectónicos”. Los textos escritos por los arquitectos de la época o mejor los *manifestos*, los cuales ocuparán nuestra atención ahora, son alternativas que presentan, ante todo, su postura reaccionaria frente a la tradición y, de suyo, la necesidad de renovación y experimentación estética enfocadas a unificar las Vanguardias en unos propósitos comunes aceptando las divergencias, siempre y cuando, todas ellas estuvieran mediadas por el compromiso social y político de una civilización tecnocrática que podía encontrar en la arquitectura, por ejemplo, una de las mejores formas de expresión de ese *ethos* revolucionario que alguna vez gestó el nacimiento de lo que creían era un mejor mundo humano.

Referencias

- Aicher, Otl (2001). *Analógico y Digital*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- _____(1994). *El mundo como proyecto*. México: G. Gilli.
- Banham, Reyner (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. Cast. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus,.
- COLLINS, Peter (1998). *Changing Ideals in Modern Architecture* (2º Edición). Canadá: Mc Gill University Press.
- Drexler, Arthur (ed.) (1986). *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York & Londres: Garland (4 vol.).
- Hereu, Pere; Montaner, Joseph Maria y Oliveras, Jordi (1994).. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Barcelona: Nerea.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Le Corbusier (1998).. *Hacia una Arquitectura*. Barcelona: Poseidón. Pág. XXXIII.
- Loos, Adolf (1972). *Ornamento y Delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli,.
- Subirats, Eduardo (1989). *El final de las Vanguardias*. Barcelona: Anthropos,. Pág. 14.
- _____(1986). *La Flor y el Cristal. Ensayos sobre Arte y Arquitectura Modernos*. Barcelona: Anthropos.
- Tafuri, Manfredo (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid: Celeste.
- Winckelmann, J.J (1967). *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona: Iberia.
- Xibille, Jaime (1995). *La Situación Postmoderna del Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.