

EL MANIFIESTO EL PROBLEMA TEÓRICO DEL MOVIMIENTO MODERNO DE LA ARQUITECTURA

Valentina Mejía Amezcuita*

En todos los dominios de la industria se han planteado problemas nuevos, y se han creado las herramientas capaces de resolverlos. Si se coloca este hecho frente al pasado, hay una revolución.

Le Corbusier

SÍNTESIS

La arquitectura del Movimiento Moderno, encontró en los manifiestos su sustrato conceptual. Estas apuestas teóricas no fueron precisamente un “aporte literario” que los teóricos hacían a la cultura. Los manifiestos tuvieron como intención primordial cambiar la visión del mundo arquitectónico, particularmente, el mundo arquitectónico del siglo XX. La arquitectura del Movimiento Moderno se convirtió en la legitimación del discurso teórico en su intento de racionalizarse, en tanto, la transformó en un hecho normalizado, medible, reproducible en serie, cuantificable y, de alguna manera, predecible y determinado a la manera que son predecibles los sucesos pertenecientes a las ciencias naturales.

DESCRIPTORES: *Arquitectura Moderna – Manifiestos – Teoría de la Arquitectura – Arquitectura funcionalista – Vanguardias Arquitectónicas – Arquitectura del siglo XX.*

ABSTRACT

The conceptual substrate of the architecture of the Modern Movement was found in the manifests. These theoretical wagers were not exactly a “literary supply” which theoreticians had ever contributed to the culture. The manifests were primarily intended to change the vision of the architectural world, particularly, the 20th’s one. The architecture of the Modern Movement turned into the theoretical speech authentication aimed to rationalize itself, so it changed it into a serially normalized, measured and reproducible fact, which is also quantifiable; predictable and specific in some way, a way in which nature science belonging processes are predictable.

DESCRIPTORS: *Modern architecture – Manifests – Architectural theory – functionalist Architecture – Architectural forefronts – 20th’s Century Architecture.*

En los últimos años del siglo XIX, se produjo una reacción inexorable contra una serie de principios academicistas que habían encaminado la visión artística de cientos

de años de historia. Esta reacción que comenzó a intuirse en el Renacimiento, se consolida con la modernidad guiada por la Ilustración y, finalmente, se hace manifiesta en

* Arquitecta - Universidad Nacional de Colombia, Maestra del Programa de Arquitectura de la Universidad Católica Popular del Risaralda, Decana de la Facultad de Artes de la Universidad Católica Popular del Risaralda, mejiavalentina@ucpr.edu.co.

Recepción del Artículo: 30 de Abril del 2007. Aceptación del Artículo por el Comité Editorial: 18 de Mayo de 2007

las primeras décadas del siglo XX. Las razones que motivaron dicho cambio fueron múltiples y van desde lo económico y social, hasta lo político e ideológico con un fuerte ingrediente adicional que sería el contacto con manifestaciones filosóficas e ideológicas distintas a los paradigmas clásicos del mundo occidental.

El siguiente texto expone y analiza algunas de las posturas más relevantes que se convirtieron en las teorías o los *manifestos* que subyacen en la nueva arquitectura europea del siglo XX, dejando claro que lo que nos interesa evidenciar es cómo la arquitectura moderna funcionalista se valió de los manifiestos como un sustrato teórico que determinaba el rumbo a seguir, con el ánimo de encontrar la verdadera arquitectura del siglo XX; para tal fin, nos vamos a adherir, en parte, a la presentación de “Ismos” que hacen Hereu, Montaner y Oliveras en su reconocido libro *Textos de Arquitectura de la Modernidad*.¹ Nuestro objetivo no es hacer una “antología” de textos de arquitectura moderna, lo que queremos es recoger la ideología, la filosofía o los referentes de pensamiento, como fundamento primordial del Movimiento Moder-

no de la Arquitectura ejemplificando, por sobre los demás, el manifiesto corbusiano.

En primer lugar, nos interesa conocer las posturas que decretaron la ruptura entre tradición y vanguardia, las que apelaron por la idea de la *tabula rasa*, porque ellas determinaron el rechazo a la historia – al menos a la visión de historia lineal y de corte determinista - y a los eclecticismos historicistas que a su juicio habían desviado el rumbo del desarrollo; en este sentido, es importante tener presente que la discusión se dio en términos críticos racionales que buscaron en el “método científico” la manera de enfrentar el gran problema. En segundo lugar, retomaremos los textos que pusieron de manifiesto las influencias de las teorías estéticas abstraccionistas y experimentales en el campo formal de la arquitectura y, finalmente, los planteamientos que evidenciaron las ideas referentes a la técnica y producción en serie fundadas en la Nueva Objetividad, el Funcionalismo y, el ya mencionado, Racionalismo Arquitectónico de Le Corbusier.

El Movimiento Moderno en Arquitectura se justifica por encima de la

¹ Este libro dedica su segunda parte a recoger el conglomerado ideológico que sustentó la arquitectura moderna precisando en el período comprendido entre la primera y la segunda guerra mundial por haber sido éste el momento álgido de dicho movimiento. La “antología” que el libro acopia está agrupada por “ismos” o movimientos no por cronologías o países. Es una de las más relevantes, aclaro nuevamente que no es la única, es bastante reconocida en los ámbitos académicos, convirtiéndola en una de las de las más estudiadas hasta la fecha. Op. Cit, Capítulos V al VIII. Pág. 163 – 284.

tradición y lo inmutable, logrando pervivir por un período sustancial de tiempo en un convulsivo siglo XX. Su propuesta teórica se afirmó, entre otros, en el racionalismo cartesiano y su supuesto estético y arquitectónico se apoyó, en buena parte, en los discursos nacidos de la *Academia* en el siglo XVII, aunque ellos lo podrían haber negado de tajo en su momento, en textos escritos por los teóricos de la arquitectura en el siglo XIX y en los manifiestos de las *Vanguardias Figurativas* como las del *Cubismo* con *Après le Cubisme* (Le Corbusier, Ozanfant, 1918), el denominado *Purismo* y *La Arquitectura Futurista. Manifiesto* (Antonio Sant'Elia, 1914), los cuales hacen parte sustancial de otros discursos posteriores sumados a los resultados de los *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna* (CIAM) y los libros escritos por Le Corbusier y Walter Gropius, sólo por citar algunos de nuestro interés por el momento.

Del mismo modo, el conocimiento y la experiencia aportada por el grupo de la *Bauhaus* fue absolutamente significativa, en tanto, se constituyó como la *Nueva Academia* generadora de los lineamientos que guiarían tanto la arquitectura como los nacientes diseño gráfico y diseño industrial. Nada se escapa entonces a los escenarios renovados de la academia moderna de artes: filóso-

fos, pintores, arquitectos, poetas harán parte del proyecto moderno aunando esfuerzos para una lucha que, ahora más que nunca, parece identificarlos a todos.

Ahora bien, con el ánimo de orientar hiladamente nuestras reflexiones, debemos traer a escena algunos argumentos brevemente señalados: el problema de la *razón* y el *habitar* a partir de las manifestaciones de la síntesis clásica del siglo XVII en Francia. Para ese entonces, la arquitectura, que habría de reflejar el espíritu nacional francés, reposaba en el regreso a los principios griegos reducibles a las reglas de la geometría simple y la matemática básica, principios que constituían perfección y la verdad absoluta.

Años más tarde, Alemania se daría a la misma tarea cuando Winckelmann exaltaba en sus textos el arte griego, reflexionando cómo los *arquetipos*, casi idénticos, habían determinado la evolución del arte en cada cultura; estos arquetipos griegos guiarían el certero camino de la magnificencia arquitectónica si se era riguroso en imitar cuidadosamente a los griegos, cuya arquitectura habría de constituirse en los cimientos sobre los cuales se edificaría el *Estilo Nacional Alemán*, del mismo modo que lo había hecho Francia gracias a la heroica labor

emprendida por Fréart de Chambray (KRUFT, 1994: pp.124-127).

La concepción racionalista de la arquitectura en el siglo XVII dio un tratamiento casi sagrado a los conceptos arquitectónicos de la antigüedad clásica; las categorías vitruvianas de *Venustas* (lo bello), *Utilitas* (lo funcional) y *Firmitas* (la tectónica) están sujetas a la razón; las tres son necesarias, las tres son requeridas porque hacen parte de la gran unidad. Si sagrada era la antigüedad, sagrada era la única gran ley de la arquitectura, la ley de la razón.

Casi dos siglos después, los hombres del arte, en cualquiera de sus vertientes, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, estaban sujetos a dos corrientes opuestas. La corriente de los *Revivalists*² dominada por el conocimiento del legado histórico y la de los *Antirevivalists* determinada por la conciencia hacia la evolución natural de la misma; quienes demandaban la búsqueda de un nuevo arte, negaron la posibilidad de reconciliar la una con la otra y vieron el progreso científico y tecnológico como la unidad indisoluble que, análogamente, permitiría la formulación de leyes del progreso para las artes. Para el caso de las artes pictóricas, la situación se hizo

manifiesta con la negación de las realidades visibles que se relacionaban con las representaciones figurativas y literales del mundo real, es decir, el abandono de todo lo vinculado con el mundo experienciable a través de los sentidos. El proceso iba desde los fantasmagóricos manejos de la luz utilizados por el impresionismo, pasando por las distorsiones formales usadas por el expresionismo, la fragmentaria realidad evidenciada por el Cubismo, hasta llegar al abstraccionismo y su afán por prescindir del mundo sensible y sus apariencias.

En la arquitectura ocurrió algo muy similar a lo sucedido en las artes visuales. El modo de pensarla y proyectarla estaba vinculado con los “modelos académicos” heredados de la tradición clásica francesa, modelos recreados en el Renacimiento y difundidos a través de los tratados y las escuelas de formación disciplinar. La reacción arquitectónica tardó un tiempo significativo en llegar, en el siglo XX tuvo sus primeros asomos con movimientos como el *Art Nouveau*, el *Modernismo* y la *Secesión Vienesa*, entre otros; a estos momentos le sobrevinieron el *Constructivismo*, el *Neoplasticismo*, el *Protorracionalismo* y posteriormente el *Movimiento Moderno*. A este últi-

2 Se habla de “revival”, cuando se hace referencia a las arquitecturas que traen nuevamente a escena arquitecturas de épocas anteriores, particularmente las clásicas: griega, romana, egipcia, mesopotámica, etc. Los *revivals*, por lo general se convierten en eclecticismos historicistas, pues terminan siendo mezclas de distintos estilos y épocas en un mismo edificio.

mo le correspondió elaborar los nuevos fundamentos epistemológicos y crear los nuevos paradigmas de la arquitectura.

Es de suma importancia reconocer que la arquitectura era considerada arte pero también ciencia a raíz del progreso gradual desarrollado por ésta en los últimos tiempos; desarrollos que, ineludiblemente, iban a la par con los avances tecnológicos.³ De hecho, arquitectura y ciencia eran considerados “*dos aspectos de la verdad que necesariamente existen en conformidad la una con la otra, como dos consecuencias lógicas del mismo principio.*” (COLLINS, 2003: p.134)

Como mencionamos líneas arriba, comenzaremos nuestra reflexión teórica con el pensamiento de las primeras décadas del siglo XX, determinado por las *Vanguardias Figurativas* o los *Ismos*, que en términos generales, podrían describirse como la rebelión frente a la tradición tanto histórica como formal de las artes visuales y la arquitectura, con el propósito de incentivar la exploración teórica y estética salida del curso lineal y determinado de la historia. Uno de los primeros manifiestos que pretendió desligarse de dicha tradición, valiéndose de la noción de *tabula rasa*, sería el del *Futurismo*, liderado por Antonio Sant’Elia.

“El problema de la arquitectura futurista no es un problema de recomposición lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras, nuevos bastidores de ventanas y de puertas, sustitutos de columnas, pilastras, ménsulas, cariátides, gárgolas (...). Se trata de crear de nueva planta la casa futurista, de construirla con todos los recursos de la ciencia y de la técnica, de satisfacer hasta el límite todas las exigencias de nuestra forma de vida y de nuestro espíritu, de rechazar todo lo que sea grotesco, molesto y ajeno a nosotros, estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, una nueva armonía de perfiles y volúmenes, una arquitectura cuya razón de ser se base solamente en las condiciones especiales de la vida moderna, cuyos valores estéticos están en perfecta armonía con nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Tiene que ser tan nueva como nuevo es nuestro estado anímico.” (SANT’ELIA, 1914 citado en HEREU, MONTANER Y OLIVERAS, 1994: pp. 164-167)

3 Thomas Hope, gran teórico de la arquitectura, a mediados del siglo XIX, publicó su *Ensayo Histórico sobre Arquitectura*, en el cual se ocupó, entre otras cosas, de la gran controversia generada por el agotamiento de los discursos neoclasicistas y la búsqueda de una nueva arquitectura

Las *Vanguardias* que se caracterizaron por ser “ahistóricas”, por optar por la *tabula rasa* y dejar de lado todo el conocimiento estético adquirido a lo largo del tiempo para elaborar uno nuevo, exaltaron lo que se denomina el “espíritu de la época”, pues su propósito fundamental era, ante todo, ser nuevas, nueva ciencia y nuevo arte. No en vano, el mismo siglo XX también debía

ser un elemento unificador que convocara a los arquitectos y artistas del momento, indistintamente de su procedencia, alrededor de un propósito común: actuar en contra de la desgastada tradición, ser originales y luchar por el bien social, lo cual permitiría considerar esta unificación entre arquitectura y espíritu de la época, como una manifestación de evolución social.

No puede ser un hecho casual, que los tres caminos que podemos reconocer en la nueva arquitectura coincidan con el mismo número y naturaleza de los nuevos caminos de la pintura y la escultura. Esta coincidencia de intenciones encontrará su expresión en la obra resultante y llevará todas las artes a una nueva unificación. Esta unificación englobará tanto las grandes aportaciones – los templos de un mundo nuevo – como los objetos más insignificantes de nuestra vida cotidiana. Lo que hoy es un problema, se convertirá un día en tarea a realizar; lo que hoy es fe y visión de unos pocos, se convertirá un día en ley para todos.⁴ (MENDELSON, 1919 citado en HEREU, MONTANER Y OLIVERAS, 1994: pp. 171-173)

Es oportuno hacer una claridad. Las *Vanguardias*, en términos generales, jamás desconocieron lo que la arquitectura había realizado en los períodos anteriores al siglo XX, es decir, eso que hemos denominado la caracterización “ahistórica” de las *Vanguardias* y del Movimiento Moderno de la arquitectura, es particularmente una defensa en favor del *zeitgeist* y la necesidad de hacer de la arquitectura un reflejo del mis-

mo. No tenía sentido que la arquitectura imitara la plástica de los griegos y los romanos o se hiciera a la manera de la arquitectura medieval o cualquier otro referente estilístico, todo lo contrario, se debía hacer arquitectura particular para cada momento y condición histórica y, el momento que los convocaba era el siglo XX, época para la cual los *revivals* no podían ser una opción válida.

⁴ Este es un fragmento de la conferencia titulada *El problema de una nueva arquitectura*, que en 1919 el arquitecto alemán Erich Mendelsohn dictaba en la exposición de “Arquitectos Desconocidos”, donde expresa la postura de vanguardia que la arquitectura alemana asumía en el entorno europeo frente al problema de la nueva arquitectura.

La gran particularidad del Movimiento Moderno era que a pesar de haberse valido de posturas adoptadas por movimientos anteriores, como lo hicieron el nacionalismo francés o el alemán al valerse de la

filosofía cartesiana, no se valió en lo más mínimo de formas u *órdenes estilísticos* de ninguna época anterior, pues aunque respetaron profundamente la historia, tenían claro que ésta debía ser superada.

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. La arquitectura es la voluntad de la época traducida en espacio.

Si descartamos toda concepción romántica, podemos reconocer las estructuras en piedra de los griegos, la construcción en ladrillo y hormigón de los romanos y las catedrales medievales como osadas realizaciones técnicas... Nuestros edificios utilitarios sólo podrán llegar a ser dignos del nombre de arquitectura si interpretan verdaderamente su época mediante una expresión funcional perfecta.⁵ (MIES VAN DER ROHE citado en BANHAM, 1985: p. 275)

Los problemas que reclamaban la incursión del Movimiento Moderno, eran los problemas del planeamiento, de la industrialización, de la masificación; eran los problemas del “método”; esta perspectiva es la que nos interesa, en tanto, vislumbramos en ella la presencia de la *filosofía*, más particularmente en este sentido, de la *filosofía racionalista* con todo su proceso de conocimiento de las ciencias naturales, extensivo al estudio científico naturalista del ser humano y los productos de la cultura.

Debemos decir que la base filosófica racionalista que sustentó en gran medida esta nueva arquitectura, se convirtió, por decir lo menos, en su talón de Aquiles; en tanto, sus detractores criticaron fuertemente ese deseo de encontrar un “método universal” para dar respuesta al objeto de estudio de la arquitectura, que no sólo son los hechos arquitectónicos, es decir, el problema no es meramente físico y material, sino también, el hombre que los habita, la cultura que los apropia y el territorio donde se insertan. Sin em-

5 Esta es una de las proclamas del arquitecto alemán Ludwig Mies Van Der Rohe en la época en la que pertenecía al grupo G, el cual tuvo fuertes influencias desde su perspectiva racionalista y vanguardista en la arquitectura del movimiento moderno. Este movimiento se consolidó además gracias a la revista que produjo y que tuvo su mismo nombre.

bargo, la idea de un método único de conocimiento sería una de las grandes virtudes que los abanderados del Movimiento Moderno insuflaron a su denominado Racionalismo.

Este Racionalismo, como acabamos de mencionar, proponía un *monismo metodológico* para el estudio de las ciencias naturales, de alguna manera, extensivo a las artes. Para el caso

de la nueva arquitectura, el “método único” está definido por principios meramente racionales de planificación y estandarización del *arquetipo*. Este método ha de permitirle alcanzar a cabalidad lo que tanto demandaba una sociedad introducida de lleno en la tan anhelada “era de la máquina”, auxiliadora de muchas de las intenciones propuestas por los pioneros del Movimiento Moderno.

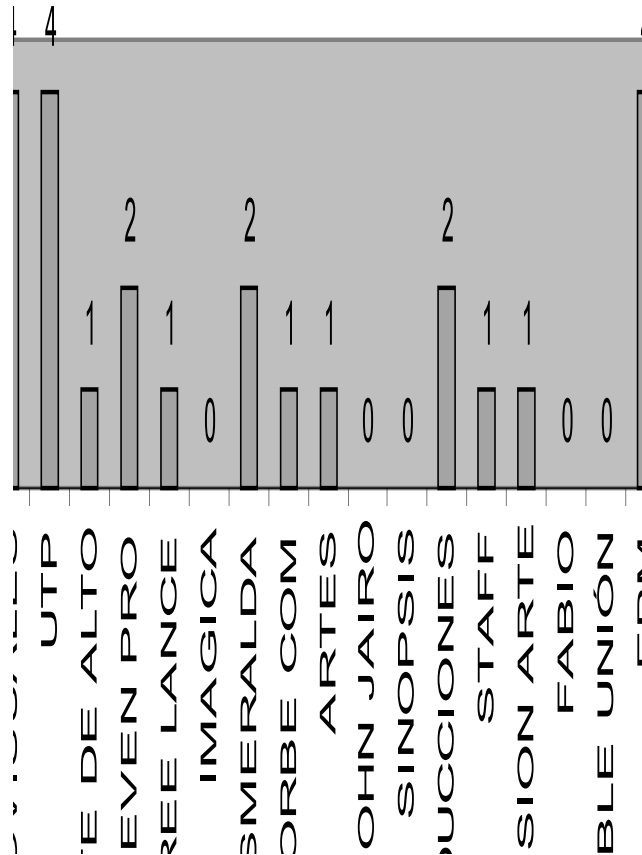
En la realidad de la época presente se forma la concepción del mundo del arquitecto contemporáneo y nacen los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico (...). La nueva arquitectura se caracteriza ante todo por su aspiración a un todo indivisible y unitario, en cuyo seno la obra toma orgánicamente forma, y hacia el cual tiende todo el proceso creador desde el principio al fin (...). Un problema arquitectónico, como cualquier otro problema, sólo se resuelve mediante la exacta determinación de las incógnitas y la búsqueda del método justo para llegar a la solución.⁶ (GIZBURG, 1926 citado en HEREU, MONTANER Y OLIVERAS, 1994: p. 264

El método que habría de resultar victorioso en este proceso era el que pudiera ofrecer al arquitecto la tranquilidad de despojarse de todo el peso de la historia, pues su historia es ahora, para aferrarse decididamente a su capacidad creadora a través de la razón. El método, como lo consideraba Ginzburg y un significativo número de

constructivistas rusos, exaltaría la capacidad de discernimiento del artista o del arquitecto poniéndolo de frente al mundo provisto de las más acertadas teorías para resolver el problema estético, funcional y técnico, el problema espacial, el problema de la producción en serie, en pocas palabras, el problema del nuevo *arquetipo*.

⁶ Este es un fragmento de un artículo de Moisej Ginzburg llamado “*Novye metody arhitektornogo myslenija*”. Este es uno de los manifiestos que guió el proceder de la nueva arquitectura soviética en la década del veinte cuyo efecto más notorio se vería reflejado en la denominada arquitectura funcionalista.

En segundo lugar, como mencionamos líneas arriba, tras haber dejado claro que era necesario rechazar la historia, pues sus arquetipos estaban desgastados y que era necesario formular un método que garantizara el sustento teórico de una nueva arquitectura creadora de los suyos propios, era decisivo apelar a quienes optaban por una nueva plástica *ética, estética y económica*, como la calificó Adolf Loos en su texto *Ornamento y Delito*, uno de los manifiestos de mayor trascendencia en el Movimiento Moderno. Loos se inclina por calificar de delito al ornamento por tres razones fundamentales. La primera, porque el ornamento nos lleva indefectiblemente a una nostalgia por el pasado; la segunda, porque desechar toda ornamentación de las nuevas edificaciones significa eliminar de tajo todo elemento simbólico que desligue al edificio de la función del habitar y por último, el ornamento siempre ha significado y significará un costo mayor por vincularse a una labor artesanal que la sociedad moderna, fruto de la industrialización, no puede volver a padecer.



En suma, Loos se ocupó de uno de los primeros argumentos para que la nueva arquitectura se deshiciera de la tradición grecolatina y explorara su propia estética, nuevamente, *clara* y distinta como lo mencionaba Descartes; *clara* por no haber mediación entre la naturaleza de la arquitectura y el usuario y *distinta*, sin lugar a dudas, era *sui generis*, única en su especie, genuina, original y reproducible, en una palabra, *arquetípica*.

La carencia del ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. (...) El hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. (1994: p. 178)

Los grandes maestros de la modernidad arquitectónica que procedían de la tradición expresionista, fueron los primeros en experimentar la abolición del ornamento partiendo de la abstracción y reducción de las formas arquitectónicas a sus elementos más simples, a través de una gramática sistemática de la nueva plástica. Teóri-

cos de la talla de Lazló Moholy-Nagy en Alemania y, más particularmente, en la Bauhaus, comprendieron que el ejercicio no radicaba solamente en aplicar la gramática a las formas sino en buscar, además, una nueva concepción espacial. En este sentido, *la Bauhaus* iría a la vanguardia así como los holandeses lo hacían con *De Stijl*.

La palabra arte ya no significará nada para nosotros. Dejando atrás este concepto, exigimos la construcción de nuestro entorno según leyes derivadas de un principio previamente establecido. (...) Nuestra época se opone a cualquier clase de especulación subjetiva en materia de arte, ciencia, técnica, etc. El espíritu nuevo que rige ya casi todos los aspectos de la vida moderna rechaza la espontaneidad animal, el dominio de la naturaleza y los estilos complicados. Para ser capaces de crear algo nuevo, necesitamos un método, es decir, un sistema objetivo. (1994: p. 222)

El mismo Van Doesburg, en otro texto llamado *Hacia una Arquitectura Plástica*, entregó a los arquitectos holandeses la “gramática”, es decir, la sistematización de la arquitectura moderna que su país debía incorporar si quería ser moderno. La necesidad de éxito en el camino que se elegía era fundamental, parafraseando a Descartes, el problema estaba basado en la certidumbre, en examinar científicamen-

te el campo de la creatividad humana y establecer las leyes que condicionan la producción arquitectónica. Para ello era decisivo determinar los elementos de la geometría simple, descrita por Descartes, que son de uso y aceptación universal, de tal modo que organizados crearan una nueva armonía, una unidad estilística, una belleza internacional aplicable en todos los escenarios culturales.

La nueva arquitectura es informe aunque exactamente definida, es decir, que no está sometida a ningún tipo de forma estética establecida. No posee ningún molde para elaborar las superficies funcionales resultantes de exigencias prácticas vivas. Este espacio está dividido estrictamente en superficies rectangulares, que no poseen ninguna individualidad por si mismas. Constituyen, por tanto, un sistema coordinado, en el cual todos los puntos corresponden a un número igual de puntos en el universo. (1994: p. 224)

Entre quienes se esforzaron por elaborar toda una teoría alrededor de su nueva arquitectura, se encuentran los alemanes, los holandeses, los franceses y los constructivistas rusos, cuya propuesta particular fue de singular valor, pues describieron con total rigor la arquitectura moderna rusa basada en la necesidad básica humana del habitar, pero teniendo presente que el valor de una edificación reside en su justificación racional; no sería posible concebir el constructivismo apartado de esta condición social.

El rasgo más significativo de la arquitectura constructivista no son

las formas, es lo que les subyace. Iakov Chernikov escribió su libro manifiesto *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina* en 1931, para esclarecer la lógica de la nueva arquitectura, incluyendo un método de diseño en él. Entre sus reglas se encontraban las once *leyes de la construcción* que permitían descomponer el diseño en partes pequeñas y simples para luego interconectar estas pequeñas piezas geométricas en el edificio; la divisibilidad y análisis que hacían parte del método cartesiano, también sería utilizado, años después, por los constructivistas modernos.

La observación de leyes en todo edificio constructivo se basa además en el hecho que por medios analíticos podemos probar al mismo tiempo la verdad y corrección de la solución elegida. La justificación del método propuesto sirve de criterio para la legitimación de la forma elaborada.

En todos los casos de construcción nos enfrentamos a la necesidad de dar un fundamento a la construcción aceptada y, por tanto, y por así decirlo, a legitimarla. (1994: p. 231)

El Movimiento Moderno de la Arquitectura, en sus distintas acepciones y particularizaciones, nació de los principios racionales que probaban una auténtica necesidad y demanda del mismo. No obstante, su nacimiento fue posible gracias a que le precedían ciertos conocimientos. Es casi imposible

imaginar su nacimiento en medio de una sociedad que no estuviera preparada para recibirlo. La arquitectura moderna fue tal a razón de las necesidades humanas frente a su capacidad creativa; capacidad que, por cierto, está *sometida a la acción registradora del cerebro*, según menciona Chernikov.

La diversidad de expresiones que pudo adoptar este movimiento, justificadas todas ellas, probaron que era un movimiento amplio, sistemático y racional, de aplicación ilimitada. En este sentido, podemos asegurar que aunque el problema del habitar es tan complejo como se quiera, la “normalización” de la arquitectura moderna permitió simplificarlo a la par que lo hacían los avances tecnológicos. El método de diseño del Movimiento Moderno de la Arquitectura que vincula el racionalismo formal y el funcionalismo tecnológico, incluye la interrelación armónica de forma y función, entre arte y ciencia en un proceso creativo de síntesis, tal y como lo había propuesto Descartes en la simpleza de su método de conocimiento cuando, tras haber dividido y analizado el problema en *ideas claras y distintas* o en la naturaleza simple, las reconstruía en otras más complejas hasta llegar a la verdad.

Por último, nos quedaría por revisar las ideas referentes a la técnica y producción en serie de la arquitectura en manos del *Funcionalismo* o la *Nueva Objetividad*, como también se le llamó en Alemania, y el *Racionalismo*. Las posturas asumidas frente a la técnica fueron múl-

tiples y realmente muy diversas; de hecho, la maquinización está directamente asociada con la belleza como el momento culminante de la búsqueda emprendida por las *Vanguardias*, pues los productos de la industria eran la encarnación sublime de la racionalización arquitectónica tan pretendida por el Movimiento Moderno. De pronto, arte y ciencia se hicieron sinónimos gracias a los avances tecnológicos, por la supresión de la subjetividad en aras de la objetividad.

La arquitectura producida por el Movimiento Moderno debía dar solución al problema social, al problema de la masificación de las ciudades producto de la misma industrialización. En ella no era posible pensar en la “gran obra de arte” producida por el genio incomprendido para el gran señor burgués; la arquitectura moderna debía resolverse en grandes números, devenir colectiva, en serie y universal y, los métodos con los que iban a conseguir su propósito eran los cuantificables, medibles y objetivables. El *Funcionalismo* y el *Racionalismo*, corrientes del mismo movimiento, se basaron en la plástica más funcional, recordando las propuestas de los constructivistas rusos, con las cuales era posible lograr *más con menos*.

Parece bueno empezar por acotar la significación del término “racional”. El Congreso debe aceptar un acuerdo sobre esta amplia acepción; racional es lo mismo que económico; textualmente es así, pero en nuestro caso comprende ante todo las necesidades psicológicas y sociales, además de las económicas. Las condiciones sociales de una política de vivienda sana son sin duda mucho más importantes que las económicas, pues la economía no es un fin en sí misma, sino un medio para conseguir un fin. La racionalización sólo tiene sentido si es enriquecedora, si – traduciendo al lenguaje económico – ahorra la “mercancía” más preciosa: el esfuerzo del pueblo.⁷ (1994: p. 270)

El primer gran reto al que se enfrentaron funcionalistas y racionalistas, en especial Le Corbusier, fue el de encontrar la respuesta más acertada a la necesidad sentida por el hombre de crear y recrear su entorno con una salida racional y económica a una situación, en muchos casos, aún difusa e imprecisa. El problema de la *vivienda* y, más particularmente, el de la *vivienda mínima* como el habitáculo que permitiera al hombre desarrollar su vida con digni-

dad, sería el mejor ejemplo del realismo en el que se movían sus métodos, sus objetivos y, en consecuencia, sus logros.

La creación de la *Bauhaus* en Alemania en 1910, se convertiría en uno de los grandes proyectos emprendido por los modernos. Con ella no se inauguraba únicamente una nueva escuela de arquitectura, sino una reforma en la enseñanza de las artes que sólo había tenido análogos en la *Academia* francesa y la *Ecole des Beux-Arts*. Nuevamente, el problema de la unificación de los saberes se ponía de manifiesto, lo que sucedía es que ahora estaríamos hablando de la “reunificación” al servicio del hombre y su hábitat, *desde el utensilio doméstico más sencillo hasta la casa habitable acabada en todos sus detalles*. Los objetos, todos incluyendo los arquitectónicos, de los más simples a los más complejos, debían ser identificables por su naturaleza; naturaleza que, por cierto, se ligará a los métodos racionales de producción masiva, es decir, casi se establece una nueva relación entre la naturaleza del objeto y su manifestación física, pues no hay nada más que medie entre ellos que la misma técnica que los produce.

7 Éste es un fragmento de la ponencia presentada por Walter Gropius director de la *Bauhaus* en 1930, en el Tercer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). Su argumento representa el esfuerzo de la arquitectura funcional racionalista para limitar los parámetros que intervienen en la realización de un proyecto a los métodos puramente objetivables.

1. *Limitación a formas y colores fundamentales, típicos, comprensibles para todos.*
2. *Simplicidad en la multiplicidad, economía de espacio, materia, tiempo y dinero.*
3. *La creación de modelos estándares para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social.*

(...) *Los talleres de la Bauhaus son esencialmente laboratorios en los que se realizan y perfeccionan continuamente modelos, típicos de nuestro tiempo, hasta que son aptos para la producción en serie.*⁸ (1994: p. 260)

La era de la reproductibilidad técnica, como la llama Walter Benjamín, cambió de manera radical el arte y qué decir de la arquitectura pues la puso, por primera vez en la historia, al alcance real de todos y cada uno de los hombres. Desde los objetos de uso cotidiano como una silla, un tazón o un plato hasta las edificaciones en serie, producto de los enormes avances del urbanismo moderno que plantearon la creación de nuevos centros urbanos bajo los “cánones” de la *Carta de Atenas*, se escapaban a la fórmula: *función por economía*, que Hannes Meyer enseñaba a sus alumnos de la *Bauhaus* en Dessau. La arquitectura moderna en Alemania en los años treinta, era un producto industrial generalizado, racionalizado, de un grupo desconocido de inventores, pues *la arquitectura como materialización de las emociones*

del artista no tiene justificación alguna. La justificación, de hecho, era la anomia de quien la producía en aras de la objetivación del producto de su conocimiento para el bien común.

En suma, los manifiestos en arquitectura no se escribieron como un “aporte literario” que los teóricos hacían a la cultura. Los manifiestos tuvieron como intención primordial cambiar la visión del mundo, eran el grito revolucionario de un mundo que necesitaba renovar sus ideales civilizatorios particularmente identificados en el mundo arquitectónico del siglo XX. El Movimiento Moderno en su amplio espectro, se convirtió en la legitimación del manifiesto en su intento de racionalizarse, en tanto, transformó la arquitectura en un hecho normalizado, medible, reproducible en serie, cuantificable y,

8 Éste es un fragmento de la ponencia presentada por Walter Gropius director de la *Bauhaus* en 1930, en el Tercer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). Su argumento representa el esfuerzo de la arquitectura funcional racionalista para limitar los parámetros que intervienen en la realización de un proyecto a los métodos puramente objetivables.

de alguna manera, predecible y determinado a la manera que son predecibles los sucesos pertenecientes a las ciencias naturales.

La modernidad racional del siglo XX fue la era de los manifiestos y estos sirvieron para algo más que ser simples herramientas de consolidación y difusión del sustento teórico en el proceso de proveer a los arquitectos de un “método” de resolución universal de los problemas de la arquitectura de un momento histórico, cultura y social particular; de hecho, se convirtieron en la única forma posible de salvar la arquitectura de la

catástrofe, fueron su reivindicación.

La situación en la que se encontraba la arquitectura a finales del siglo XIX era insalvable; el agotamiento discursivo y plástico de la tradición era absoluto, recurrir a los griegos clásicos era ahora, de hecho, lo más antigriego que se pudiera hacer. Los avances de la ciencia y la tecnología fueron el argumento para que el Movimiento Moderno rechazara de tajo cualquier *cliché* del pasado, pues era su deber apuntar a las necesidades del *zeitgeist* del siglo XX y para ello contó con sus manifiestos y la nueva estética racional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANHAM, Reyner. (1979). *Guía de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Blume.

_____. (1985). *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960. trad. Cast.: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona: Paidós

BENJAMIN, Walter. (1973). Título original: *Eitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Trad. Cast.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

COLLINS, Peter. (2003). *Changing Ideals in Modern Architecture*. Canadá: McGill University Press.

DESCARTES, René. (1967). *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GIEDION, Sigfried. (1981). *El Presente Eterno: Comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma Editores.

GOMBRICH, Ernest. (1954). *Historia del arte* 2º Edición. Barcelona: Argos S.A.

HEIDEGGER, Martín. (1994). *Construir, habitar, pensar*. Trad. Cast.: Eustaquio Barjau, En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.

HEREU, Pere; MONTANER, Joseph Maria; OLIVERAS, Jordi. (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Barcelona: Nerea.

KANT, Immanuel. (1988). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.

KRUFT, Hanno-Walter. (1994). *A History of Architectural Theory from Vitruvius to de present*. New York: Princeton Architectural Press.

LE CORBUSIER. (1964). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

LEFEVRE, Henri. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

MARÍAS, Julián. (1990). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

MONTANER, Joseph Marie. (1998). *La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

MUNTAÑOLA, Josep. (1996). *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Ediciones UPC Universidad Politécnica de Cataluña.

TORRES CUECO, Jorge. (2004). *Le Corbusier: Visiones de técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.