



El movimiento moderno tiene origen en las mismas exigencias que han determinado la experiencia del historicismo; en la diferente distribución de la demanda de los bienes arquitectónicos –es decir, en el aumento de la producción edilicia, en una mayor escala y velocidad de los cambios en el ambiente urbano y rural, en la posibilidad, transformada en un hecho concreto por la industria moderna, de que los bienes culturales sean distribuidos a todo el mundo en igual medida, antes que repartidos según la tradicional organización jerárquica de la sociedad- y en la nueva actitud crítica, mediante la cual sólo el mencionado programa de distribución llega a ser razonable.

Como sucede a menudo, el remedio a una situación difícil se halla profundizando en las razones que produjeron la dificultad; el espíritu científico interrumpió la continuidad de la tradición clásica y descompuso el problema arquitectónico en sus componentes abstractos; pero también hizo posible la búsqueda meditada de una nueva orientación y de un nuevo método, capaz de restablecer la integridad de la experiencia arquitectónica y del ambiente de la ciudad moderna.

Esta búsqueda continua desde hace poco más de un siglo, y se determina despacio durante el curso de la experiencia del historicismo.

En orden histórico, los pasajes principales son estos tres:

_el reconocimiento de la mencionada identidad y de la conexión sustancial entre forma y función; por lo tanto, de la necesidad de proceder al mismo tiempo en el campo del orden espacial y en de los asuntos sociales y humanos, para mejorar el ambiente circundante; esta es la tesis entrevista por los utopistas de la primera mitad de 1800, especialmente por Owen, y profundizada por Ruskin y Morris.

_la formación de una experiencia arquitectónica más reducida, pero capaz de indicar una alternativa al repertorio de los estilos históricos; es la tarea desarrollada por los grupos de vanguardia entre 1890 y la primera guerra mundial.

_La convergencia de las fuerzas de vanguardia en un movimiento unitario que sea capaz de atacar toda la producción edilicia y modificar totalmente el ambiente en el cual el hombre vive y trabaja, llevándolo a la medida del hombre; esta es la empresa en que se ha empeñado Gropius inmediatamente después de la primera guerra mundial y por la cual se han gastado, hasta ahora, las mejores energías de la arquitectura moderna.

Los progresos de la técnica de las construcciones no constituyen los objetivos finales de la tarea, sino que son, especialmente al principio, los pretextos indispensables para el desbloqueo de la situación cultural.

La división de las tareas entre ingeniería y arquitectura se traduce, en la práctica, en un paralelismo convencional entre la técnica y edilicia y el repertorio de los estilos

históricos, por lo cual todo nuevo problema esta formulado preventivamente según los modelos visuales del pasado (así sucede hoy todavía, ya que las mismas formas de cálculo y nomenclatura corriente de los elementos de la construcción –viga, plinto, portal, pilastra, ménsula, etc.- llevan la marca de esta asociación).

Las exigencias objetivas estimulan, sin embargo, a los ingenieros hacia experiencia difícilmente domables mediante los medios tradicionales de estilos, sobre todo por razones métricas, como, por ejemplo, las inmensas cubiertas de las estaciones o de los ambientes para exposiciones –del Palacio de Cristal del 51 a la Galerie des Machines del 89- o bien los rascacielos americanos. Aunque los proyectistas han respetado los tradicionales criterios de simetría y de proporción, el excesivo tamaño impide una comprensión unitaria del organismo, la imagen pierde su carácter cerrado y se hace abierta, indefinida, dinámica por el tráfico que allí se desarrolla o por las mudables relaciones del paisaje (lo mismo sucede en el campo del urbanismo: las composiciones axilares de Haussmann repiten los habituales modelos barrocos, pero aumentan las dimensiones hasta casi borrar los perfiles edilicios de los ambientes, dejando que domine en primer plano la masa fluyente de peatones y vehículos).

De modo semejante, los nuevos materiales –hierro, vidrio, hormigón armado- permiten a los proyectistas nuevas posibilidades extrañas al carácter de la arquitectura antigua; paredes o cubiertas enteras transparentes, soportes muy delgados, estructuras en voladizo, mientras que entra en la práctica edilicia una serie de nuevos temas –estaciones de ferrocarril, puentes, establecimientos industriales, edificios para oficinas- absolutamente

faltos de consonancia con los monumentos del pasado, por lo tanto propicios a una interpretación arquitectónica liberada de los estilos históricos.

Todas estas circunstancias empujan poco a poco a los proyectistas de 1800 lejos de los tradicionales modelos de estilos. Pero este proceso técnico de emancipación de la disciplina del historicismo tiene un límite insuperable justamente en la mentalidad unilateral de la ingeniería del 1800; los ingenieros están convencidos del paralelismo necesario con los modelos del pasado, y llegan a ser originales sólo de un modo inconsciente cuando no se aplican ex profeso a un problema de composición arquitectónica. Así, sus contribuciones no se pueden nunca sumar en un sistema coherente, y cuando es necesario tener una norma para coordinar muchas operaciones técnicas –por ejemplo, en el caso del planeamiento urbano- la única norma disponible es todavía la del clasicismo, ya gastada.

Esta impasse se supera sólo por mérito de los movimientos de vanguardia del segundo decenio de 1900. Sólo un esfuerzo enorme y concentrado sobre el terreno formal permite, en efecto, cambiando radicalmente las tradicionales costumbres visuales, romper el paralelismo antedicho, consolidado por un siglo y medio de repeticiones, y ver con ojos nuevos el paisaje presentado por la revolución industrial y, por consiguiente, secundario, y aprender a controlarlo.

La visión perspectiva ha permanecido hasta hoy como base de las artes visivas (piénsese que el historicismo vuelve a leer según las reglas de la perspectiva también los estilos medievales, y el rigor geométrico de un edificio neogótico lo hace distinguir al instante de un gótico auténtico).

La perspectiva se basa en una noción intelectual de la realidad, semejante a la cartesiana *res extensa*, es decir, en el concepto de que los caracteres geométricos, inteligibles, forman la esencia misma de las cosas.

Por consiguiente, la representación de los objetos ha de permitir, en primer lugar, una definición unívoca de su forma y posición recíproca, según un sistema de relación deducido de las leyes naturales de la óptica.

Esta tesis está ligada a la distinción rígida, categórica entre el arte, la ciencia, la técnica, es decir, a la convicción de que la realidad está preliminarmente dividida según las funciones del espíritu humano; para desbloquear estas distinciones era necesario entonces, en el campo artístico, desmentir el valor categórico de la perspectiva, contraponiendo a ella un distinto método para representar y, por consiguiente, para proyectar los objetos.

Las primeras obras de los cubistas expresan de un modo polémico este deseo de ruptura, tomando la estructura de los objetos mediante la presentación contemporánea de muchas imágenes superpuestas, es decir, negando que la representación artística este subordinada a la unidad de la visión física.

La síntesis perspectiva de muchas imágenes distintas puede ocurrir, en efecto, sólo si se dan sucesivamente en el tiempo, y la representación contemporánea lleva a una inadmisibles interferencia entre espacio y tiempo y, por lo tanto, a una interrupción de la continuidad natural.

Los contemporáneos pensaban que estas experiencias subvertían las bases de la pintura, pero tanto los adversarios como los partidarios valoraban poco su importancia, limitando el discurso a la pintura.

El objetivo de la operación cultural es, en efecto, poner fin al tradicional dualismo entre representación y producción de los objetos, y al concepto mismo de pintura como parte de esta función representativa, así como se entiende del Renacimiento en adelante.

Hoy seguimos usando esta palabra, pero ya no podemos, después del cubismo, atribuirle el mismo significado: la pintura nos aparece integrada en la experiencia total de planeamiento del ambiente en que vivimos, como búsqueda de la calidad e incitación correctiva de la repetición cuantitativa propia de los instrumentos de ejecución industrial, por consiguiente estrechamente ligada a la arquitectura y partícipe de la misma función, contemplativa y operativa al mismo tiempo.

Hacia esta dirección parten, inmediatamente después de la primera guerra, los maestros del movimiento moderno –Gropius y sus colaboradores en la Bauhaus, Mies van der Rohe y Mendelsohn en Berlín, Le Corbusier en París, Oud en Rotterdam y Dudok en Hilversum–.

Aun reconociendo el valor primigenio de la búsqueda comenzada por los pintores, no se puede, sin embargo, hablar de prioridad de la pintura con respecto a la arquitectura o viceversa sin admitir nuevamente la antigua aceptación de los dos términos.

Es exacto decir que pintores y arquitectos se encuentran para desarrollar la misma tarea, como en efecto sucede en la Bauhaus, donde con Gropius trabajan Klee, Kandinsky y Feininger.

Estamos acostumbrados a considerar las vicisitudes de la arquitectura moderna a través de las deformaciones y los slogans de la polémica empezada contra la cultura

del historicismo, y las experiencias de los últimos cuatro decenios nos parecen todavía escondidas detrás de varias etiquetas –funcionalismo, racionalismo, estilo internacional– o de sus contrapuestos dialécticos –nuevo empirismo, arquitectura orgánica– que sombrean fabulosamente los acontecimientos concretos.

Pero después de cuarenta años de esas polémica empieza a ser posible un balance de los puntos fundamentales, que en la arquitectura moderna deben considerarse adquiridos y forman el patrimonio ideal de las mejores experiencias contemporáneas. Cuando se habla de "arquitectura moderna" la atención se concentra sobre el adjetivo "moderna", que expresa la innovación de las experiencias contemporáneas con respecto a las pasadas, mientras que las mutaciones más importantes conciernen, en cambio, al sustantivo, es decir, al significado que habría que dar a esta ilustre palabra "arquitectura", que ya no puede ser el tradicional heredado de los griegos y fijado en el Renacimiento.

Ya no podemos considerar la arquitectura como una de las "artes" enumeradas junto a la pintura y a la escultura, y no por una polémica negación de los valores tradicionales, así como hicieron las vanguardias en el segundo decenio del 900, sino porque ya no tenemos la intención de considerar las distintas funciones –la función económica, la técnica, la expresiva– como divisiones categóricas de la realidad, por consiguiente como objetos de actividad socialmente diferente, y pensamos que los valores figurativos guardados otras veces en un sector especial de la experiencia humana, tengan que insertarse, como pausa contemplativa, en las operaciones utilitarias, y ser absorbidos en el ámbito de la experiencia cotidiana.

Es la noción de "arquitectura total" de la cual habla Gropius en su último libro;

no podemos ya aceptar el "arte" con el significado gnoseológico y exclusivo que tiene a partir del humanismo, sino con el múltiple significado del ars medieval y de la tekne antigua.

Los maestros del movimiento moderno del veinte no entendían apelar sólo a los intereses figurativos de público, sino a todos sus intereses; no querían convencer a la gente de que la arquitectura moderna es más bella que la antigua, sino, sobre todo, que funciona mejor que la antigua, que resuelve los problemas de la vivienda, del trabajo, del recreo, teniendo en cuenta con equilibrio los distintos componentes materiales y espirituales.

Sólo así, en efecto, la demostración adquiere la necesaria generalidad, y puede alcanzar a todo el mundo sin resultar estrechamente ligada a las diferencias de nivel cultural.

Este es el sentido concreto del llamado "funcionalismo"; no se trata de contraponer las exigencias funcionales a las formales dentro del viejo sistema de valores, sino de ver las unas y las otras dentro desde un nuevo punto de vista. El gran mérito de Gropius consiste en haber sido el primero en individualizar claramente este concepto y haberlo traducido a términos didácticos adecuados. Gropius se formó antes de la guerra en el Deutsche Werkbund, donde el problema de las relaciones entre los artistas y la producción corriente, por lo tanto entre artesanía e industria, se planteaba en términos dualísticos, y parecía sustancialmente insoluble, resolviéndose en continuas discusiones oscilatorias entre los factores del industrialismo y los de ejecución manual.

Al organizar el Bauhaus, Gropius no se inclina ni por uno ni por otro, sino que

considera la artesanía y la industria como dos fases de un mismo ciclo vital, sirviéndose de la primera como introducción didáctica a la segunda; la artesanía representa el polo cualitativo, que a porta a la industria el necesario suministro inventivo, mientras que la industria representa el polo cuantitativo, que multiplica el producto según la demanda y hace posible –repartiendo el costo del prototipo entre un gran número de ejemplares– una profundización del trabajo inventivo conveniente a la vastedad de las aplicaciones.

En términos sociales esto significa la inclusión del artista en una función determinada dentro del ciclo económico de la producción contemporánea, y el rescate de los valores tradicionales conexos con los métodos de trabajo del artesano –es decir, de toda la herencia artística europea, ya explorada por la experiencia del historicismo–, para darles entrada en el ambiente de la sociedad industrial y hacerlos disponibles en los modos convenientes al nuevo orden social, ya no jerárquico, sino con tendencia a una igualación (así se puede explicar, en parte, la relación histórica entre el nuevo movimiento y los regímenes democráticos, y la imposibilidad de aclimatar la arquitectura moderna en lo regímenes dictatoriales de cualquier especie).

El trabajo arquitectónico en el sentido tradicional se amplía así hasta comprender todas las técnicas de proyectos que contribuyen a formar el ambiente urbano y rural, desde el planeamiento de ciudades a la producción de objetos de uso común y las tareas que antes se echaban auestas de una sola persona, tienden a repartirse en muchas competencias, transfiriendo la exigencia de la integridad, del trabajo

individual al trabajo de un grupo.

El trabajo de grupo se basa en la posibilidad de un acuerdo general que supere los personalismos. Vuelve así a resaltar la instancia racional, no la razón orgullosa del período del iluminismo, sino la razón cautelosa, tolerante, abierta y dispuesta para con los demás, de la cual Gropius es, también psicológicamente, la encarnación típica.

Este es el significado real de la otra calificación tan a menudo mal comprendida, "racionalismo". "importantísimo es entendernos claramente", repite Brecht, porque sólo el acuerdo y la claridad permiten salir de la esterilidad individualista y dar realce no sólo a la variedad de los caracteres y de las inclinaciones contingentes, sino también a los aspectos permanentes de la condición humana, apoyándose en los cuales todo lo demás puede cambiarse.

Seleccionando racionalmente los elementos de la herencia artística europea, el movimiento moderno atemperó las asperezas de los exclusivismos y de las limitaciones tradicionales, y virtualmente borró los confines geográficos de esta herencia –aceptando y confirmando, innecesario es decirlo, las diferencias locales, pero sin atar el método general a ninguna de estas–.

Así, el movimiento europeo pudo abrirse en un movimiento internacional, y los aportes de los maestros europeos se adaptaron a las preexistencias culturales de todos los países, poniendo en juego, en cada país, las mejores energías locales. De esta manera, la arquitectura

"internacional", que hace treinta años era un programa teórico, es hoy, ciertamente, una realidad, como se ha demostrado con la vitalidad de la experiencias en curso en Europa, Estados Unidos, América latina y Japón.

Los límites de este libro no permiten acercar más el punto de vista y discutir detalladamente la problemática de la arquitectura contemporánea.

En cada país las dificultades son muchas y graves, pero existe, en cierta medida, un plan común concordante, que permite un fecundo campo de experiencias y ofrece, en toda crisis, la posibilidad de una intempestiva recuperación.

Los principios establecidos hace cuarenta años en el Bauhaus nos parecen todavía los indispensables puntos de referencia para los compromisos contemporáneos, a condición de que no sean limitados con arbitrio para convalidar apresuradas y efímeras "superaciones"; aparecen más bien como un pasaje obligado entre nosotros y la herencia europea, el único que todavía permite una comunicación vital con la experiencia de las generaciones pasadas.

Quizás hemos empezado a ver las consecuencias de ese pasaje, y el futuro nos parece fácil de recorrer si logramos mantener firme esta comunicación.