

María Josefa Agudo Martínez  
Universidad de Sevilla

Los años veinte y treinta del pasado siglo supusieron una época en la que nuevas ideas y proyectos vieron la luz con un enfoque totalmente novedoso, sobre todo si se compara con la producción artística del siglo precedente; pero posiblemente lo más llamativo fué el interés de los diversos artistas por agruparse y debatir acerca del papel del arte en la vida. De todos es sabido que en movimientos como el Futurismo, el Constructivismo y el Neoplasticismo, las relaciones entre artistas y arquitectos fueron más estrechas que en otras vanguardias como el Cubismo, el Expresionismo o el Surrealismo, quizás porque en los primeros *-ismos* mencionados existió una voluntad expresa por conseguir "la obra de arte total", entendida, en el fondo, como una radical transformación de la sociedad y de la vida.

Podríamos, así, empezar recordando que la modernidad se había iniciado en el siglo XVIII con el proyecto ilustrado, el cual, curiosamente, relacionaba la felicidad humana con el progreso, hecho éste que justificaría el rápido hundimiento de las monarquías absolutas y el desarrollo creciente de las cuestiones científicas. La modernidad equivaldría, por lo tanto, a un deseo de conocimiento racional que supuso, en sus inicios, una crisis de todas las esferas del conocimiento; en este sentido, y no en otro distinto, la postmodernidad, iniciada en la década de los ochenta del siglo XX, se interpretaría como continuación y revisión, al mismo tiempo, del proyecto moderno.

Hacia 1905 los *fauves* franceses, por un lado, con Matisse a la cabeza, y el grupo alemán *Die Brücke* por otro lado, inauguraron una etapa artística caracterizada por un novedoso lenguaje formal basado en la estética primitiva de colores luminosos y ausencia de claroscuro; lenguaje que, en la mayor parte de los casos, eran reflejo además de estados anímicos. Por otra parte, en el terreno arquitectónico surgieron, algo más tarde, obras pioneras como el *Glaspavillon* de Taut, de la Werkbund de Colonia de 1914, u otras del expresionismo de la Escuela de Amsterdam como la *Casa de la navegación* (1912-16), proyecto conjunto de J. M. van der Mey, M. de Klerk y P. Kramer. Sin embargo, el planteamiento escultórico de estas obras se hace más acusado aún en la *Torre Einstein* (Potsdam, 1920-24) de Mendelsohn o en la *Casa de Chile* (Hamburgo, 1921-24) de

Fritz Höger; en todas ellas aparecen claros ecos de diversas claves del expresionismo, entendido éste último como una variante más de la modernidad.

Algo parecido había sucedido con la lectura personal que los arquitectos reunidos en torno al grupo de Praga hicieron del cubismo de Picasso y Braque, pero sobre todo de la obra de sus derivados como Robert Delaunay. El cubismo praguense, iniciado hacia 1911, trasladó a las fachadas de sus edificios un entramado de líneas que pretendían ser una plasmación tridimensional de los planteamientos cubistas de rechazo de la concepción albertiana del espacio; esta presensión se hacía especialmente evidente en obras como la *Casa Hodek* (1913-14) de Josef Chochol o los grandes almacenes "*La Virgen Negra*" (1911-12) de Josef Gocár, donde a partir de la influencia del modernista vienés Otto Wagner, se asiste a la proliferación de formas cúbicas y angulosas cargadas de un cierto dramatismo.

Pero si los expresionistas alemanes y holandeses se preocupaban por el mundo subjetivo y los cubistas franceses y españoles por las estructuras geométricas de las formas, los futuristas italianos hicieron de la velocidad su *raison d'être*, lo que se tradujo, sin embargo, en visionarios proyectos arquitectónicos y urbanísticos que no pudieron verse realizados. En su manifiesto por una arquitectura futurista de 1914, Antonio Sant'Elia exaltaba la ciudad futurista que él concebía dinámica y maquinista, con diversos niveles de tráfico y ascensores de cristal en el exterior de las viviendas. A pesar de la importante carga utópica de sus propuestas, sus visiones de centrales eléctricas y rascacielos monumentales supusieron, en cualquier caso, la transición en Italia del historicismo hacia una arquitectura racionalista.

Con los esquemas de configuración cúbica planteados por el pintor Piet Mondrian hacia 1907 y culminados en 1914 con sus cuadros sin objetos, se asiste a una cierta continuación de las propuestas geométricas del cubismo; arquitectos como Rietveld o Theo van Doesburg fueron los encargados, como es bien sabido e influenciados además por la obra de Wright, de traducir a las tres dimensiones la retícula rectangular de colores primarios que suponía el triunfo definitivo de una concepción abstracta del espacio. A los

autores anteriores hay que sumar otros como Cornelius van Eesteren, Pieter Oud o Jan Wils, todos ellos miembros del grupo De Stijl formado hacia 1917 y cuyo órgano de difusión fué la revista del mismo nombre publicada hasta el año 1932 y que se utilizó como vehículo canalizador de los pensamientos de los diferentes artistas.

La Bauhaus fue otro gran capítulo de fecundidad artística de la primera mitad del siglo XX. Relacionada, como todo el mundo sabe, con el Arts and Crafts inglés y la Deutscher Werkbund, en sus talleres se planteó una modernización radical del arte a partir de la unificación de todas las fuerzas creadoras, y todo ello en aras de formar una nueva sociedad y una renovación de la vida. Su amplísimo espectro artístico dió cabida a artistas tan variopintos como Itten, Breuer, Moholy-Nagy, Kandinsky o Klee, y con la sucesión de directores (Gropius-Meyer-Mies) la escuela fué evolucionando desde un inicial planteamiento expresionista hacia planteamientos de una mayor objetividad, hasta su clausura por el nacionalsocialismo en el año 1932.

Cambiando de escenario, recordamos también cómo los cambios políticos posteriores a 1917 condicionaron el arte ruso, dependiente durante el siglo XIX de Europa occidental y que a partir de ese momento pasó a ocupar un puesto importante en el panorama artístico a nivel internacional. La *supremacía de la sensación* defendida por el pintor Kasimir Malevich tuvo su punto culminante en su obra de 1918 *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que suponía una reducción de las estructuras geométricas más radical que en los planteamientos cubistas. Los principales receptores, en el terreno de la arquitectura, de las ideas de Malevich, fueron El Lissitzky y Tatlin, los cuales pasaron a defender en sus propuestas una relación simbiótica entre las diferentes manifestaciones artísticas. Así, los famosos *Proun* de El Lissitzky, surgidos en torno al año 1920, eran en realidad proyectos globales de creación aplicados tanto en obras bidimensionales como en esculturas, interiores o proyectos arquitectónicos. En el caso de Vladimir Tatlin la síntesis de escultura y arquitectura se realiza de forma plena en su proyecto a medio camino entre la escultura y la arquitectura del *Monumento a la III Internacional* de 1919, auténtica Torre de Babel que en este caso vió limitadas sus posibilidades de construcción por cuestiones de orden técnico y por la situación financiera de la joven Unión Soviética.

Otros proyectos arquitectónicos conocidos por todos y cargados de claras pretensiones de plasticidad fueron el

edificio del diario *Pravda* de los hermanos Vesnin en San Petersburgo o el club de trabajadores *Rusakov* (Moscú, 1928) de Melnikov, éste último autor también del pabellón soviético de la Exposición Universal de París de 1925.

A modo de reflexión final sobre las anteriores ideas expuestas decir que en la década de los años veinte la arquitectura mira de de frente, y de forma rotunda, al arte en búsqueda de un nuevo estilo y encuentra por respuesta una diversidad de soluciones formales asociadas a variados planteamientos teóricos que enriquecerán las posibilidades expresivas y los recursos de los arquitectos europeos del momento. Sin embargo, el fracaso de las vanguardias en su intento de influir en el comportamiento colectivo e integrar el arte en la vida supuso el fracaso de la modernidad, y a pesar de que aún no ha tocado a su fin la antigua polémica clasicismo/modernidad, es fácil percatarse de que la *cualidad esencial de presente* a la que hacía referencia Baudelaire en su célebre texto de 1863 "El pintor de la vida moderna", entendida como captación de lo eterno en lo perecedero, continúa siendo, aún en nuestros días, el motor principal de toda empresa artística.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Cfr. VALERIANO BOZAL. *Modernos y Postmodernos*. Historia del Arte n.50; Historia 16. Madrid, 1993; 1ª ed.; p.8.
- <sup>2</sup> Cfr. GILLO DORFLES. *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986; 2ª ed.; p.89.
- <sup>3</sup> Cfr. NIKOS STANGOS. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma n.5; Alianza. Madrid, 1989; 2ª ed.; p.30 ss. Para el expresionismo en pintura también puede confrontarse, John Willet. *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970; 1ª ed.
- <sup>4</sup> Cfr. KLAUS LANKHEIT. *El jinete azul*. Paidós. Barcelona, 1989; 1ª ed.
- <sup>5</sup> Cfr. DOUGLAS COOPER. *La 'epoca cubista*. Alianza Forma n.44; Alianza. Madrid, 1984; 1ª ed.
- <sup>6</sup> Cfr. LLUIS X. ALVAREZ. *Signos estéticos y teoría*. Anthropos. Barcelona, 1986; 1ª ed.; p.117 ss.
- <sup>7</sup> Cfr. FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN. *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. Servicio de Publicaciones de Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa; Donostia, 1992; 1ª ed.
- <sup>8</sup> Cfr. PIET MONDRIAN. *La nueva imagen en la pintura*. Publicaciones del Colegio de Aparejadores. Murcia, 1983; 1ª ed.
- <sup>9</sup> Cfr. GILLO DORFLES. *Del significado a las opciones*. Lumen. Barcelona, 1975; 1ª ed., pp.177 ss.
- <sup>10</sup> Cfr. BRUNO ZEVI. *Architettura. Concetti di una controstoria*. Tascabili Economici Newton. Milano, 1994; 1ª ed.