

RENOVACIÓN DEL ESPÍRITU “DE STIJL” Y “LA BAUHAUS”
EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA TRAS LA “GRAN RECESIÓN”
DEL 2008: HACIA UNA ARQUITECTURA SOSTENIBLE

RENOVACIÓN DEL ESPÍRITU "DE STIJL" Y "LA BAUHAUS" EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA TRAS LA "GRAN RECESIÓN" DEL 2008: HACIA UNA ARQUITECTURA SOSTENIBLE.

ÍNDICE

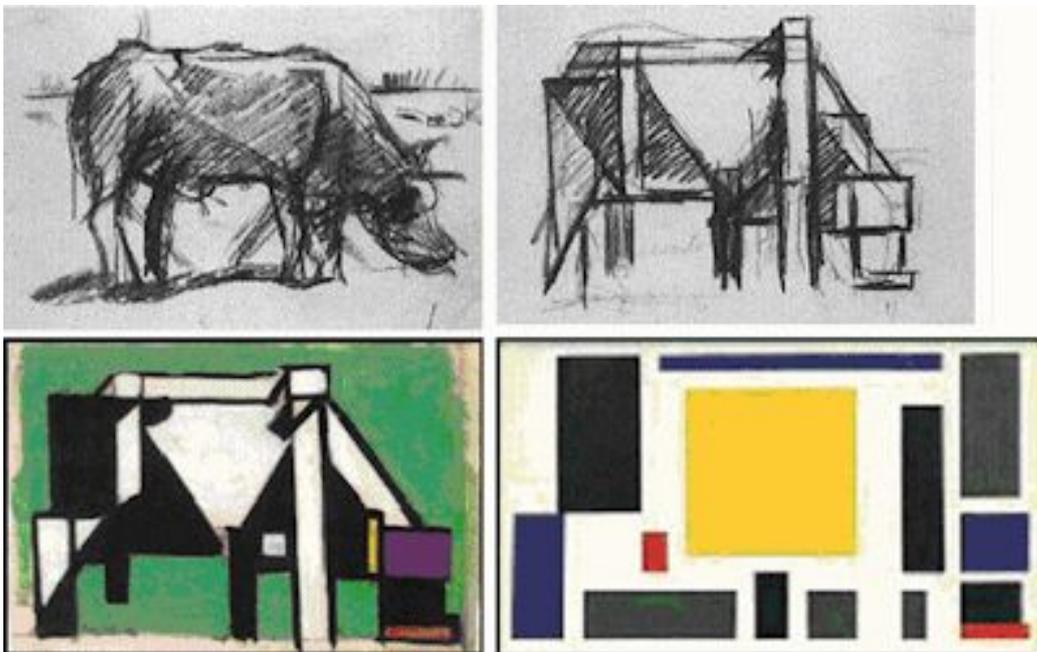
Dedicatoria y agradecimientos	4
1. Prólogo	7
2. Objetivos	12
3. Hipótesis.....	19
4. Estado del Arte.....	21
5. Metodología.....	24
6. Sobre Modernidad y tradición. Las vanguardias.....	27
6.1. Modernidad y tradición, un dueto constante.....	27
6.2. Tradición pasada y tradición moderna en la arquitectura.....	38
6.3. Las vanguardias.....	43
6.3.1. Vanguardias como punta de lanza	46
6.3.2. Génesis cíclicas de vanguardias	51
6.4. Importancia de las claves sociopolíticas y económicas en la generación o debacle de vanguardias artísticas.....	61
6.4.1. La gran depresión del siglo XX.....	64
6.4.1.1. Medios del s. XIX. Apuntes sociales y económicos	64
6.4.1.2. El periodo 1919 -1929. Tras la Gran Guerra.....	71
6.4.1.3. El periodo 1929-1939. La Gran Depresión	87
6.4.2. La gran recesión del siglo XXI	93
6.4.3. Paralelismos entre la gran depresión del siglo XX y la gran recesión del siglo XXI	99
6.4.4. Discursos y paradigmas del mundo de ayer y de hoy	109

7.	El periodo de entreguerras y las vanguardias artísticas de comienzos del Siglo XX....	124
7.1.	Vanguardias en el periodo de entreguerras	124
7.1.1.	Realidad encontrada.	126
7.1.2.	En Europa	137
7.1.3.	En Estados Unidos.....	151
7.2.	El caso particular de la arquitectura vanguardista en el periodo de entreguerras. 156	
7.2.1.	Influencias del último tercio del siglo XX	157
7.2.1.1.	Consideraciones de Ingeniería y Arquitectura. Tecnología y Libertad.	157
7.3.	Las vanguardias de "De Stijl" y "Bauhaus"	162
7.3.1.	Claves de conformación de "De Stijl".....	165
7.3.1.1.	Momento y lugar.....	165
7.3.1.2.	Características y conceptos.....	168
7.3.1.3.	Holanda y De Stijl	170
7.3.1.4.	Vanguardia y política.....	174
7.3.1.5.	Imágen, publicidad y crítica	175
7.3.1.6.	Construcción en masa	177
7.3.1.7.	La arquitectura en De Stijl.....	180
7.3.1.8.	Jacobus Johanner Pieter Oud. Formalismo y acción social.....	184
7.3.2.	Claves de conformación de "Bauhaus"	201
7.3.2.1.	El "Deutscher Werkbund"	202
7.3.2.2.	Bauhaus de Weimar	215
7.3.2.3.	La Bauhaus de Dessau.....	229
8.	La Gran Recesión del Siglo XXI y la arquitectura moderna de la primera década del siglo XXI.	236
8.1.	Vanguardias artísticas de comienzos del siglo XXI. El caso español.	240
8.1.1.	Declive de un modelo. el Edificio Icónico y el Edificio Especulativo	240
8.1.1.1.	El edificio icónico.....	240

8.1.1.2.	El edificio especulativo. Panorama de insostenibilidad	265
8.1.2.	Nuevas tecnologías, nuevas tendencias, nuevas sensibilidades.....	274
8.1.3.	Claves de conformación de una arquitectura sostenible.....	283
8.1.3.1.	La vanguardia <i>ambientalista</i> en España.....	283
9.	Conclusión.....	307
10.	Bibliografía	311
11.	Tabla de ilustraciones.....	318
12.	Referencia de imágenes	327

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Quisiera dedicar esta tesis al que fue mi profesor de la asignatura de Teoría de la Arquitectura de 2º de carrera allá por el año 85, el ya tristemente fallecido D. Rafael González Sandino, filósofo especialista en Estética, al que aprecié entonces y aun sigo teniendo vivo en mi recuerdo. Con él descubrí por primera vez las ideas de la Gestalt, los compromisos en la búsqueda de un nuevo lenguaje formal de la mano de artistas como Theo Van Doesburg, creando el movimiento De Stijl, o de sus coetáneos en la búsqueda del arte único como fue la Bauhaus de Gropius, Meyer o Mies. Gracias a él quede fascinado por la figura de Van Doesburg y del formalismo que de su arte se dimanaba, en el que eran preponderantes los elementos formales de la obra, los que le daban figura (forma, composición, colores o estructura) y la capacidad de abstracción respecto del modelo natural que representaba.



1. T. Van Doesburg, *Estudio de Composición (Vaca)*, 1917-1918 ((*Ilust. Van Doesburg_The Cow*) Van Doesburg, Theo. © Imagen de su autor)

En aquellos momentos de aprendizaje tuve la ilusión de pretender desarrollar en su momento mi tesis doctoral sobre algo que tuviese que ver sobre este periodo del arte, concretamente sobre el formalismo, y consideré que Rafael podría asesorarme adecuadamente sobre si era ese un camino interesante que recorrer. Pero Rafael no me lo recomendó. De hecho me dijo una frase que se me quedó grabada: "El formalismo ha muerto y es un camino sin salida.". Desistí pues y en principio la generación de mi tesis doctoral se enfocó por otros derroteros que tenían que ver con la Arquitectura Civil en El Puerto de Santa María, dirigido por mi insigne maestro D. Rafael Manzano Martos. Mas de nuevo este camino se convirtió en un callejón sin salida pues no me llamaba la atención tan poderosamente como la que como estudiante de apenas veinte años me llamaron las vanguardias del periodo de entreguerras. Y pasó el tiempo -que sin darme cuenta se comió décadas de mi vida-, y llegó la gran crisis del 2007 -¿que aún continúa?- y entonces comencé a atar cabos sobre ciertos paralelismos que observaba entre los tiempos de entreguerras del siglo XX y estos que ahora vivíamos en el siglo XXI: entre la importancia de las "crisis" de diferente índole en la búsqueda de nuevos caminos o vanguardias -porque ¿crisis es igual a oportunidad, o es un cliché?--; de la forma de entender la arquitectura dentro de un concepto global y social, entre la consideración de la "necesidad" en el espacio; de la importancia del "apoyo propagandístico" en la cultura y del criterio de universalidad en un mundo global como forma de vanguardia. Irremediamente surgieron todo tipo de preguntas: ¿Por qué no iban a existir claves atemporales que de alguna manera uniesen con un invisible hilo conductor a las vanguardias, más allá de los tiempos en los que les había tocado desarrollarse?, o lo que es lo mismo, ¿Qué elementos sociales, políticos y económicos resultaban ser *invariablemente* generadores de vanguardias? ¿Era la *necesidad* un generador de vanguardias? Bien, puede que el formalismo hubiese muerto, pero las referencias de ese mundo, en el que esta teoría participó y convivió con otras vanguardias que se significaron, llegaron hasta nuestros días inmersos en un alto sentido de modernidad. Parecían existir claves de conexión y nuevas referencias. Y había que encontrar cuales eran. Eso hizo que me esforzara en ver la

historia que me rodeaba desde ese punto de vista, pendiente de las noticias, de las acciones, de los pensamientos contemporáneos que reforzaran mi tesis de claves cíclicas. Y de ahí lo escrito más adelante como fruto de estas preguntas.

Gracias a dos grandes maestros Rafeles (Gonzalez Sandino y Manzano Martos) y al apoyo y empuje de mi amigo y actual director de tesis, Ramon Pico Valimaña, aquí estoy en un apasionante esfuerzo por buscar una vida paralela.

1. PRÓLOGO

Cada vez que avanzo más en el devenir de mi paso por esta tierra amada y contradictoria, más me doy cuenta de la importancia que tiene el conocimiento de la Historia pasada en la previsión del desarrollo de los acontecimientos presentes y futuros. Los modos y maneras en que las diferentes civilizaciones o culturas han actuado ante las diversas adversidades que se le han puesto por delante, ante las diversas encrucijadas que se han encontrado en algún momento de su recorrido histórico y sobre las que han tenido que tomar una decisión de no retorno, y como estas decisiones han generado consecuencias no sólo de carácter inmediato sobre las personas que las tomaron o las que le rodeaban en dicho momento, sino también sobre las sociedades sobrevivientes en lo que fue un futuro inmediato y a medio plazo de las mismas. De la nuestra en concreto.

Quizás no es tanto la consideración de una visión "cíclica de la historia" al modo en que lo entendía la mentalidad arcaica basada en la idea de un ciclo cósmico, ni tan siquiera la que pudiera derivarse de la aplicación de los pensamientos históricos ya contemporáneos de Arnold J. Toynbee donde, tal y como determinaba en su "A study of History" (Toynbee, 1934-1961), las civilizaciones derivaban en un ciclo vital, desde su génesis, crecimiento, fracaso y desintegración final, durante cuyo ciclo se realizaban contactos entre civilizaciones en el espacio y en el tiempo. Creo que hay determinados valores atemporales que aplicados en un momento determinado pueden servir de igual forma, a modo de fulminante, en el lanzamiento de un nuevo proceso generativo, independientes del área de aplicación, del modelo estudiado o de la gravedad en el descontrol del sistema existente sobre el que se aplican.

Así pues, y en base a lo anterior, se puede considerar que en el concienzudo estudio de las claves que desembocaron en la generación de

las vanguardias artísticas de la segunda década del siglo XX, principalmente de los movimientos De Stijl, Bauhaus y Constructivismo Ruso, y del reestudio con ojos actuales -casi cien años después- de sus criterios de implantación, de su aplicación, de su materialización en el Movimiento Moderno con todo el conjunto de realidades derivadas del mismo hasta sus últimas consecuencias en lo que ha sido dado en llamar "*arquitectura moderna*", se pueden encontrar referentes válidos que sirvan de "cristales reutilizados" para formar un prisma nuevo con el que enfocar la problemática en la que está inmersa la sociedad del siglo XXI y su modo de implantarse o mantenerse con garantías de éxito ante un proceso evolutivo cada vez más decadente y proclive al descontrol y a la extenuación, no sólo en el orden arquitectónico sino en el urbanístico. Se busca -y se espera encontrar- claves de acción ya probadas con éxito -aunque sólo sea parcialmente- ante problemas pasados de similar calado pero desde distinta perspectiva y hacia distintos objetivos y que, dado el grado de acierto sobre el conocimiento de lo que irremediamente estaba por venir, y por ello, gracias a ese "valor atemporal de vanguardia con nivel asumible de riesgo y acierto", puedan ser aplicados con éxito en la obtención de nuevos modos de actuar, de nuevas vanguardias. Vanguardias para obtener resultados aceptables ante la necesidad imperiosa de resolver los acuciantes problemas globales de sostenibilidad medioambiental y nuevos modos de habitar en los que nos encontramos inmersos y de los que la actividad urbanística y arquitectónica moderna son parte importante de su generación, y por ende compete que sea parte activísima en su resolución. Tal y como dice Lelan M. Roth:

"La arquitectura es el arte inevitable. Despiertos o dormidos, durante las 24 horas del día estamos en edificios, en torno a edificios, en los espacios definidos por ellos o en paisajes o ambientes creados por la mano del hombre. (...) La arquitectura, más que limitarse a ser un mero cobijo o paraguas protector, es también la crónica física de las actividades y aspiraciones humanas. Es nuestro patrimonio cultural» (Roth, 1993, pág. 1)

Durante esa década de los años veinte del pasado siglo la revisión de los fundamentos que marcaron la actividad proclive, transgresora,

fecunda de las vanguardias, tras el paso de una cruenta primera guerra mundial y la reestructuración de poder derivada de esta y de la recién iniciada Revolución Rusa, en la que los criterios previamente establecidos - políticos, sociales, culturales, económicos- quedaron gravemente dañados en sus cimientos, permitieron la irrupción -que no evolución- de estas nuevas corrientes culturales que animaron a "socializar" los estamentos sociales pero también los productos de consumo, a "cuestionar" los cánones artísticos previos pero también los modos de ejecutarlos, a "modernizar" las vías tradicionalistas del pensamiento pero también el de las creencias. Una verdadera reconstrucción más allá del amparo de lo anterior. Como expresa Leonardo Benévolo:

"[...] el grupo que trabaja entre las dos guerras abandona voluntariamente el planteamiento y el estilo de los movimientos artísticos precedentes incorporando las aportaciones del pensamiento crítico, científico y técnico. No busca lo nuevo, sino lo razonado y adecuado; no quiere sugestionar sino convencer; no espera frutos futuros, sino que se compromete en el presente a resolver los problemas contemporáneos; es una minoría que se propone como mayoría alternativa. Algunas de estas connotaciones se translucen en los adjetivos atribuidos a la nueva arquitectura de entonces: «racional», «funcional»; todos ellos configuran el rostro menos llamativo de un movimiento, objeto en su momento de polémicas olvidadas, emergente en la perspectiva actual de la salida de la modernidad" (Benévolo, 1992, pág. 10)

La deriva hacia el formalismo esteticista, tan criticadas en su tiempo por el crítico de la arquitectura Manfredo Tafuri, siguen siendo evidentes incluso ya dentro del siglo XXI, magnificándose con la búsqueda de arquitecturas personalistas, icónicas, que importan su egocentrismo a escala mundial más allá del costo operacional de las mismas o de su impacto positivo cierto en lo real donde se ubica. Tal y como refleja Luís Fernández-Galiano al tratar el contenido del primer congreso de la Fundación Arquitectura y Sociedad organizado en el Baluarte de Pamplona con el título "Más por menos":

"No sólo la crisis económica, sino también el progresivo agotamiento de los combustibles fósiles y el cambio climático, nos animaban a intentar ofrecer más eficacia, más confort y más belleza con un uso menor de los recursos: hacer arquitectura con más bajos presupuestos, ahorrando materiales y energía, es sin duda una imposición de las circunstancias, pero también un desafío técnico e intelectual, una higiénica cura de adelgazamiento con saludables frutos éticos y estéticos" (Fernandez-Galiano, 2012).

De igual forma que en el periodo de entreguerras en la segunda década del siglo XX la imposición de circunstancias excepcionales obligaron a reconsiderar como desfasados los modos sociales, económicos y culturales hasta entonces aceptados como válidos y por ello la búsqueda hacia adelante de nuevas formas de actuar radicalmente diferentes ante dichas circunstancias, así en esta segunda década del siglo XXI, la imposición de circunstancias excepcionales -crisis económica mundial, cambio climático, agotamiento de recursos, reubicación de ejes de poder- obligan a la generación de vanguardias que resulten común lo excepcional, que hagan mayoría cualificada lo que arranca como minoría.

La influencia de arquitectos como Peter Behrens en el mercado industrialismo de la Alemania de principios del siglo XX, generador de un marcado formalismo estético, continuado por Walter Gropius, Mies van der Rohe y Charles Édouard Jeanneret, a través de la Bauhaus y ahondado en paralelo por el neoplasticismo holandés de las figuras del movimiento DeStijl, Theo van Doesburg, J.P.P. Oud y Piet Mondrian entre otras, o del Constructivismo ruso como El Lissitzky o Mélnikov, continuado por figuras como Terragni en los terrenos del racionalismo: sociedad aquella arrancada pues de profundos cambios sociales internos, tecnológicos, en la accesibilidad geográfica y de las comunicaciones, en el que los inputs de las vanguardias artísticas citadas fueron claves en su conformación y desarrollo. Se espera que la revisión de aquellas tendencias en clave contemporánea den un nuevo fruto gracias al fuerte paralelismo con el que arranca esta nuestra sociedad actual: alto nivel de pluralidad, con marcado carácter globalizador, favorecido por la universalización del acceso a la información y

a la comunicación global, con alto nivel de desarrollo tecnológico pero de desigual aplicabilidad, sociedad de cambios a un régimen altísimo y en términos exponenciales que obligan a una implementación de nuevos conocimientos sobre una base de otros conocimientos casi no asimilados. Aunados a una alta accesibilidad a la movilidad geográfica y con un acuciante problema de sostenibilidad medioambiental. Y todo ello de la mano de una crisis económica mundial iniciada en 2008 y que en España ha sido doblemente acuciante al unirse al estallido de la burbuja inmobiliaria a finales del 2007.

2. OBJETIVOS

La transición del pensamiento mítico al pensamiento racional, la comprensión del entorno y el individuo, la evolución de un mundo basado en la tradición a un mundo basado en la modernidad, el progresivo avance científico-tecnológico y su influencia en la transformación social y cultural; un profundo conocimiento de la historia resulta necesario para que la evolución de la sociedad se produzca de un modo menos caótico, al aplicar los conocimientos aprendidos por generaciones anteriores bajo el prisma de una nueva óptica. Al menos, si no para mejorar dicha evolución, sí para agilizarla, ya que, al aprender de los comportamientos que como sociedad o civilización tuvieron nuestros antepasados ante los diferentes devenires socioeconómicos, políticos y culturales a los que se enfrentaron o crearon, se podrían obtener conclusiones que aplicar al propio devenir dentro del mundo contemporáneo y así o bien *predecir* con un cierto nivel de fiabilidad la respuesta a acontecimientos similares o bien poner medios para evitar que estos vuelvan a repetirse si, habiendo comprobado su nocividad en el pasado, se observa un posible resurgimiento a través de los primeros indicios ya conocidos. No se trata de desarrollar un método científico de predicción exacta, sino más bien de aproximación difusa basado en conceptos y claves que funcionan al modo de *activadores de tendencias*.

Como ya se ha citado en el prólogo, se puede considerar que el ser humano actúa en ocasiones de manera cíclica ante situaciones a las que se enfrenta, repitiendo los mismos errores en innumerables ocasiones, una y otra vez, en contextos similares aunque en épocas diferentes, y desaprovechando a su vez los éxitos que también se dieron ante dichos contextos similares. La sociedad está compuesta por individuos, y dado que el ser humano se encuentra, dentro de lo que se ha dado en considerar el "*tiempo evolutivo*", al principio de su recorrido vital, no es de sorprender que así sea. En evolución biológica el concepto del tiempo es vital y su

entendimiento debe ser especialmente cuidadoso. Como dice Francesc Mestres, especialista en genética evolutiva:

*"Un tema fundamental en evolución biológica es el concepto del tiempo. Cualquier suceso o fenómeno evolutivo debe estar correctamente referenciado en su correspondiente escala temporal. Este es un concepto crucial, puesto que la evolución biológica se define como el cambio de los seres vivos a lo largo del tiempo. A pesar de su importancia, es muy difícil tener una percepción de las magnitudes temporales y saber referenciar correctamente los sucesos evolutivos en la escala del tiempo. (...) Al finalizar un curso de la asignatura "Origen de la Vida y Evolución", materia troncal para los estudiantes de la licenciatura de biología de la Universitat de Barcelona, un alumno efectuó el siguiente comentario: "La evolución está bien, pero todavía no entiendo cómo el cuello de las jirafas se ha alongado en tan poco tiempo". Durante el curso habíamos trabajado muchos aspectos de la evolución, cuantificado frecuencias génicas, estudiando el efecto de las diferentes fuerzas evolutivas, presentado los diferentes procesos de especiación, etcétera, y, con todo, un concepto crucial como la escala temporal de los sucesos evolutivos no se había comprendido. En un conocido periódico de ámbito estatal aparecía una entrevista con un famoso genético español y aparecía escrito que el hombre y la mosca de la fruta (*Drosophila*) divergieron hace "unos quinientos años". Con toda certeza se trató de un error editorial, puesto que se había omitido la palabra "millones". Es evidente que los linajes evolutivos del hombre y la *Drosophila* no se separaron poco después de la llegada de la expedición de Colón a América. Una noticia similar apareció en otro rotativo en el que se comentaba que las líneas evolutivas del ratón y el hombre se separaron "hace ochenta años". También se olvidaron la palabra "millones". Ochenta años es una escala temporal totalmente absurda, ya que implicaría, por ejemplo que nuestros abuelos nacieron antes de que dichos linajes se separasen. El problema no son sólo los errores de imprenta, sino que además pasaran totalmente inadvertidos." ¹ (Mestres & Arenas, 2005, pág. 15)*

Es de destacar esa dificultad de enmarcar en una adecuada escala temporal determinados sucesos de carácter evolutivo. La falta de escalas o puntos de referencia cuando se trata de centrar sucesos evolutivos suele provocar estos errores. Sin embargo en el plano histórico, resulta más fácil si se tienen adecuadas referencias históricas que sirven de base para

¹ Énfasis propio.

posicionar el resto de hechos históricos. No ha de olvidarse que la raza humana se encuentra en el principio de su *tiempo evolutivo*, del cual de manera habitual no se es capaz de percibir su escala. A esta falta de perspectiva, cuando se desciende al detalle de la escala histórica, se añade un desconocimiento generalizado de los diferentes planos históricos, lo que impide que en general se aprenda de ellos con un nivel de profundidad y sobre una base grupal lo suficientemente extensa como para que generen los pulsos adecuados que eviten caer en los mismos errores sufridos en épocas pasadas o permitan copiar acciones o actitudes que se demostraron acertadas o correctas. Es lógico entender que, desde la escala del *tiempo evolutivo*, el ser humano del siglo XV es prácticamente idéntico al del siglo XIX, al del XX o al del XXI, su evolución fisiológica y anímica no ha avanzado mucho. Como expresa Jost Herbig, *"Pese a su inmaterialidad, el conocimiento humano está vinculado a los órganos sensoriales y a un cerebro con miles de millones de células nerviosas. Konrad Lorenz, el gran investigador de la conducta y fundador de la teoría evolucionista del conocimiento, definió este equipamiento biológico básico de manera muy plástica como «aparato generador de imágenes del mundo»"* (Herbig, 1997). Pueden haberse dado revoluciones o avances tecnológicos que hayan permitido que las sociedades hayan avanzado en términos de salubridad, comodidad, acceso a la información, etc., incluso a nivel exponencial como se está dando desde finales del siglo XX, pero la evolución biológica como ser humano no ha sido realmente significativa, -de hecho, el avance tecnológico exponencial que estamos experimentando ha traído encima consigo un particular estrés social generalizado por falta de adecuación biológica al ritmo de cambios a asimilar- por lo que los modos de comportamiento "evolutivamente humanos", no afectados por la educación, las actitudes o modos de conducta ante hechos similares, resultarían muy parecidos aunque se diesen en épocas diferentes: la actitud curiosa, la empatía, la tendencia al agrupamiento, la desesperación, la ira, la violencia, la pena, la alegría, el abatimiento, el sacrificio y tantas otras actitudes, todas ellas podrían desarrollarse de igual forma en una u otra época si no se presentasen limitaciones propias (el individuo y su educación, el conocimiento y las

creencias) o ajenas (la sociedad, la política, el estado, la religión y sus fuerzas coercitivas o limitativas). Según la teoría evolucionista del conocimiento, apoyadas por Lorenz y Mohr, usamos patrones de pensamiento causal para nuestra comprensión del mundo, derivados de una percepción innata, la "causalidad". Esta continuidad biológica de causalidad apoya la tesis de que, si se tiene la experiencia de lo ocurrido en dichas épocas (causas) y como fueron las reacciones sobre las mismas (efectos), una vez tamizadas dichas reacciones a través del cedazo limitador de la sociedad contemporánea, permitiría obtener "claves a futuro", "avisos" de tendencias (predicción de efectos) que potenciar, limitar o erradicar, para fomentar resultados ya obtenidos con anterioridad o evitar estos si resultaron tóxicos o involutivos.

Esta común actuación del ser humano siempre le ha limitado en su particular evolución; no impidiéndola, pero sí frenándola. Es indudable que cuanto mayor ha sido nuestro acceso a la información, y su procesamiento se realiza de manera más automática, menos hemos creído en que este desconocimiento en profundidad sobre la actitud histórica tendría realmente una influencia negativa en nuestro proceso de desarrollo social. En pleno siglo XXI, las democracias occidentales permitían el acceso al ciudadano medio a un cada vez mejor *estado del bienestar*; la seguridad, el trabajo, el comercio, estaban garantizados y *asegurados* por lo que Max Weber denominaba "la coacción legítima" (Weber, *Economía y Sociedad*, 2014), el Estado, ahora convertido en *Papá Estado*; siempre que no mirásemos mucho a otras partes del mundo menos "afortunadas", todo parecía casi idílico y con viento en popa. El capitalismo neoliberal mostraba la que parecía ser su mejor cara -un desarrollo desaforado y un incremento de riqueza global, si bien gran parte de esta iba a parar a pocas manos-. Nada parecía tener que ver con el turbulento siglo XX de las dos guerras mundiales. Eso había quedado atrás. Considerábamos que estábamos dentro de una maquinaria bien engrasada que actuaba por nosotros en la toma de decisiones graves y universales. Gran error que quedó patentemente demostrado tras el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre de 2001. La máquina de repente

mostró su vulnerabilidad y los viejos miedos del siglo XX surgieron ante nosotros de manera clara y despiadada. Miedo ante una guerra que podía alcanzar a cualquiera y en cualquier sitio, tensiones y conflictos que algunos como Samuel P. Huntington han dado en llamar "choque de civilizaciones", donde el *terrorismo yihadista* antiliberal y antidemocrático prolifera por todo el mundo, y donde, como dice Huntington, aunque la cultura *pop* y de bienes de consumo se haya difundido por todo el mundo, esta no tiene consecuencias en sus actitudes respecto a Occidente:

"En un lugar cualquiera de Oriente Próximo u Oriente Medio, media docena de jóvenes podrían perfectamente vestir vaqueros, beber Coca-Cola, escuchar rap y, entre inclinación e inclinación hacia La Meca, montar una bomba para hacer estallar un avión estadounidense de pasajeros." (Huntington, 2001, pág. 35)

Y además, a la inseguridad provocada por el terrorismo a escala mundial se sumó la "cara" más preocupante del capitalismo neoliberal; como decía Andrés Solimano, economista del MIT, el capitalismo mostraba "una alta frecuencia de crisis económicas, seguida de costosas políticas de austeridad junto a una tendencia a la acentuación de desigualdad de ingresos y riquezas", favoreciendo a una pequeña élite económica e influyente a nivel global, con implicaciones como las de limitar el carácter de la democracia haciéndola de baja intensidad y traer un déficit democrático a nivel global. (Solimano, 2014); De esta forma vino una crisis económica mundial galopante con un nivel de virulencia similar al de la gran depresión del siglo XX, conflictos sociales provocados por la precariedad laboral, el alto endeudamiento, la imposibilidad del acceso a una vivienda.

De repente todos los viejos fantasmas del siglo XX aparecen ante nosotros con una voz nueva y hay que enfrentarse a ellos, de igual modo que se enfrentaron en el siglo XX; y de igual modo que en dicho siglo surgen vanguardias que primero *alientan* y luego *líderan* revoluciones, también en este momento crucial del siglo XXI surgen vanguardias que actúan de igual forma, tratando de dar respuestas a las nuevas "viejas" encrucijadas. Pero

con el añadido de que la constante del desarrollo tecnológico que tanto ha influido desde la Revolución Industrial está inmersa en un ciclo de aceleración exponencial. Como expresa Ray Hammond en su libro "El mundo en 2030":

"La mayor parte de la gente coincidirá en que en el mundo desarrollado ha habido muchos cambios tecnológicos y sociales a lo largo de los últimos 25 años, y en que para imaginar lo que será la vida en 2030 debemos recordar la aceleración exponencial del desarrollo tecnológico. Este fenómeno implica que disfrutaremos (o padeceremos, según el punto de vista de cada uno) tantos desarrollos tecnológicos dentro de 8 años como a lo largo de los 20 últimos. Y lo de "exponencial", que quiere decir eso, exponencial, nos hará ver más cambios durante los próximos cuatro o cinco años, y, muchos más aún, en los 2 o 3 años siguientes.

Por eso, cuando lleguemos a 2030 (sin duda exhaustos y sin respiración, pero quizá también alegres y entusiastas) habremos visto tantos progresos y tantos nuevos desarrollos tecnológicos como los que vimos durante todo el siglo XX. Y a lo largo del siglo XXI, veremos el equivalente a 20.000 años de desarrollo tecnológico y de progresos, con el ritmo actual (2007) de progreso tecnológico." (Hammond, 2008, pág. 268)

Ante preguntas de igual calado podemos y debemos de aprender para adelantarnos a unas respuestas que debemos encontrar cuanto antes. Ese es el objetivo de esta tesis. Mirar ambos periodos de tiempo, el periodo de entreguerras del siglo XX y el principio del siglo XXI, con una visión atenta a las claves que generaron las vanguardias del primero, para comprobar si existen iguales o similares claves que pueden servir o están sirviendo ya para generar nuevas vanguardias que den respuesta -en este caso dentro del ámbito arquitectónico y urbanístico- a la problemática en pleno siglo XXI, y más concretamente en España. En cualquier caso queremos un mundo mejor para nosotros y nuestros hijos, y para ello las vanguardias representan el futuro en el presente, una visión y una acción nueva, enriquecedora por cuanto su aportación al desarrollo evolutivo del ser humano y su relación con el entorno. Cuanto antes accedamos a las claves que las conforman antes podremos desarrollarlas para adelantar un futuro de la mano de la esperanza ¿Pero, cuál?

"De aquí a 2030, estaremos permanentemente conectados a una "super-web" –que hoy solo podemos imaginar– y esa conexión será (para aquellos que elijan llevar a cabo la transición) una interfaz bio-digital. Como mínimo, nuestros sentidos estarán conectados a la super-web por micrófonos y mini-proyectores, y quizá –algunos de entre nosotros hayan conexiones neuronales directas desde sus cerebros al "cerebro global"– o super-web. Nuestras comunicaciones y nuestros entretenimientos serán totalmente "inmersoriales", multi-mediatizados, multi-sensoriales, en 3D, holográficos y totalmente táctiles, telekinéticos y olfativos.

De aquí a 2030, tendremos unos alter ego que vivirán nuestra vida en paralelo en mundos virtuales. Todavía no tienen ustedes un 'avatar' (una representación gráfica de la personalidad que han elegido) paseándose por Second Life (un mundo virtual y paralelo) pero, dentro de unos años, se preguntarán cómo hacían antes, sin disponer de espacios personales en mundos paralelos en línea.

Me convencí, hace mucho tiempo, de que los humanos somos, ante todo, criaturas virtuales. El idioma es virtual –una colección arbitraria de sonidos que la comunidad aceptó y dotó de sentido. La pintura, la escritura, el dinero y la música son tecnologías virtuales para expresarnos al mundo de nuestro alrededor, para generar placer, para conservar los conocimientos y para guardar los valores. Incluso los colores no existen de por sí; son nuestros cerebros los que proporcionan los tonos: rojo, verde y azul, y las sutiles combinaciones de ellos que percibimos. Fuera de nuestras cabezas sólo hay oscilantes ondas de luz.

Somos tan virtuales que yo creo que nuestra especie estaría mejor descrita como homo virtualis que como homo sapiens, y esta razón evolutiva me asegura que todos pasaremos una gran parte de nuestra vida en mundos paralelos: en definitiva, es nuestro hábitat natural." (Hammond, 2008)

3. HIPÓTESIS

La hipótesis sobre la que se desarrolla este trabajo de investigación es la de considerar que los factores sociológicos y culturales, unidos a las tendencias políticas y económicas que envuelven y encaminan al individuo como ser social y cultural son los desencadenantes de las vanguardias que promueven el cambio a una diversidad, cuya tendencia es la mejora del individuo y de la sociedad en la que este convive, y que las claves que permiten el desarrollo o eclosión de dichas vanguardias pueden ser similares, dentro de un contexto moderno, independientemente de la época en la que se desarrollen. Y, siendo así, un conocimiento en paralelo de épocas con factores sociológicos y culturales, políticos y económicos, similares, como parece que reflejan los periodos de tiempo comprendidos entre 1919 y 1939 (también denominado periodo de entreguerras del siglo XX) y el periodo comprendido entre 2007 y la actualidad (también denominado periodo de la Gran Recesión), tienen similitudes razonables como para entender que las claves de conformación de las vanguardias a generar serán similares, y por tanto, las claves, el espíritu, que fomentó y consolidó a vanguardias como De Stijl y la Bauhaus podrán también vislumbrarse y reconocerse en las nuevas vertientes vanguardistas que están naciendo ante nosotros para dar respuesta a los requerimientos sociales, económicos, políticos y medioambientales que se ciernen en la actualidad.

No es tanto profundizar en la búsqueda de conceptos como los que José Luis Jiménez Sequeiros realiza en su tesis "1923. Theo Van Doesburg y el pensamiento abstracto en el proyecto arquitectónico", según la cual la influencia de las experiencias y conclusiones de la evolución artística de las vanguardias del siglo XX fue determinante para transformar la posición intelectual del arquitecto frente al proyecto arquitectónico y que, a la postre fue uno de los factores que determinó la aparición del Movimiento Moderno y se convirtió en fundamento de la arquitectura contemporánea (Jiménez

Sequeiros, 2016), sino en determinar qué conceptos han resultado paralelos en la conformación de las vanguardias de principio del siglo XX y de principios del siglo XXI. En este sentido, en base a la observación realizada sobre las citadas vanguardias del siglo XX y en especial sobre el movimiento De Stijl y la Bauhaus se pretende demostrar que la influencia cultural y los acontecimientos sociales han tenido un peso específico mayor que el propio avance tecnológico o que la búsqueda de un lenguaje arquitectónico propio que han acompañado a ambos periodos arquitectónicos, y que los resultados arquitectónicos obtenidos es el resultado de la absorción de dichas claves en el proceso arquitectónico con resultados estéticamente diferenciados pero culturalmente aproximados. Cómo han sido términos abiertamente sociales y culturales como pueden ser el *acomodo funcional contextual*, la *realidad social*, la *libertad*, la *modernidad* o incluso la *publicidad* los que sirvieron y siguen sirviendo dentro de una sociedad moderna (sea a través de una modernización *simple* o *reflexiva*, según la terminología de Lash (Beck, Giddens, & Lash, 2001, pág. 140)), para orientar los caminos de las vanguardias arquitectónicas.

Se pretende hacer un seguimiento en paralelo de los condicionantes principales que afectaron al desarrollo sociocultural de ambas sociedades, en los ámbitos de la sociología, la política y la economía, focalizándose en la búsqueda de discursos similares ante premisas de acción similares, para determinar si las mismas han sido pues detonantes o instigadoras del nacimiento o maduración de las vanguardias que les han resultado contemporáneas. El trabajo se centrará en la repercusión sobre las vanguardias artísticas, en especial en las arquitectónicas, si bien como se verá, los movimientos vanguardistas que se van a tratar resultaron ser integradores de múltiples disciplinas

4. ESTADO DEL ARTE

En base a la hipótesis propuesta no podemos trabajar en un único ámbito de tiempo sino en dos, cuáles son el periodo de entreguerras del siglo XX y principios del siglo XXI. La decisión tomada de la búsqueda de equivalencias y claves conformadoras de las vanguardias de ambos momentos es la que define los ámbitos de comienzo del estudio, pero dada la importancia de las influencias preexistentes el marco temporal se ampliará hacia atrás en sus respectivos ámbitos para poder obtener el mayor nivel de conocimiento que nos permita llegar a las conclusiones correspondientes.

Respecto de las claves sociopolíticas y económicas se basarán así mismo fundamentalmente en los periodos más convulsos de ambos siglos, objeto de paralelismo indiscutibles: En el caso del siglo XX se centrará el estudio en el periodo de la Gran Depresión, pero no se obviara la influencia existente a nivel de logros sociales pero también de revueltas que surgen ya desde mediados del siglo XIX. A nivel social la importancia indiscutible de figuras como Marx y Engels, o Freud son necesarias para entender lo que va a venir posteriormente y el modo de actuar de las vanguardias. A nivel económico se tratará la importancia del Tratado de Versalles tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial y la influencia del pensamiento keynesiano. El crack del 29 y la consiguiente Gran Depresión que se extendió durante una década por todo el mundo son tratados por su influencia en la evolución y comportamiento de las vanguardias en dicho clima de penuria y desconcierto.

En el caso del siglo XXI se tratará la problemática derivada de la Gran Recesión que ha afectado gran parte de lo que llevamos vivido en el mismo, y como las políticas neoliberales han influido independientemente del color de los gobiernos occidentales principales durante la citada Recesión. Y finalmente se buscan paralelismo entre ambas Crisis.

Dentro del ámbito propiamente dicho de las vanguardias, más allá de esta flexibilidad que se pretende en cuanto al marco temporal a estudiar podríamos entender dentro del ámbito del siglo XX que el periodo principal de estudio se centraría entre 1919 y 1939, periodo de entreguerras donde se desarrollan principalmente las vanguardias De Stijl y Bauhaus. Bien es verdad que la fundación de De Stijl será en 1917, por lo que podemos tomar a esa fecha como comienzo del estudio principal a desarrollar. Puesto que vamos a centrarnos fundamentalmente en vanguardias que resultan globalizadoras de las artes mayores y menores, en este sentido podemos considerar que son las más completas, y por ello habrá que nombrar a miembros de las mismas que no tendrán por qué ser necesariamente arquitectos.

Se tratarán las influencias del último tercio del siglo XX, con Joseph Paxton y la Exposición Universal de 1851, así como el caso específico de Eiffel, en cuanto que icono del apoyo a los nuevos materiales y tecnologías de la época. Posteriormente se tratarán a Berlage y la Escuela de Ámsterdam como reflexión inicial y salto hacia el movimiento De Stijl, de la mano de Van Doesburg, Mondrian y J.J.P. Oud. Se hará especial hincapié en la conformación de la misma y en las influencias que sobre esta tuvieron la política, el ambiente social de la época, así como la actitud respecto de la publicitación.

Posteriormente se tratará la arquitectura de De Stijl, centrándose en las figuras de Van't Hoff, J. Wils y el propio Oud, del cual se estudia pormenorizadamente su propia concepción de la arquitectura, que en poco tiempo se separa de los cánones de De Stijl. La función social se verá tanto a nivel teórico como por su aportación como arquitecto para el municipio de Stuttgart.

Respecto de la Bauhaus se hará un camino histórico de la Bauhaus tras su comienzo en Weimar como su paso a Dessau y finalmente a Berlín, pero previamente se tratará el Wekbund por la influencia que personajes

como Muthesius, Morris o Behrens tuvieron en las generaciones posteriores de donde arranca la Bauhaus. Van de Velde, Taut, o Mendelsohn surgen como valores propios de corte expresionista y que influirán en la ideología de la propia Bauhaus. Se tratarán los aspectos generales de la Escuela y de su director, Gropius, a fin de tener una visión clara de su concepción vanguardista y los motivos por los que surgió y entró en declive en Alemania.

Respecto de la arquitectura española de principios de siglo, objeto de estudio, se hace hincapié en el periodo previo a la Gran Depresión, en tanto que dador de recetas de lo que no se debe volver a hacer: estamos hablando del modelo de edificio icónico y edificio especulativo, en el que se tratarán casos como los de Calatrava y la Ciudad de las Artes y las Ciencias, Eisenmann y la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela y tantos otros como los de Hadid y el Pabellón Expo en Zaragoza, Chipperfield y el Vele e Vents en Valencia o Jürgen con el Metrosol Parasol en Sevilla. o se trata el problema de la burbuja inmobiliaria por el período de construcción especulativa vivida hasta 2008.

Finalmente se comprueba como todas estas afecciones, que han marcado una etapa, han servido de detonante para que surjan vanguardias que denomino ambientalistas, preocupados por una arquitectura sostenible y por una recuperación del valor del lugar y del entorno, como conciencia social de nuevos métodos que aplicar -o antiguos ya olvidados pasados por el tamiz de las nuevas tecnologías y de las nuevas necesidades sociales- acordes a un nuevo tiempo donde el valor ecológico y de salvaguarda de nuestro planeta y la sostenibilidad requerida son los nuevos pulsos del presente y del futuro inmediato. De esta forma se ponen ejemplos actuales de diversos proyectos que pretenden reconducirse en estos términos de sostenibilidad, como algunos de los premiados de la XI BEAU o trabajos varios caracterizados por su sensibilidad medioambiental y ante el entorno.

5. METODOLOGÍA

La metodología que se pretende llevar para la generación de esta tesis se ajusta a la obtención de los objetivos que se pretenden ya expuestos con anterioridad. Será obvio para aquel que se enfrente a ella, el entender que puesto que se está intentando encontrar paralelismos entre dos periodos de tiempo diferentes, será preciso tener un conocimiento lo suficientemente amplio de ambos para poder sacar las conclusiones específicas. El primer periodo que se quiere comparar es el periodo de entreguerras del primer tercio del siglo XX, momento de alta efervescencia vanguardista. El segundo periodo que se quiere comparar es el comienzo del siglo XXI hasta la actualidad. Como ya se indicado en la exposición de los objetivos que se pretenden, la intención es la de encontrar claves similares de conformación de vanguardias en ambos periodos de tiempo para que de esa forma siglo como elemento "premonitorio" de momentos futuros y de generación de vanguardias futuras. Evidentemente al tratarse uno de los periodos más estudiados de la historia, la profusión de información, el conocimiento tanto de los ámbitos sociales y económicos como artísticos de dicha época están notablemente estudiados, existiendo una exhaustiva bibliografía que trata de manera específica todos y cada uno de los ámbitos estudiados. Por tanto la dificultad será estudiar lo que la historia ya ha descifrado, pero atenta a encontrar aquellas claves, aquel espíritu que pueda resultar similar o parejo en ambas orillas del siglo.

Se estima necesario en primer lugar realizar una aproximación a lo que se entiende por vanguardias, modernidad y tradición. Todos estos términos están ampliamente estudiados, tratados e incluso vilipendiados. Pero puesto que lo que estamos buscando son claves conformadoras de vanguardias que de alguna manera, a modo de espíritu, actuarán también en la conformación de las vanguardias del siglo XXI, se debe tratar para situar el objeto de estudio. Respecto de las vanguardias, se introducirá el asunto

de las teorías cíclicas, en tanto en cuanto pudieran ser válidas para explicar una posible conformación secuencial.

El principio del siglo XX y el período de entreguerras es un periodo convulso, de cambios, a nivel social político y económico. Por ello resulta necesario hacer un repaso por dicho periodo considerando todos esos niveles, puesto que de todos ellos se podrán sacar conclusiones que después puedan servir en su reflejo una vez se observa en con igual detenimiento el otro periodo a comparar. Así dentro de la metodología observada será un recorrido tratando las causas que provocaron la gran depresión del siglo XX, poniendo una mirada corta pero precisa en los finales del siglo XIX y principios del siglo XX antes de llegar al periodo sobre el cual se pretende hacer el paralelismo cuál es el periodo de entreguerras. Una vez clarificado cuál son las condiciones socioeconómicas y políticas que determinan la sociedad de ese momento, se hará un estudio de diferentes vanguardias del periodo de entreguerras, poniendo también una mirada en las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del 20, puesto que se entienden como conformadoras de las últimas en tanto que disruptivas. Este estudio será inicialmente somero sobre los principales ismos de la época, pero profundizará en las vanguardias de De Stijl y Bauhaus. Con esta decisión no se pretende en ningún caso ningunear al resto de vanguardias, como pueden ser, dentro del ámbito arquitectónico el constructivismo ruso o el Acceptera escandinavo, pero la voluntad personal y la intuición hacen considerar a las dos vanguardias utilizadas como aquellas con un mayor nivel de paralelismo en cuanto a su generación respecto a las de la sociedad actual.

En principio del siglo XXI también está resultando convulso, a todos los niveles, hasta el punto de que hay voces que consideran, como Touraine, que estamos ante un cambio de paradigma. Los problemas *culturales* han adquirido tal importancia que el pensamiento social debe organizarse en torno a ellos. Hemos pasado un periodo complejo para este mundo global, cual ha dado en llamarse la Gran Recesión, un periodo en el que tras una

crisis financiera sin precedentes, -sin contar la crisis del carácter del 29 que tuvo algunos condicionantes similares -se enlazó con una crisis económica que, en el caso particular de España, enlazó con el estallido de nuestra particular burbuja inmobiliaria. A esta situación de gran desconcierto económico hay que unirle la incorporación a nuestro sentir colectivo del mundo occidental de nuevos elementos que ya parecían olvidados y que se incorporaron de manera radical tras el ataque el 11 septiembre 2001 a las torres gemelas de Nueva York: la violencia, el miedo, y la incertidumbre pasa a formar parte del ideario colectivo, y lo que ha dado en llamarse choque de civilizaciones está provocando tremendos ámbitos de conflicto internacional. La política se convierte pues en un medio necesario para resolver las nuevas necesidades de la sociedad actual. Los gobiernos, los poderes fácticos, deben interactuar sin provocar un mayor nivel de quebrantos de los que ya de por sí ha generado con actuaciones indebidas, innecesarias

En este marco convulso, la arquitectura ha de seguir jugando su papel, papel por cierto de gran relevancia ante la problemática medioambiental que se cierne sobre nosotros. Cada vez son menos los que dudan sobre qué el cambio climático es una realidad presente, y que gran parte de las soluciones que el mundo debe dar a este problema global pasa por las manos de arquitectura, en tanto en cuanto es la gestora y desarrolladora de las soluciones urbanísticas y arquitectónicas, de habitabilidad y conectividad de la sociedad contemporánea. Indudablemente una arquitectura que no debe dejar de lado la interrelación compleja con otras ciencias con las que interrelacionan para resolver estos problemas de alta complejidad. Puesto que para acotar el tema, se ha tratado de focalizar el paralelismo hacia los resultados arquitectónicos obtenidos en España, en lo que he dado en nombrar la vanguardia *ambientalista*.

La dificultad ya sabemos que es innegable; la voluntad fuerte. Esperamos que el resultado haya valido la pena para aquellos que se sumerjan en estas páginas. Para mí sí la ha valido.

6. SOBRE MODERNIDAD Y TRADICIÓN. LAS VANGUARDIAS

6.1. MODERNIDAD Y TRADICIÓN, UN DUETO CONSTANTE.

Para conducir adecuadamente el asunto que nos ocupa resulta necesario considerar de manera previa el tema de la tradición y la modernidad en la arquitectura, tan tratado ya por múltiples autores y en amplias disciplinas, puesto que una adecuada aproximación a ambos conceptos se antojan necesarios a la hora de bucear en la búsqueda de claves comunes para la generación de vanguardias en ambas orillas de los siglos XX y XXI. Ya sea considerando que resulte finalmente una teoría de claves de carácter cíclico u otra de claves de carácter lineal, la realidad es que estas estarán inexorablemente enlazadas con el binomio tradición-modernidad.

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (Edición del Tricentenario) la definición que se da a la palabra "*moderno, na*" es el de:

"1. *adj. Perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente.*

2. *adj. Contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico o establecido.*

[...]" (RAE)

Así pues es innegable indicar que todo elemento moderno bebe indefectiblemente de la tradición, ya sea para usar esta última como raíz inicial de la que derivar, como trampolín de ruptura de la que separarse -¿en algunos casos radicalmente?- y por tanto como definidor de una época, o como espejo de contrarios o contrapuestos a los que tomar como referencia, marcando las diferencias respecto de lo antiguo o clásico establecido - ¿signo de rebeldía?-. En cualquier caso cabe indicar que no todo lo moderno es mejor que lo tradicional, como en algunos mentideros se trata de disponer en aras de un supuesto "progreso".

En el primer caso, el elemento moderno aprovecha de la evolución histórica del elemento tradicional. Este elemento tradicional, que ha sido acompañado constantemente de cambios a su alrededor, ha ido adaptándose a estos, moldeándose y transformándose de manera lenta y sesgada, hasta un punto en el que, en un determinado momento es incapaz de continuar dicho proceso de cambio. Es entonces, en este momento propicio cuando surge un nuevo elemento que se acopla en mejor medida con los requisitos sociales, políticos y económicos contemporáneos que su predecesor, dejando al primero caduco y antiguo. La transición es aceptada en orden de continuidad.

También puede ocurrir que el magma de acontecimientos en el ámbito de lo social, político, económico o en correlación con varios de estos ámbitos a la vez, provoque una necesidad abrupta de ruptura con el pasado, generando vanguardias que se desligan de lo anterior, renegando de los esquemas o modos de actuar previos, que se consideran inevitablemente erróneos o sin salida ante los nuevos avatares de la historia.

"Lo trágico de toda concepción artística que se oriente hacia lo elemental -y en el fondo todo movimiento artístico moderno propugna esta idea -es que, aunque constantemente se plantea como fin la expresión libre sobre una base virgen, en realidad seguirá construyendo siempre sobre lo que después se descubrirá como la tradición formal, rechazada más o menos violentamente." (Oud & Greco, 1986, pág. 55)

En el caso del Movimiento Moderno queda ya constatado que existe una ruptura con la tradición pasada. Según expresa L. Benévolo:

"En los años cincuenta la comparación con el pasado era de suma importancia: era necesario evidenciar la línea principal del movimiento en curso, distinguiéndola de la herencia tradicional y de las experiencias marginales ya terminadas. Actualmente esta comparación ya está asumida y ya no es necesario subrayar la ruptura del Movimiento Moderno con la tradición pasada. En cambio, es imprescindible reconstruir el desarrollo

interno de la tradición moderna (que ya podemos contemplar mirando hacia atrás) y valorar el desafío del futuro: ¿qué posibilidades tenemos ante nosotros? ¿Cuáles son los caminos que debemos recorrer para poder enfrentarnos a los problemas cada vez más graves de las instalaciones humanas sobre nuestro planeta?" (Benévolo, 1992, pág. 8)

Como expone Oud en su texto *"La evolución de la arquitectura moderna en Holanda: pasado, presente y futuro"* (fin de 1922 / principios de 1923):

"En nuestro tiempo se habla mucho de la "modernidad"; "demasiado" dicen algunos. No estoy totalmente de acuerdo. Lo "moderno", lo que está a la altura de los tiempos, pero también limitado por los tiempos, ha interesado y ocupado siempre profunda e intensamente a los artistas en los periodos de florecimiento artístico. No creo en una mecánica de la que naciera -por sí sola -un "estilo". "Estilo" pre-supone siempre un orden espiritual, una voluntad espiritual, aunque esta intencionalidad no aparezca a la luz del día, como ocurrió al principio del Renacimiento.

Sin embargo, se puede admitir que nada hay más relativo y furtivo que lo "moderno", pues, dado lo cambiante de su característica esencial, su apariencia externa es y tiene que ser diferente. Lo "moderno" se definiría como lo "cambiante" en el sentido de lo que "deviene", es decir lo que "evoluciona". Pero lo "moderno" en absoluto tiene que ser al mismo tiempo lo "nuevo". Lo "moderno" es lo que "deviene individual", lo "nuevo" es lo que "deviene colectivo"; una distinción fundamental en la evolución del arte, sobre cuya importancia volveré a lo largo de esta conferencia.

Si definimos lo "moderno" y lo "nuevo" como lo que "deviene individual" y lo que "deviene colectivo", se reduce el hecho de que hicimos referencia, es decir: que es imposible hablar de un principio de lo "moderno" o de lo "nuevo". Causa y consecuencia están unidas indisolublemente, derivándose la una de la otra en un continuo a lo largo de la existencia: no hay principio ni fin, sólo movimiento." (Oud & Greco, 1986, pág. 53)

Es de considerar, por resultar ciertamente interesante a la hora de entender lo que es una sociedad postradicional, el discurso de Anthony Giddens en el libro *"Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno"* de U. Beck, A. Giddens y S. Lash, tratando sobre "vivir

en una sociedad postradicional" (Beck, Giddens, & Lash, 2001, págs. 75-136). Para Giddens el momento en el que *nos* encontramos es un periodo de transición evidente, y el "nos" no se refiere sólo a occidente sino al mundo en su conjunto. La modernidad para Giddens, casi por definición, siempre estuvo en oposición a la tradición, y así se realiza la siguiente pregunta: "¿no ha sido la sociedad moderna, desde hace tiempo, "postradicional"? A esta pregunta el autor se auto responde que no, al menos dentro del concepto que él entiende como "sociedad postradicional". Giddens afirma:

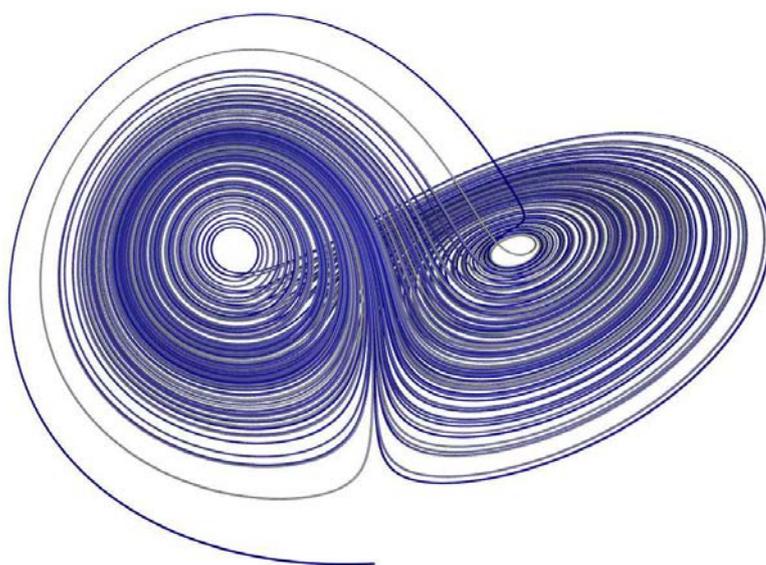
*"Durante la mayor parte de su historia la modernidad ha reconstruido la tradición a medida que la ha disuelto. Dentro de las sociedades occidentales, la persistencia y recreación de la tradición fue esencial para la legitimación del poder, en el sentido de que el estado era capaz de imponerse sobre "sujetos" relativamente pasivos. Pues la tradición mantenía **in stasis** ciertos aspectos centrales de la vida social -no en último término la familia y la identidad sexual -que la "Ilustración radicalizadora" dijo en gran medida intactos.*

Y, lo que es más importante, la influencia continuada de la tradición dentro de la modernidad permaneció oculta en tanto que "moderno" significó "occidental". Hace unos cien años, Nietzsche hizo "recobrar el sentido a la modernidad", mostrando como la propia ilustración era mítica, y planteando por consiguiente cuestiones inquietantes respecto al conocimiento y el poder. La de Nietzsche fue, sin embargo, la voz solitaria del hereje. Hoy, la modernidad ha sido obligada a "recobrar el sentido", no tanto a consecuencia de sus disidentes internos como por su propia generalización en todo el mundo. La base hasta ahora no examinada de la hegemonía occidental sobre otras culturas, los preceptos y formas sociales de la modernidad han quedado abiertos al escrutinio." (Beck, Giddens, & Lash, 2001, págs. 75-76)

Hay que entender que la nueva modernidad plantea diferencias con respecto a las anteriores modernidades derivado de dos características que las diferencias de las anteriores de manera muy especial: en primer lugar la consideración de la *globalización* del planeta, en segundo lugar la *rapidez en la evolución de los cambios*, que como dice Giddens supone una "radicalización de la modernidad". El primer aspecto de globalización ha provocado que determinadas tendencias que antes tenían una expansión controlada, ahora

deviene en una expansión descentralizada y multi- posicional, como puede ocurrir con el capitalismo, si se toma como ejemplo.

Este aspecto de globalización influye no sólo de más a menos sino de menos a más; no sólo son las decisiones globales las que afectan al individuo sino que son también las acciones del individuo las que pueden tener consecuencias globales.



2.Fractal de Edward Norton Lorenz. Teoría del Caos. Coincidencia formal de alas de mariposa ((Ilust. Lorenz_Attractor) © Imagen de su autor)

El llamado efecto mariposa, como concepto de la teoría del caos propuesto por Edward Norton Lorenz, se introduce plenamente como determinante de una modernidad afectada por factores que escapan a nuestro control. Los sistemas dinámicos (de tres dimensiones) se ven muy afectados por las variables iniciales y por ello presentan un comportamiento caótico. Al considerar la nueva sociedad como un sistema dinámico, los parámetros de información no son suficientes para controlar el comportamiento del sistema y como mucho sirve para suponer predicciones estadísticas de comportamiento. Giddens considera que para los pensadores de la Ilustración un incremento de la información sobre el mundo supondría incrementar el control sobre el mismo y por ende la felicidad humana, al entender que dicho control era la clave de la citada felicidad:

"como unidad colectiva, cuanto mejor posición estemos para hacer activamente historia, tanto más podemos guiarla hacia nuestros ideales" (Beck, Giddens, & Lash, 2001). Esto finalmente no ha sido así por los conceptos de globalización y rapidez en los cambios que están dando. Y habida cuenta de la influencia de estos en la sociedad actual, los habituales parámetros de riesgo que eran naturales en las empresas de la modernidad se convierten en incalculables, provocando que la única manera de poder acceder a futuro sea a través de la consideración de posibles "escenarios". Como Giddens afirma, "en el nivel global la modernidad se ha hecho experimental". Ya no es el hecho de oponerse a la tradición, y de ahí resultar la modernidad. Ahora se trata de ser capaz de afrontar situaciones de las que se desconocen sus enunciados completos, de elucubrar sobre cómo influirán decisiones globales en entornos locales con diferencias acusadas; de buscar maneras de adaptación ágiles al entorno exponencialmente cambiante al que está sometida la sociedad cultural actual.

Ray Hammond en su libro "El mundo en 2030" indica que ya hay futurólogos como Ray Kurzweil que expresan que se está dando un desarrollo tecnológico a un ritmo exponencial y que, a su vez, dicha aceleración del cambio tecnológico produce también una aceleración en el cambio de la propia sociedad, siendo dicho desarrollo exponencial un resultado natural de la evolución humana. Así Kurzweil expone en su libro "*The singularity is Near*":

*"In the 1950s John von Neumann, the legendary information theorist, was quoted as saying that "the ever-accelerating progress of technology ... gives the appearance of approaching some essential singularity in the history of the race beyond which human affairs, as we know them, could not continue."*³ Von Neumann makes two important observations here: *acceleration and singularity.*

The first idea is that human progress is exponential (that is, it expands by repeatedly multiplying by a constant) rather than linear (that is, expanding by repeatedly adding a constant).

The second is that exponential growth is seductive, starting out slowly and virtually unnoticeably, but beyond the knee of the curve it turns explosive and profoundly

transformative. The future is widely misunderstood. Our forebears expected it to be pretty much like their present, which had been pretty much like their past. Exponential trends did exist one thousand years ago, but they were at that very early stage in which they were so flat and so slow that they looked like no trend at all. As a result, observers' expectation of an unchanged future was fulfilled. Today, we anticipate continuous technological progress and the social repercussions that follow. But the future will be far more surprising than most people realize, because few observers have truly internalized the implications of the fact that the rate of change itself is accelerating.

Most long-range forecasts of what is technically feasible in future time periods dramatically underestimate the power of future developments because they are based on what I call the "intuitive linear" view of history rather than the "historical exponential" view."² (Kurzweil, 2005)

Según Giddens la tradición está de alguna forma relacionada con el control del tiempo, está orientada hacia el pasado y por tanto este tiene una alta influencia sobre el presente. No obstante la tradición también se refiere al futuro en tanto que las prácticas establecidas se desarrollan para organizar el tiempo. Además pudieran considerarse como un elemento cambiante, incluso de carácter orgánico, y de alguna forma está unido a la "memoria colectiva". Y de igual forma que la memoria se puede entender

² [N. del ed.]: "En la década de 1950 John von Neumann, el legendario teórico de la información, fue citado al decir que "el progreso cada vez más acelerado de la tecnología (...) da la apariencia de acercarse a alguna singularidad esencial en la historia de la raza más allá de la cual los asuntos humanos, tal y como los conocemos, no podían continuar." Von Neumann hace aquí dos observaciones importantes: la *aceleración* y la *singularidad*.

La primera idea es que el progreso humano es exponencial (es decir, se expande al multiplicarse repetidamente por una constante) en lugar de lineal (es decir, se expande mediante la suma repetida de una constante).

La segunda es que el crecimiento exponencial es provocativo, comenzando lentamente y de manera prácticamente imperceptible, pero una vez alcanzado el codo de la curva se vuelve explosivo y profundamente transformador. El futuro ha sido ampliamente mal entendido. Nuestros antepasados pensaban que sería más o menos como su presente, el cual había sido más o menos como su pasado. Las tendencias exponenciales existían hace mil años, pero estaban en esa etapa tan inicial en la que eran tan planas y lentas que no parecían tener ninguna tendencia. Como resultado, se cumplió la expectativa de los observadores de un futuro sin cambios. Hoy, prevemos un continuo progreso tecnológico y las repercusiones sociales que se derivan. Pero el futuro será más sorprendente de lo que la mayoría de la gente cree, ya que pocos observadores han asumido las implicaciones del hecho de que el propio ritmo del cambio se está acelerando.

La mayoría de las previsiones a largo plazo de lo que es técnicamente posible en periodos futuros subestiman dramáticamente la potencia de los desarrollos por venir porque están basadas en lo que yo he dado en llamar la visión "lineal intuitiva" de la historia en vez de la visión "histórico exponencial".

como una organización inconsciente de recuerdos pero también de un proceso activo y social que confieren una experiencia y un modo de organizar el presente, así se podría entender que la tradición es un *medio de organización de la memoria colectiva*. En tanto que la tradición se basa en la repetición y recapitulación del pasado, podría entenderse que la condición moderna estribaría en "superar esa "programación" incorporada nuestra vida anterior". En este sentido Giddens explora en las obras de Freud y Weber, argumentando que Freud, como psicoanalista, trataba de un orden social en el que *la tradición estaba empezando a convertirse en compulsión*³, y Weber, como filósofo y economista, trataba el "tradicionalismo económico" como algo característico de la actividad económica de las civilizaciones premodernas, dentro de una limitación moral y entiende como actitud moderna la del empresario capitalista, cuya vocación, según Weber "no puede relacionarse directamente con los valores espirituales y culturales más elevados" y cuya actitud, en palabras de Goethe, es la de "especialistas sin espíritu, hedonistas sin corazón: esta nulidad imagina que ha alcanzado un grado de civilización jamás logrado" (Weber, *The protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, 1976, pág. 182)



3. W. Gropius, *Bauhaus Dessau*, 1926. ((*Ilust. Gropius_Bauhaus Dessau*) Gropius, Walter. © Imagen: Thomas Lewandovski)

³ Énfasis del autor

Además para Giddens hay también dos aspectos básicos para la diferenciación entre tradición y modernidad; por un lado la relación con la naturaleza: en el caso de la naturaleza y la tradición estas actúan como complementarias, al contrario que en la era moderna donde la naturaleza se contrasta con la ciudad. Si dentro de un sentido tradicional podría considerarse la naturaleza como aquello preservado de la mano del hombre, en una concepción moderna la naturaleza deja de existir, se disuelve, al socializarse en un contexto y una parametrización de escala humana. Y por otro lado otro aspecto diferenciador es la necesidad de garantizar su salvaguarda: En la tradición ésta requiere de *guardianes y gobernantes* que salvaguarden su verdad ritual, garantes de la identidad que confieren dicha tradición; En el caso de la modernidad lo que se dan son *conocedores expertos*, que basados en su autoridad derivada de sus capacidades o información, quedan por encima del profano. Conocimiento experto carente de vinculaciones locales. Se da también por tanto una dicotomía entre los modos de comunicación de la tradición y la modernidad. En la tradición la comunicación de la identidad común se realiza a través de los guardianes, que pueden llegar a tener interpretaciones diferentes de la misma. La localización favorecía el mantenimiento de la tradición y su separación de otras tradiciones coetáneas. En la sociedad moderna el conocimiento experto deriva de una universalización cada vez más acuciante, y de una interconexión cada vez mayor, abierta a una duda casi existencial, pero cada vez más acotada gracias a la interacción entre ellos en el tiempo. Por otra parte, dado el alto nivel de temas sobre los que desarrollar el conocimiento experto, el experto se convierte en profano a su vez, según sea el marco al que se enfrente, lo cual permite una "democratización del conocimiento experto" y apostar la relación social en una confianza en dichos conocimientos y en los sistemas abstractos que desarrollan.

Scott Lash, en su discurso sobre "la reflexividad y sus dobles: estructura, estética, comunidad" (Beck, Giddens, & Lash, 2001, págs. 137-208) se centra en la reconstrucción de una teoría reflexiva de la modernidad, una tercera vía entre la teoría social modernista que presuponía una "meta

narración" utópica del cambio social y el evolucionismo distópico del análisis postmoderno de Foucault, y que apuntaría a la posibilidad de un nuevo giro positivo de la dialéctica de la Ilustración. Según esta tercera vía se plantearía una concepción en tres fases del cambio social: de la tradición (*Gemeinschaft* como sociedad tradicional), a la modernidad simple (*Gesellschaft*) y de ahí a la modernidad reflexiva (*Gesellschaft* reflexiva). Aquello que distingue a la modernidad reflexiva de la modernidad simple es el nivel de individualización que presenta cada una de ellas. Como indica Lash, la modernidad simple es una etapa posterior a la tradición, y es moderna en el sentido de que "*la individualización ha demolido gran parte de las estructuras tradicionales -familia extensa, la Iglesia, la comunidad aldeana-, de la Gemeinschaft. Sin embargo, no es en la mente moderna porque el proceso de individualización sólo ha recorrido una parte del camino y un nuevo grupo estructuras propias de la Gesellschaft -sindicatos, estado asistencial, burocracia gubernamental, reglas laborales tayloristas, la propia clase en tanto que estructura -ha sustituido a las estructuras tradicionales. La plena modernización sólo tiene lugar cuando el progreso de la individualización también libera a la agencia incluso de estas estructuras sociales (simplemente) modernas.*" (Beck, Giddens, & Lash, 2001, pág. 141). La modernidad reflexiva permite un mayor grado de individualización, con unos "beneficios asistenciales descentralizados y potenciadores de la ciudadanía" así como "con una política de democracia plural, radical, arraigada en el localismo y en los intereses postmateriales de los nuevos movimientos sociales". Como resume Lash, "Si modernización simple significa sometimiento, la modernización reflexiva implica el potenciamiento de los sujetos."

Para Lash vivimos en un mundo con un orden capitalista informacionalizado, donde la clase media, la nueva clase trabajadora reflexiva, trabaja dentro de las estructuras de la información y comunicación (I+C). Se da el caso que la acumulación de capital es al mismo tiempo la acumulación de información. Si bien siguen dándose clases medias que actúan dentro del ámbito de la acumulación del capital industrial (ingenierías, ventas, finanzas, servicios), cada vez más se está derivando al ámbito de la información, ya que la capitalización está trasladándose de los bienes

industriales a los bienes *informacionales*. Por otra parte han de adecuarse a los nuevos modos de entender las comunidades. En este nuevo siglo las *comunidades* no se refieren ni a intereses compartidos ni a propiedades compartidas. Podría entenderse que el nuevo modelo de comunidad se basa en la unión de puntos en común de individualidades en campos muy precisos. Las nuevas comunidades se asocian a un determinado interés cultural, a un determinado modo de consumo, en el que el consumidor y el productor participan con igualdad de intereses. Y es una nueva comunidad en la que el yo adquiere su significación en cuanto a su implicación en la práctica comunal.

Así pues, como se ha apuntado, nos encontramos con un paralelismo entre ambos periodos que debemos tener en cuenta a la hora de entender la existencia y evolución de vanguardias: el cambio de sociedad. Entonces, de una sociedad tradicional a una sociedad moderna simple que comienza a cristalizar en el periodo de entreguerras y continúa a lo largo del siglo XX; Ahora, de una sociedad moderna simple a una sociedad moderna reflexiva cultural, que marca un nuevo paradigma, como se tratará más adelante.

6.2. TRADICIÓN PASADA Y TRADICIÓN MODERNA EN LA ARQUITECTURA

"Tradición moderna". Tratando la "Tradición de lo nuevo", Francisco Muñoz Carabías resume muy bien cuanto puede resultar de paradójico el uso de este término:

"Si los ideales de progreso basado en la razón fue lo que caracterizó los inicios de la modernidad, no fue menos el descubrimiento del subconsciente en su génesis. Toda la cultura de principios de siglo fue impregnada por el psicoanálisis y el verdadero frente de batalla en los modos fundamentales de producción de las vanguardias se dio, no en las conocidas diferencias entre racionalismo y expresionismo, sino en las más complejas existentes entre el racionalismo y el surrealismo. La modernidad participó, por tanto, desde un inicio de este pensamiento paradójico de amplitud a la realidad y de su naturaleza compleja procedente del mundo de la ciencia. Se optó por una retórica de la ruptura con la tradición más reciente apoyándose en el mito del comienzo absoluto fundado en una tradición pretérita o la "eternidad" que indica Baudelaire al afirmar que la modernidad es conciencia del presente como presente, sin pasado ni futuro y que en el fondo encierra partes de la naturaleza de lo rechazado. Si esto fue el arranque, su evolución, como indica Antoine Compagnon en su introducción del libro "las cinco paradojas de la Modernidad", se basó en la "tradición moderna" una expresión absurda que implicaría asumir tradición con ruptura.(...) Por lo tanto, después de la postguerra, a finales de la década de los cuarenta, el Movimiento Moderno, primero europeo y luego americano, se encuentra en un grado de madurez suficiente para ser reconocido como corriente dominante en el panorama arquitectónico occidental bendecido por la crítica en el autoproclamado "Estilo Internacional". Oficialmente con un discurso consolidado y suficientes ejemplos de obra construida para tener un aceptable reconocimiento social, este bagaje dispar y paradójico de lo moderno, puede ser calificado entonces como "tradición de lo nuevo". (Muñoz Carabías, 2014)

Los fenómenos que devienen en la generación de vanguardias siempre danzan entre los conceptos de construcción y destrucción. Cuando se pretende una renovación, artística en este caso, siempre existe una tensión entre la destrucción de lo anterior y la construcción de algo nuevo. Dicha tensión abarca límites que cuanto mayores, más definirán la

importancia de la vanguardia, su huella. Esta capacidad y voluntad de destrucción puede ser racional y responsable, o irracional e irresponsable, y en dicha medida podrán provocar una evolución o una involución. La destrucción y la correspondiente construcción forman parte de una revolución consecuente, de la que las vanguardias se gestan, participan, se consolidan y desaparecen. Entre ambos polos la realidad se convierte difusa y la percepción de lo anhelado se difumina hasta peligrar; cuanto y porqué destruir, cuanto y qué construir, ¿cuáles son los nuevos significados que precisan de nuevos significantes artísticos y que para ello requieren de la voracidad de la pérdida de lo anterior? ¿Son la moderación y el autodominio o son la exaltación y el desenfreno los puentes a usar como método revolucionario y vanguardista?

Una vanguardia tiende a convertirse en tradición moderna si las generaciones que la suceden así la admiten en su recorrido evolutivo, por haber permitido cristalizar un espíritu moderno en un determinado tiempo, convirtiéndose en una tradición moderna al verse desde la perspectiva de una edad posterior. Pongamos como ejemplo dentro de la arquitectura holandesa de finales del s. XX a la arquitectura desarrollada por H. P. Berlage (1856-1934), considerado como el padre de la arquitectura "moderna" holandesa, intermediario entre los Tradicionalistas y los Modernistas. Berlage evolucionó respecto de la arquitectura de P. J. H. Cuypers (1827-1921) y avanzó hacia un Racionalismo cuyo objetivo principal era conseguir una arquitectura de su tiempo y para la vida de su tiempo, una arquitectura orgánica. Como dijo Oud al respecto:

"su objetivo era conseguir una arquitectura que fuera el reflejo del espíritu del tiempo y que se adaptará también formalmente a las expresiones de la vida moderna; de su unión con el entorno nacería a la larga el nuevo "Estilo" (Stijl)." (Oud & Greco, 1986, pág. 59)

Si bien este objetivo resultaba ser conceptualmente "moderno", para la consecución del mismo Berlage no llegó a crear un estilo "nuevo", puesto

que seguía auto-limitándose a nivel constructivo en sus creaciones arquitectónicas, sin hacer un uso audaz de las nuevas tecnologías, que permitiesen aunar las nuevas necesidades de una vida práctica y confortable con la arquitectura que albergase este nuevo concepto de vida. Además, en su lenguaje arquitectónico Berlage usó habitualmente un tradicionalismo academicista en pro de una "Belleza superior" con el que se auto-limitaba en su propia libertad de acción, sin conseguir finalmente un estilo austero afín a los nuevos materiales a usar. En cualquier caso su carácter precursor del "ideal o espíritu moderno", le ha permitido constituirse en una tradición moderna. La Bolsa de Ámsterdam podría ejemplarizar los cánones de esta búsqueda de Berlage (ver ils. 4 y 5)



4. H. P. Berlage, *Bolsa de Ámsterdam*, 1898, Ámsterdam ((*Ilust. Berlage_Bolsa Amsterdam*) Berlage, Hendrik P. © Imagen de su autor)



5. H. P. Berlage, *Bolsa de Ámsterdam, 1898, Ámsterdam* ((Ilust. Berlage_ *Bolsa Amsterdam Interior*) Berlage, Hendrik P. © Imagen de su autor)

Si seguimos con este eje temporal a los efectos de entender lo que es una tradición moderna, trataríamos en continuidad a la generación de arquitectos que suceden a Berlage y que conforman lo que se ha venido en llamar la *Escuela de Ámsterdam*, movimiento de marcado carácter *expresionista*, donde predominaba el uso del ladrillo y del hormigón. Si Berlage se moderó en busca de un Racionalismo volcado en el interior del edificio y sobrio en sus fachadas, pero con la idea de considerar dentro de sus planteamientos la nueva concepción de vida que se estaba desarrollando y que se forjaba en términos de "*lo colectivo*", la Escuela de Ámsterdam revolucionó y tendió a todo lo contrario, reniega del Racionalismo y del Subjetivismo, reniega de la arquitectura orgánica y vuelve a transmitir la idea hasta sus últimas consecuencias -la anarquía- de que es la estética de la apariencia externa lo primero que cuenta para el arquitecto, quedando relegadas a un segundo lugar las necesidades prácticas que la vida real precisa de la arquitectura. Las fachadas se desentendían del estilo y los nuevos materiales permitían dar alas a la libertad expresiva y romántica de los edificios. En este caso el exceso -en el

lenguaje arquitectónico de las fachadas- devino en defecto -en la poca consideración de un programa ajustado a la vida práctica-, una arquitectura propagandística de su propio lenguaje estético sin profundidad en la generación de un cuerpo arquitectónico completo y general. No obstante su relación con el entorno urbano dejó huella precursora, por lo que también se le puede conferir carácter de tradición moderna a esta Escuela. Según Christian Norberg-Schulz:

"Con respecto a la imagen de la ciudad, la arquitectura premoderna introdujo muchas ideas nuevas y en unos cuantos casos, como los conjuntos residenciales tardíos de la Escuela de Ámsterdam, contribuyó significativamente a conferir imagen al entorno urbano." (Norberg-Schulz, 2005, pág. 241)

Son claros ejemplos de talento los de Michel De Klerk (1884-1923), como sus bloques de pisos de la Henriette Ronnerplein en Ámsterdam (ver il.6).



6. M. De Klerk, Bloques de pisos en Henriette Ronnerplein, 1921, Amsterdam. ((Ilust. De Klerk_Henriette Ronnerplein) De Klerk, Michel. CCA, Canadian Centre for Architecture)

6.3. LAS VANGUARDIAS

¿Qué es una vanguardia? Como dice la RAE ante el término "vanguardia" en su segunda acepción:

"2. f. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc."

(RAE)

La RAE es clara en su acepción. La vanguardia, como avanzada o avanzadilla, inicia un camino a los que otros se adherirán, en cualquier ámbito en el que desarrolle su acción. La vanguardia pues, actúa como un movimiento disruptivo que es y, como tal, genera nuevas tendencias, nuevos puntos de vista, incluso hipótesis de partida diferentes a las consideradas -hasta el momento en el que surge- como tradicionalmente válidas (ver ils.7 y 8). La vanguardia no sólo cambia el objetivo sino el punto de vista. La vanguardia cuestiona, intriga, busca: nuevos lenguajes, nuevos elementos políticos, nuevas arquitecturas, aplicación de nuevas metodologías, etc. La vanguardia no es específica de un tiempo sino que puede surgir en momentos diferentes. Sólo necesita un adecuado caldo de cultivo que le permita desarrollarse. El movimiento de vanguardia revolucionará tanto las formas como los contenidos preexistentes a ella. En algún caso su fuerza y capacidad de cambio sólo tendrá un carácter temporal y desaparecerán rápidamente; en otros su impronta perdura con inusitada fuerza dada la verdad de sus ideas renovadoras. Pero la vanguardia no surge de manera espontánea sino que se ve abocada a surgir como un proceso de cambio, natural o provocado, derivado de factores que afectan a los individuos que las conforman. Estos factores pueden ser muy diversos: la búsqueda de un modo de corrección de desigualdades sociales, la renovación de una cultura que se da por desfasada o agotada en sus diferentes modos de expresión (literatura, pintura, arquitectura, etc.), la desterritorialización de la cultura ante influencias globalizadoras que marcan la pérdida de los límites sobre los que se asentaban las culturas localistas

anteriores, etc. Y puesto que estos factores influyen a sociedades diferentes, a grupos de individuos con realidades comunes o diferenciadas, la afección de similares factores no provocará resultados similares sino diferentes también. En cualquier caso se trata de una evolución. Hasta qué punto esa génesis de vanguardias participa de elementos en común que pueden servir de prendimiento para éstas y cuáles pueden ser los más significativos forma parte del estudio que se pretende desarrollar en esta tesis.



7. Mossehaus, Berlín, 1919 (Ilust. Mossehaus_Berlin) © Imagen de su autor)



8. E. Mendelsohn, Renovación Mossehaus, Berlín 1923 (Ilust. Mendelsohn_Mossehaus) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor)

En el caso que estamos estudiando se buscan paralelismos en los principios conformadores de las vanguardias de principios del siglo XX y las vanguardias de principios del siglo XXI. Respecto de las vanguardias del siglo XX se han tomado a De Stijl y a la Bauhaus por voluntad propia; nada en contra de otras como las vanguardias soviéticas o el funcionalismo sueco, pero por su relación con el presente la referencia a las primeras resultaba más evidente, y dada la envergadura de estas como referencia, no se ha considerado necesario o adecuado profundizar en otras, que quizás podrían tenerse en consideración para posteriores estudios transversales. De hecho la transversalidad también podría estudiarse respecto de otros periodos de vanguardias como resultaron en los años sesenta. En dicha década también se generó una interrelación con las vanguardias precedentes, que también participó de sentimientos de innovación, renovación y radicalismo. Fernando

Millán expresa así en términos generales el clímax de vanguardias a finales de los años 60:

"Visto en perspectiva, este periodo, y el de los años 20, quedaron, para el conjunto del siglo, como los dos momentos claves. Los años 60 revisan las aportaciones y los cambios introducidos en las cuestiones perceptivas, dan forma a la nueva valoración de lo estético, ya sea en el comportamiento personal o colectivo. Son los que hacen, por decirlo así, una puesta al día de las primeras vanguardias, y a partir de eso se empieza de nuevo. Más aún: interpretar y dar un nuevo sentido a determinados movimientos y figuras de los años 20. Me atrevo a decir que las vanguardias de los años 20 nos parecen hoy tan importantes gracias a la forma en que las vieron y desarrollaron los hombres y mujeres de los 60. Entre otras cosas, porque las "interpretaciones" introducen de su propia cosecha cuestiones que son profundamente creativas. Por ello se ha llegado decir que los años 60 se utiliza a las primeras vanguardias dentro de una estrategia de prestigio, de justificación, mediante señalamiento de "precedentes" históricos. Se trata, además, de una generación nueva, que lo vivido la Segunda Guerra Mundial, lo cual es una cuestión importante. También es una generación que tiene un sentido más colectivo, una vocación más social y los planteamientos políticos más claros." (Millán & De Francisco, 1998, pág. 14)

No obstante no se considera objeto de esta tesis ahondar en el posible paralelismo entre el periodo actual considerado y dicha década, rica también en posibilidades de paralelismos.

6.3.1. VANGUARDIAS COMO PUNTA DE LANZA

La vanguardia aparece para aplicarse en cualquier ámbito, para desarrollarse asimismo y por ende para exigir más a la sociedad a la que pretende abrir los ojos de una posible nueva realidad. La vanguardia no se conforma con investigar teóricamente, su tendencia va más allá. Es revolucionaria y por tanto precisa de interacción. La vanguardia declina responsabilidades, pues está en un profundo ejercicio de investigación sobre caminos inexplorados y por ello no puede permitirse el lujo de falsos prejuicios. Y gracias a ese empuje, a ese coraje que permite navegar nuevos océanos o explorar áreas no conocidas de los ya existentes, avoca a la sociedad que les coetánea a un cambio de paradigma.

Como muestra, dos botones del periodo efervescente de inicios del siglo XX. Tratando sobre los nuevos modos de entender el espacio expositivo en museos y salas, la vanguardia resulta referente necesario. Como expresa Fernando Agrasar en el prólogo al libro de Luz Paz, *"Explorar los límites. Arte y arquitectura en las exposiciones de las Vanguardias"*:

"Entre todas las profundas transformaciones que la modernidad introdujo con el inicio del siglo XX, la revolución de las vanguardias fue especialmente trascendente. Aquella revolución cambió drásticamente el objeto artístico y su relación con el espectador. "La deshumanización del arte", realizada por Ortega y Gasset, explica la intelectualización de los códigos de expresión artística y las nuevas concepciones sobre el espacio perceptivo. Los museos y salas de exposiciones, tal y como eran concebidos hasta entonces, resultaron totalmente ineficaces ante esta nueva situación. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", formulada Walter Benjamín, señala la crisis de la unicidad de la obra, que antes sólo podía ser admirada en el espacio ceremonial y trascendente del museo. Todas estas profundas alteraciones del arte precisaban de la reformulación del espacio expositivo. A partir de entonces, la obra artística transforma el espacio, reacciona con él y exige del espectador algo más que la simple contemplación estática." (Paz-Agras, 2015)



9. F. Kiesler, *Ciudad en el espacio*, Grand Palais, *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas*, 1925. (Ilust. Kiesler_Ciudad en el Espacio) Kiesler, Frederick. © Imagen: 2010 Austrian Frederick and Lillian Kiesler)

Y así, Luz Paz reclama la importancia que las vanguardias dan también a aquellos elementos que pudieran entenderse "menores" dentro de su aportación al concepto de espacio arquitectónico. Y de hecho el espacio expositivo resultaba ser un magnífico ámbito de trabajo experimental para las propuestas vanguardistas. Como expresa Paz:

"La herencia del movimiento moderno ha situado en un segundo plano cualquier otra aportación al espacio arquitectónico. La historiografía del período de entreguerras se ha visto atrapada por la fuerza de las máximas categóricas de sus maestros. Otras propuestas con un carácter más experimental, como los espacios escenográficos o expositivos, han quedado ensombrecidos y relegados a categoría menor. Sin embargo, estos trabajos poseen una serie de características que los dotan de un carácter de mayor libertad del que, habitualmente, de disciplina arquitectónica a derivarse. Por ejemplo, su carácter temporal y la metodología de aproximación abren la posibilidad de abarcar la totalidad del proceso de proyecto y construcción de una forma más directa que la ejecución de un edificio, cuya complejidad la hace dependiente de muchos agentes y

de plazos dilatados en el tiempo. Esta especificidad los convierte en perfectos laboratorios de ideas en los que se puede experimentar con nuevos conceptos espaciales, soluciones constructivas, vínculos con el usuario -espectador, etc." (Paz-Agras, 2015, pág. 18)

La vanguardia bebe de los cambios culturales y socioeconómicos que se experimentan. Aprovecha con denuedo las mejoras tecnológicas que encuentra a su paso y, haciendo uso de las mismas, escala nuevas posiciones en las concepciones estéticas a desarrollar, pero también en las éticas. Ejemplos de esta actitud podría ser la de los futuristas. Los futuristas lanzaron multitud de manifiestos que abarcaban amplios espectros de la vida, desde simples elementos cotidianos hasta estudios rigurosos sobre la evolución en el mundo del arte. Su actitud, anarquista, y con una cierta poética de "*positivismo socialistoide*" (De Micheli, 2004) les permiten encarar con pujanza cambios claros del mundo que les rodea. Como dice de De Micheli:

"En algunos de aquellos jóvenes la inquietud, la insatisfacción ante la pereza y la inercia de la cultura oficial, y el ansia de una verdad distinta de la de los filisteos y de los burgueses eran una auténtica realidad" (De Micheli, 2004, pág. 208)

En los manifiestos teatrales desbordan imaginación aplicada, mediante las nuevas tecnologías y las máquinas, a las que posicionan en un lugar preponderante. Como apunta Prieto López en su "*Teatro Total: arquitectura y utopía en el período de entreguerras*" (2015), respecto de este posicionamiento por parte de los futuristas, destaca el manifiesto "Arte meccanico e Manifiesto Futurista":

"Ahora tras innumerables batallas, tentativas, investigaciones y obras realizadas, victorias indiscutibles, sentimos la necesidad de liberarnos de los últimos avances de la vieja sensibilidad, para crear definitivamente la nueva estética inspirada por la máquina" (Prampolini, Paladini, & Panaggi, 1923)



10. O. Schlemmer, *Ballet Triádico*, Nuevo Metropol, Berlín, 1926. ((Ilust. Schlemmer_Ballet Triádico) Schlemmer, Oskar. © Imagen de su autor)

Y no son los únicos en este caso concreto del desarrollo en la arquitectura teatral aportan nuevas visiones sobre la creación arquitectónica. Los arquitectos vanguardistas deben de hacer frente a búsquedas de espacios y soluciones técnicas que se adelanten a las necesidades que hasta entonces eran inexistentes y que empiezan a ser necesarias por la nueva dramaturgia de vanguardia (ver il.10. O. Schlemmer, *Ballet Triádico*, Nuevo Metropol, Berlín, 1926. ((Ilust. Schlemmer_Ballet Triádico) Schlemmer, Oskar. © Imagen de su autor)10). El arte se hace uno en el teatro, donde la realidad y la ficción se entremezclan en un todo de imagen y palabra, de espacio y textos, de sentimientos y sensaciones. Prieto López trata entre otras la idea del Teatro Total en la Bauhaus y que Gropius intentará desarrollar en su propuesta de *Teatro Total* por encargo del director teatral Erwin Piscator (ver ils.11 y12):

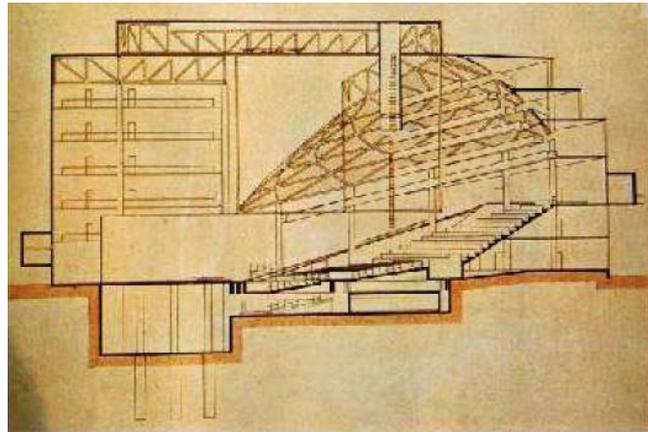
"El cambio radical de orientación de la Bauhaus, desprendiéndose del carácter espiritual y metafísico vinculado al expresionismo, afectó a la institución globalmente y se hizo notar en la organización y producción de los talleres en general y del teatro en particular.

Walter Gropius había iniciado la reformulación de los objetivos del taller de teatro en un borrador escrito a finales de 1922. En el vinculó el objetivo del taller al de la propia Bauhaus, integrando a todas las artes y oficios en la creación de una nueva arquitectura

teatral que respondiese a las características del mundo moderno, tratando de construir un espectáculo dinámico a través del uso del color, la luz, el movimiento y el sonido." (Pietro Lopez, 2015, págs. 135-136)



11. W. Gropius, Teatro Total, Maqueta, 1927. ((ilust. Gropius_Teatro Total) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)



12. W. Gropius, Teatro Total, Sección, 1927. ((ilust. Gropius_Teatro Total) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)

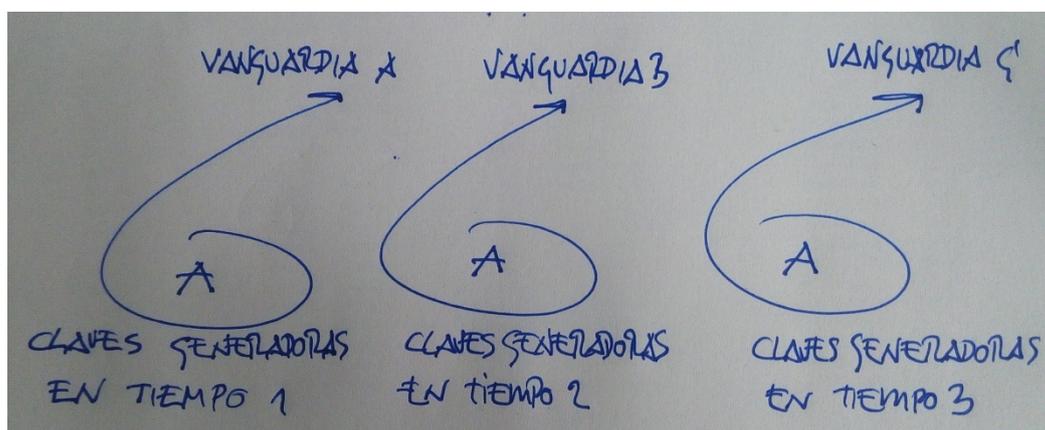
Se trataba de controlar el espacio, de hacer uso de las tecnologías para hacer posible que la forma y la acción -y con ello el tiempo- se articulasen de una forma dinámica y moderna. Como años después trataría Martin Heidegger, sería usar el arte como forma de dominación del espacio y "desocultamiento del Ser".

"El espacio dentro del cual la figura plástica se puede encontrar de antemano como un objeto presente, el espacio que encierra los volúmenes de la figura, el espacio que subsiste como un vacío entre los volúmenes, ¿no son siempre estos tres espacios, en la unidad de su juego recíproco, meros derivados del espacio de la física y de la técnica, aun cuando las mediciones obtenidas a través del cálculo no se puedan aplicar las figuras artísticas?

Una vez admitido que el arte es el poner en obra la verdad y que la verdad designa el desocultamiento del ser, ¿no será entonces preciso que, en la hora de las artes figurativas, sea también el espacio verdadero -es decir, aquello que les oculta lo que le es más propio- el que fije la pauta a seguir?" (Heidegger, 2009, págs. 20-21)

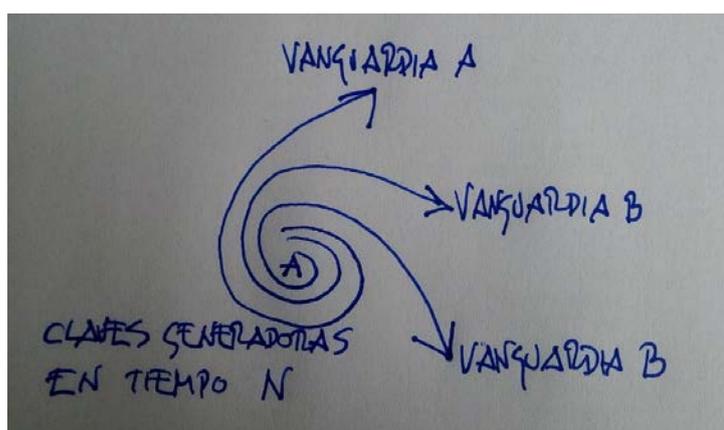
6.3.2. GÉNESIS CÍCLICAS DE VANGUARDIAS

Podría considerarse que existen motivaciones diferentes para la generación de vanguardias diferentes a lo largo de diferentes tiempos:



13. Claves generadoras en n tiempos de x vanguardias para un mismo mundo ((Ilust.) Prado Velasco, 2017)

Pero a la vez también podría considerarse que existen motivaciones concurrentes para la generación de vanguardias diferentes a lo largo de un mismo tiempo:



14. Claves generadoras en un tiempo n de x vanguardias para un mundo ((Ilust.) Prado Velasco, 2017)

¿Cuáles son las claves que hacen surgir una vanguardia? ¿La vanguardia surge de la casualidad o es fruto de una causalidad? ¿Pueden

las claves ser similares y no obstante derivar en vanguardias diferentes?
Actuaciones cíclicas con mismos ingredientes y diferentes resultados

Es evidente que la formación de vanguardias, su *modus operandi*, su sensación de ser algo radicalmente diferente a lo previo, no es exclusivo de unos pocos privilegiados ámbitos de acción. Puede darse desde actividades de concienzudo carácter técnico a otras de marcado carácter filosófico. Lo que no cabe duda es que la vanguardia rompe con el sistema preestablecido y busca incardinarse en lo más profundo de la sociedad, hasta transformarla en el sentido más intenso de su semántica (*transformación* como acción clara de transmutación, de transmutar algo en otra cosa, de hacer cambiar de forma a alguien o algo). En cualquier actividad la vanguardia se afianza como un salto a lo desconocido que se apoya en hitos conocidos.

El vanguardista chef David Muñoz (3 estrellas Michelin en su restaurante Diverxo 2013) decía en el programa *El Xef* (Capítulo 1. 2ª temporada. (19/03/2017)):

"(...) Estoy entrando en un terreno desconocido. Tengo confianza en mi resistencia física. Aún así, en un terreno desconocido nunca sabes que va a ocurrir. Mi vida ahora es un bucle de aviones, de taxis, de hotel, de dormir, de correr, de cocinar, de reuniones, creativities, viajes de nuevo, de vajillas, de cocina, de firmar papeles, es un bucle en el que las cosas, los hechos se repiten, constantemente, pero no de la misma forma; es como un bucle que cambia con los mismos ingredientes (...)" (Muñoz, 2017).

Es un ejemplo de la intervención cíclica en la generación de vanguardias, toda vez que el chef David Muñoz pretende retroalimentarse constantemente, hacer vanguardia de su propia vanguardia:

"(...) Evidentemente cuando generas tendencia, cuando abres ese camino nuevo tú mismo, y ese camino nuevo te da mucha repercusión y te da una ampliación de negocio brutal, no basta que sigas recorriendo ese camino nuevo que ya hay tanta gente que lo está recorriendo contigo y ya hay tanta gente que ha hecho caminos paralelos a

ese y muy parecidos. Tienes que estar en constante reinención y cambio de tu propio concepto, ya no solamente de la comida (...)" (Muñoz, 2017)

¿Cuáles son los ingredientes que se repiten en la arquitectura, pero que son capaces de generar un bucle donde los hechos se repiten constantemente, pero no de la misma forma, para al final generar una vanguardia?

¿Están las vanguardias habitualmente perseguidas por el *establishment* social y político del momento, o por el contrario es el Estado un firme *conseguidor* de las mismas, favorecedor indispensable para que estas vanguardias pervivan y sean potenciadas? ¿Cuáles son las características que les hacen ser merecedoras del apoyo de las instituciones públicas? ¿Es una cualidad de la vanguardia o es una cualidad del espacio y tiempo que les es propicio y por tanto aleatorio y dependiente de la suerte? ¿O es precisamente eso, el estar ubicado en una sociedad y un estado de gobierno intolerante, una clave más de resurgimiento de vanguardias, aún a sabiendas que por el camino muchas de ellas perecerán? ¿Y cuáles son los elementos de las vanguardias que les hace ser más fuertes en sus defensas que los ataques que reciben hasta el punto de no sólo sobrevivir sino conseguir cambiar a la sociedad y al estado que primitivamente les rechazaba? Una vanguardia puede tener múltiples elementos conformadores potencialmente válidos para su rápido crecimiento dentro de una sociedad abierta y sin embargo esa misma vanguardia puede ser pisoteada y aniquilada si la sociedad en la que pretende desarrollarse no está preparada o no quiere estar preparada para sus innovaciones o propuestas de cambios.

Según expresa John V. Maciuika en su *"Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890-1920"*:

"Walter Gropius's Bauhaus is a classic example of an institution that, in 1919, grew out of the post-war era's unique circumstances while remaining heir to important pre-war innovations in German art, architecture, and the applied arts. Twentieth-century Germany's best-known educational institution for the applied arts, fine arts, and architecture, the Bauhaus continues to be celebrated, reexamined, and criticized by a seemingly uninterrupted flow of literature about the school, its founding director, and an all-star faculty comprised of such luminaries as Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, and many others"⁴. (Maciuka, 2008)

La modernidad de sus conceptos sobrepasan la temporalidad circunstancial del momento donde se forja y así se nos antoja que algunas de sus premisas pudieran considerarse inputs atemporales que pueden ser reutilizados en otro ámbito temporal distinto pero con circunstancias también únicas como pudiera ser en principios del siglo XX. ¿Puede ser acaso la "sostenibilidad" el ideario nuevo equivalente al de "la forma sigue a la función"?

En el caso de la Bauhaus su claro distanciamiento de lo que se entendía como arquitectura tradicional germana provocó un total rechazo por parte de las fuerzas nacionalsocialistas hasta el punto de ser perseguidos sus asentamientos (ver 2º párrafo p2

El caso de "De Stijl" es peculiar dado que realmente no se puede entender como un grupo homogéneo en sí sino una agrupación de ciertos artistas durante un período desigual de tiempo y aunados por determinadas teorías vanguardistas que denominaron "Estilo". Se podría considerar que *De Stijl* pretende marcar el camino del nuevo "estilo de vida" moderno, y que

⁴ [N. del ed.]: "La Bauhaus de Walter Gropius es un ejemplo clásico de una institución que, en 1919, surgió de las circunstancias únicas de la posguerra mientras permanecía heredera de importantes innovaciones previas a la guerra en el arte alemán, la arquitectura y las artes aplicadas. La Bauhaus, la institución educativa más conocida de Alemania para las artes aplicadas, las bellas artes y la arquitectura del siglo XX, sigue siendo celebrada, reexaminada y criticada por un flujo aparentemente ininterrumpido de literatura sobre la escuela, su director fundador y una facultad con un equipo excepcional compuesta de personalidades como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Lyonel Feininger y muchos otros"

como tal expresión defiende en sí misma su sentido de modernidad. Como expresa Giddens al respecto del estilo de vida:

*"Lifestyle is not a term which has much applicability to traditional cultures, because it implies choice within a plurality of possible options, and is "adopted" rather than "handed down". Lifestyle are routinised practices, the routines incorporated into habits of dress, eating, modes of acting and favoured milieux for encountering others; but the routines followed are reflexively open to change in the light of the mobile nature of self-identity. Each of the small decisions a person makes every day - what to wear, what to eat, how to conduct himself at work, whom to meet with later in the evening - contributes to such routines. All such choices (as well as larger and more consequential ones) are decisions not only about how to act but who to be. The more post-traditional the settings in which an individual moves, the more lifestyle concerns the very core of self-identity, its making and remaking."*⁵ (Giddens, 1991, pág. 81)

En el caso de las vanguardias del siglo XXI, si consideramos aquella que tiende hacia una "*arquitectura sostenible*" y que denominaremos vanguardias *ambientalistas*, debe tenerse en cuenta que su implicación se encuentra dentro de la consideración y el entendimiento profundo de un sistema mucho más complejo y del cual depende, al cual se tiene que aproximar en concatenación con múltiples factores que desarrollan su sensibilidad natural, cual es el de la "*sostenibilidad*". Lo que hoy en día se entiende por *Desarrollo Sostenible*, quedó definido como "*aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer las propias*" (CMMAD (Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, 1987, pág. 23). En este caso se comparte una conciencia

⁵ [N. del ed.]: "*Estilo de vida* no es un término que tenga mucha aplicabilidad en las culturas tradicionales, ya que implica una elección dentro de una pluralidad de opciones posibles, y esta es "adoptada" más que "dictada". Un estilo de vida significa prácticas rutinarias, rutinas incorporadas en los hábitos del vestir, del comer, en los modos de actuar y los medios favorables para el encuentro con otros; pero las rutinas que se siguen están reflexivamente abiertas al cambio, a la luz de la naturaleza móvil de la propia identidad. Cada una de las pequeñas decisiones que una persona hace todos los días -qué vestir, qué comer, cómo ir al trabajo, con quién reunirse más tarde por la noche- contribuye a tales rutinas. Todas esas opciones (así como otras más grandes y consecuentes) son decisiones no sólo sobre cómo actuar sino quien ser. Cuanto más post-tradicional sea el escenario en el que un individuo se mueve, más se referirá dicho estilo de vida al núcleo mismo de su propia identidad, su creación y transformación. "

global. Usón Guardiola profundiza en esta nueva sensibilidad ambiental que se ha potenciado con la llegada de Gran Recesión, por sus implicaciones positivas en el mercado económico mundial y por su concepción holística:

"En este cambio de siglo (y este libro pretende ser una muestra de lo que está ocurriendo en nuestro país), hemos comenzado a ver un número cada vez mayor de proyectos arquitectónicos en los que la sensibilidad ambiental se valora como una oportunidad para la creatividad y la expresión formal cada vez hay más edificios que regulan la radiación solar, que se iluminan con la luz natural utilizando sistemas innovadores, que se refieren mediante la ventilación natural e incluso son capaces de producir energía a partir de fuentes renovables, mostrando el inicio de un camino que conduce al ideal todavía muy lejano del edificio autosuficiente respecto a los suministros energéticos procedentes de la infraestructura urbana de servicios." (Usón Guardiola, 2007, pág. 27)

Al fin, no se puede caer en la tentación de identificar a la vanguardia con lo nuevo, pues el cambio *"per se"* respecto de lo anterior, por muy radical que parezca, no es suficiente para poder considerar a un movimiento como vanguardista. Como expresa Millán, al respecto de las vanguardias del último tercio del siglo XX:

"En la década de los ochenta se desarrollaron una serie de mecanismos de defensa por parte de los componentes más reaccionarios de nuestra sociedad, tanto en España como en Europa, con el objeto de minimizar e incluso hacer desaparecer las aportaciones del arte de vanguardia. Como parte de esta reacción, se ha producido también una especie de ideología, dentro del mundo del negocio y los profesionales del arte, que identifica la vanguardia como lo nuevo, con la innovación por la innovación: el cambio como único dios. La originalidad llevada a sus extremos no ha sido en realidad reivindicada por la vanguardia como su único fin. Esto ha hecho mucho daño, porque se funda en lo superficial de la vanguardia. Junto todo ello persiste el gran problema de fondo, el cambio profundo. Ese cambio no ha llegado, porque con el nacimiento, después de la Segunda Guerra Mundial, de las sociedades espectaculares, los poderes establecidos se han brindado contra él. La sociedad del espectáculo potencia el distanciamiento, vacía de contenido a las críticas, elimina las experiencias individuales, etc.

*En definitiva, deja a las personas sin capacidad para ser ellas mismas, para desarrollar una vida mínimamente creativa y auténtica."*⁶ (Millán & De Francisco, 1998, pág. 109)

Como se tratará más adelante, Millán enlaza certeramente con las tesis de que sostiene Touraine sobre un cambio de paradigma que se está dando en el siglo XXI, y donde la individualidad, el sujeto, va a cobrar el protagonismo que le fue relegado en las sociedades modernas, para pasar a integrarse dentro de una sociedad cultural.

Pero ¿es acaso una vanguardia un resultado de una perspectiva cíclica de un cambio social y por tanto observa recurrencias respecto de otras anteriores? En los enfoques cíclicos de la historia en lugar de verse una dirección lineal de la misma respecto de cambio social se tiende a observar una recurrencia, una cierta repetición. Esto conllevaría un cierto sentido de decadencia, puesto que la historia, en vez de irse potenciando a partir de los cambios sociales, tecnológicos y económicos preexistentes, se repetiría generando un bucle de conexión entre el pasado el presente y el futuro. Como dijo Aristóteles, "*Lo que ha sido es lo que será. Lo que se ha hecho es lo que se hará*". Para Danilevsky las diferentes civilizaciones surgen, desarrollando su propia forma y valores y de esta forma enriqueciendo el tesoro de los logros culturales humanos, para finalmente perecer sin ser continuada en su forma esencial o específica por ninguna otra sociedad posterior.

¿Sería posible predecir la historia? Como considera Spengler, los verdaderos objetos históricos para él se representan en la *cultura*, cultura que tiene una vida propia y que como tal vida, con un fondo orgánico amplísimo de pensar y sentir, se encuentran con su propio final. Ortega y Gasset, en su proemio a la obra "La Decadencia de Occidente" de Spengler, ya diserta sobre ello:

⁶ Énfasis propio

"No basta, pues, con la historia de los historiadores. Spengler cree descubrir la verdadera substancia, el verdadero «objeto» Histórico en la «cultura». La «cultura», esto es, un cierto modo orgánico de pensar y sentir, sería, según él el sujeto, el protagonista de todo proceso histórico. Hasta ahora han aparecido sobre la tierra varios de estos seres propiamente históricos. Spengler enumera hasta nueve culturas, cuya existencia ha ido sucesivamente llenando el tiempo histórico. Las «culturas» tienen una vida independiente de las razas que las llevan en sí. Son individuos biológicos aparte. Las culturas son plantas—dice—. Y, como éstas, tienen su carrera vital predeterminada. Atraviesan la juventud y la madurez para caer inexorablemente en decrepitud." (Ortega y Gasset, Proemio, 1966)

Se incorpora aquí una reflexión de Spengler, algo extensa pero que debe mantenerse completa para su adecuado entendimiento, por resultar particularmente reveladora:

"Por último, séame permitida una observación personal. En el año 1911 concebí el propósito de escribir un libro de amplios horizontes, sobre ciertos fenómenos políticos del presente, con las conclusiones que para el futuro pudieran sacarse. La guerra mundial, forma exterior inevitable de la crisis histórica, era entonces inminente; y se trataba de comprenderla por el espíritu de los siglos — no de los años — antecedentes. En el curso de aquel primer trabajo [41] fue arraigando en mí la convicción de que para comprender verdaderamente la época actual era necesario partir de una base mucho más amplia, y de que era imposible en absoluto limitar una investigación de esta índole a una sola época y al solo círculo de los hechos políticos. Mantenerse en la esfera de las reflexiones pragmáticas y renunciar a consideraciones metafísicas y trascendentes era tanto como renunciar también a que los resultados llevaran el sello de una profunda necesidad. Comprendí claramente que un problema político no puede entenderse partiendo de la política misma; hay muchos rasgos esenciales que actúan en las profundidades y que sólo se manifiestan en la esfera del arte y aun en la forma de pensamientos científicos y puramente filosóficos." (Spengler, 1966, págs. 52, Tomo I)

Y de ahí Spengler vislumbra un nuevo modo de interpretación de la historia, de una concepción de la historia basada en el entendimiento de la cultura que la genera, como unidad orgánica donde sus elementos se interrelacionan de manera íntima, generando afinidades entre todos aquellos elementos que conforman dicha misma cultura. Continúa Spengler:

"Me pareció imposible hacer un análisis político-social de los últimos decenios del siglo XIX - época de paz expectante entre dos magnos sucesos, visibles a gran distancia, uno la revolución y el imperio napoleónico, que determinó para cien años el cuadro de la Europa occidental, y otro de igual importancia, por lo menos, que venía acercándose a gran velocidad- a menos de incluir en él los problemas de la realidad en toda su amplitud. Efectivamente, la imagen histórica, como la imagen natural del mundo, no contiene nada que no sea la encarnación de las más profundas tendencias. Así, el tema primitivo hubo de adquirir enormes dimensiones. Muchos problemas sorprendentes y en gran parte nuevos, muchos nexos y relaciones imprevistas, presentáronse ante mis ojos. Por último, comprendí claramente que ningún fragmento de la historia puede ser iluminado por completo si antes no se ha descubierto el secreto de la historia universal, o, mejor dicho, de la historia de la humanidad superior, como unidad orgánica de estructura regular. Y esto justamente era lo que nadie había conseguido hasta entonces. A partir de aquel instante aparecieron ante mis ojos, cada vez en mayor abundancia, las relaciones — vislumbradas a veces y hasta estudiadas en algunos casos, pero nunca bien comprendidas — que enlazan las formas de las artes plásticas con las de la guerra y la administración del Estado. Comprendí la profunda afinidad que existe entre las formaciones políticas y matemáticas de una misma cultura, entre las intuiciones religiosas y técnicas, entre la matemática, la música y la plástica, entre las formas económicas y las del conocimiento. La íntima dependencia que une las más modernas teorías de la física y la química a las representaciones mitológicas de nuestros antepasados germánicos; la perfecta congruencia que se manifiesta en el estilo de la tragedia, de la técnica dinámica y de la actual circulación del dinero; el hecho, al parecer extraño, pero evidente, si se aquilata un poco, de que la perspectiva pictórica, la imprenta, el sistema del crédito, las armas de largo alcance, la música contrapuntística, por una parte, y la estatua desnuda, la polis, la moneda, que inventaron los griegos, por otra parte, son expresiones idénticas de una misma tendencia espiritual; todo eso me apareció con claridad indudable y trajo a plena luz el hecho de que esos poderosos grupos de afinidades morfológicas, cada uno de los cuales expresa simbólicamente una índole humana en el conjunto de la historia, tienen una estructura rigurosamente simétrica. Esta perspectiva es la que descubre el verdadero concepto de la historia. Y como ella, a su vez, es síntoma y expresión de una época;" (Spengler, 1966, págs. 53, Tomo I)

Y esta revelación de Spengler ha resultado también de gran peso para considerar en esta tesis que una búsqueda de claves de alguna forma

lógica, dentro de una sociedad moderna, con sentimiento histórico, y en etapas posteriores entendidas dentro de una misma unidad cultural -como podría plantearse respecto de la cultura occidental donde estamos desarrollando el estudio con relación a las vanguardias-, podría ser viable.

6.4. IMPORTANCIA DE LAS CLAVES SOCIOPOLÍTICAS Y ECONÓMICAS EN LA GENERACIÓN O DEBACLE DE VANGUARDIAS ARTÍSTICAS.

Hay que entender que la arquitectura como tal, al modo en el que la arquitectura moderna de principios del siglo XX planteaba, presenta una tendencia científica. Pero no por ello debe dejar de considerarse que también existe dentro de la propia arquitectura contemporánea, una *"poética de habitar el mundo"* como diría Isasi, tal y como Heidegger planteaba:

"El espacio, ¿es aquel que mientras tanto coloca al hombre moderno de una manera cada vez más tenaz ante el desafío de su última posibilidad de dominio? ¿No responden las modernas artes figurativas a este mismo desafío, en la medida en que se entienden a sí mismas como una confrontación con el espacio? ¿No se ven así confirmadas en su carácter contemporáneo? (Heidegger, 2009, pág. 15)

Y no solamente la ciencia por la política condicionan la arquitectura moderna, sino que bajo mi punto de vista las claves sociopolíticas y económicas influyen notablemente en el último entendimiento de la arquitectura, en su significante y en su significado. Christian Norberg-Schulz, en su prefacio al libro *"Los principios de la arquitectura moderna"* (Norberg-Schulz, 2005) consideraba allá por 1998 que no se conseguía nada escribiendo sobre lo que "rodeada" a la arquitectura, ni concediendo un lugar de honor a los problemas sociales o políticos. Es verdad que Norberg-Schulz no dejaba de considerar a la arquitectura, como "arte", como perteneciente a la vida y con el propósito de proporcionar lugares donde la vida pudiera "tener lugar", pero lo reflejaba dentro de la condición "de estar en el mundo" propia del ser humano. Creo que existe un punto de contradicción en su exposición cuando se refiere a no conceder un lugar de honor a los problemas sociales y políticos, y sin embargo, considerar que la búsqueda que aún se está llevando a cabo, es la de *"encontrar una arquitectura democrática"*⁷ para nuestra

⁷ Negrita propia

época". Porque, ¿qué término no puede tener mayores implicaciones sociales, políticas y económicas que el de "democrático"? Aunque sea de manera intuitiva, la propia vocación que le pretende Norberg-Schulz a la arquitectura moderna, adjetivándola de "democrática" le hace adjudicarle determinadas cualidades o propiedades que están íntimamente relacionadas con densos posos sociopolíticos y económicos. Considero pues, al contrario que Norberg-Schulz, que sí es importante escribir sobre los problemas sociales y políticos que rodean a la arquitectura, más allá de lo "concreto y fenomenológico", y que son de vital importancia a la hora de generar un discurso arquitectónico, y que el resultado formal del mismo tiene implícitamente asimilado los cursos que dichas implicaciones manifiestan. Si después de la primera gran guerra no hubiese habido una altísima destrucción de las ciudades el paisaje, seguramente no se hubiera planteado seriamente la búsqueda de nuevas soluciones alternativas al habitar; si no hubiese habido una apuesta política firme por el avance de las nuevas tecnologías, el desarrollo de estas hubiera resultado mucho más lento y menos pertinaz, y por ello la arquitectura derivada hubiera avanzado -al menos en el plano práctico -con menor audacia. Si las clases sociales no hubiesen luchado por sus derechos respecto de unos mínimos parámetros de calidad de vida en cuanto a su modo de habitar el lugar, difícilmente se hubieran sentado vanguardias abriendo camino por las vías solicitadas. Estoy convencido de que sí tienen un lugar de honor los problemas sociales y políticos en la nueva arquitectura.

Si, como manifiesta Justo Isasi:

"la cuestión para nosotros es discernir si la modernidad no es, a fin de cuentas, un cambio radical del sistema formal que permite interpretar, imaginar y desarrollar visualmente tanto las artes como la arquitectura. Si así fuese, la tradición visual tendría un punto de inflexión en los primeros años del siglo XX que interrumpiría la vigencia del sistema formal del renacimiento. Un cambio radical supone un cambio desde la raíz, y en nuestro caso significaría el desarrollo de otro sistema formal que nace para resolver, a partir de las insuficiencias del anterior, los conflictos planteados por los nuevos tiempos" (Norberg-Schulz, 2005)

Entonces es justo entender que "los conflictos de los nuevos tiempos" son realmente conformadores de las nuevas artes, de la modernidad, y por ello de las vanguardias que son las primeras en tratar dichos conflictos.

6.4.1. LA GRAN DEPRESIÓN DEL SIGLO XX

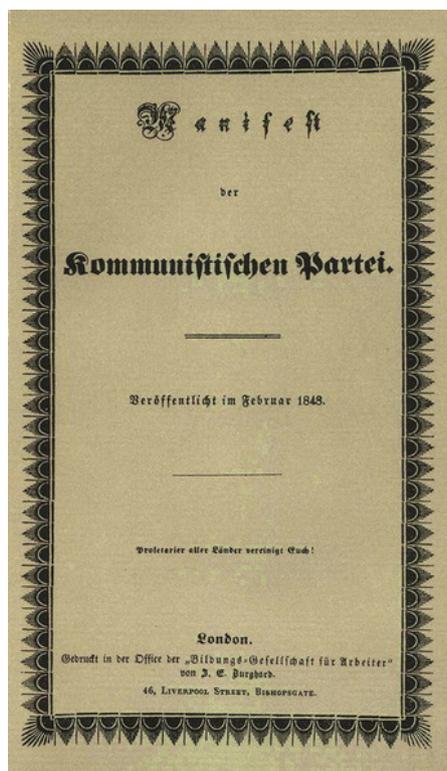
En el período de entreguerras del siglo XX podríamos considerar dos partes claramente definidas. En primer lugar debemos tener en cuenta el periodo de tiempo que media entre la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1919 y el crack de la Bolsa de Nueva York en 1929. Luego deben tener en cuenta el periodo de lo que dijo llamarse la gran depresión y que recogería el periodo correspondiente entre 1929 y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en 1945. Son periodos de tiempos con consideraciones económicas diferentes y con efectos también diferentes no solamente en lo que compete a lo social sino también en cuanto a su afección con relación a las vanguardias artísticas.

6.4.1.1. Mediados del s. XIX. Apuntes sociales y económicos

En el caso que estamos tratando, dado que arrancamos del período de entreguerras del siglo XX, deben de tenerse en cuenta dentro del discurso que se está llevando a cabo -por su gran peso en el terreno geopolítico- las consideraciones económicas, y dentro del modelo capitalista, que se van a ir desarrollando progresivamente y sin descanso, hasta culminar en el siglo XXI con el nuevo cambio de tendencia citado, de nuevo paradigma. El magma de cambios que supone la segunda mitad del siglo XIX a los efectos de tener una visión nueva de la realidad política, económica y social, será un desencadenante claro en la conformación de las vanguardias que habrán de venir a principios del siglo XX. Según considera Mario de Micheli, escritor y crítico de arte, en su obra *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, en los tres decenios precedentes al año 1848 ya había una "tendencia revolucionaria de fondo" (De Micheli, 2004) en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, político y literario, así como la producción artística y acción de los intelectuales.

1848, también llamado el *Año de las revoluciones*, refleja la tercera oleada del ciclo revolucionario que se produjo durante la primera mitad del siglo XIX tras la revolución francesa en 1789. Estas revoluciones tienen un alto carácter nacionalista y planteaban las primeras muestras organizadas del movimiento obrero. El denominador común que movió a la revolución fue ideológico e incluso literario, dándose en todo el continente europeo unidad en cuanto su consecución. Si bien todas ellas fueron reprimidas a través de las fuerzas contrarrevolucionarias de la Restauración, la realidad fue que el cambio ejercido la sociedad europea durante dicho período se asentó, y las ideas y conceptos del *pueblo, libertad y progreso* tomaron especial relevancia y peso en el nuevo contexto social. Según De Micheli "*la acción por la libertad es uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX*". La triple revolución -revolución liberal, revolución industrial y revolución burguesa- había calado hondo en la sociedad europea, no solo en las clases trabajadoras y obreras sino también en las burguesías -para el marxismo estas eran el componente social dominante de los movimientos revolucionarios- e incluso determinada parte de la nobleza que, con estudios universitarios, consideraba que hacía falta un cambio drástico en el sistema político existente. El absolutismo y la sociedad estamental del siglo XVIII debían pasar página ante el empuje de los nuevos ideales de la revolución, donde la soberanía debía residir en el pueblo y no en reyes con derecho divino. Y así, tras 1848, muchas de las monarquías que se mantuvieron, debieron cambiar de absolutistas a monarquías constitucionales o parlamentarias, pudiendo a final del s. XIX evolucionar hacia democracias con sufragio universal (masculino, inicialmente). Si bien Rusia no llegó a sufrir esta revolución al mismo ritmo, dada la falta de clase media que la potenciara, y mantuvo una monarquía autocrática, en menos de medio siglo se vería abocada también a su propia Revolución (Revolución Rusa de 1917), en medio de la Primera Guerra Mundial, derrocándose al régimen zarista, imponiéndose un régimen leninista y creándose la República Socialista Federativa Soviética de Rusia.

El socialismo y el comunismo van tomando asiento en Europa. El comunismo aboga por la lucha de clases para la conquista del Estado y con ello cambiar la sociedad a través de un cambio en el régimen económico, político y social en el que se malvivía.



15. F. Engels y K. Marx, "Manifiesto Comunista", 1948, Portada de la primera publicación en Londres. ((Ilust. Marx_Manifiesto Comunista) Marx, Karl y Engels, Friedrich. © Imagen de su autor)

En 1848 aparece publicado por primera vez en Londres el Manifiesto Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels. La situación política, económica y social de dicho periodo queda claramente resumida por Eddy Sanchez Iglesias, politólogo, en su introducción a la edición de la Fundación de Investigaciones Marxistas del *Manifiesto Comunista*.

"En el ámbito político, el final de la monarquía constitucional y el inicio del estado republicano francés en 1848, corresponde con el ascenso definitivo de la burguesía industrial, la cual traza una alianza con la burguesía comercial de Marsella y con los estratos medios y sectores financieros de la potente burguesía parisina, suponiendo el definitivo declive de la aristocracia rentista urbana y de la aristocracia rural. Nuevo

régimen que se centrará en el impulso pleno a las relaciones de producción capitalistas dentro de la creación de un nuevo estado de base republicana.

En el ámbito económico, supone la progresiva sustitución de capitalismo concurrencial⁸, que tenía en el taller su unidad productiva principal y en el artesanado su organización del trabajo fundamental. Etapa larga y conflictiva hacia un capitalismo industrial, que tiene en la fábrica su base material fundamental y en la definitiva formación de una división capitalista del trabajo basado en el uso generalizado de las máquinas y la aparición del trabajador industrial. Con esta fase aparece la manufactura como el eje central del moderno capitalismo industrial.

En el ámbito social, las sociedades europeas desarrolladas se enfrentan a la progresiva sustitución del trabajo artesanal, donde el proceso de trabajo se identifica con la sucesión y la conexión de las fases de todo el trabajo realizado por cada artesano; por la aparición de la manufactura y las leyes técnicas que presiden la descomposición y recomposición del trabajo impuestas al obrero industrial de forma autoritaria por el capitalista, ya con pleno control sobre el proceso de trabajo dentro de la fábrica (Panzieri et al., 1974). Periodo traumático y conflictivo que supone la progresiva desaparición del artesano por una cada vez más numerosa clase obrera de base fabril." (Marx & Engels, *Comunista, Manifiesto del Partido*, 1848, págs. 13-14)

En el Manifiesto se sustancian las ideas fundamentales del comunismo para Marx y Engels:

- Los *modos de producción* y la correspondiente combinación entre dichos modos de producción y las relaciones sociales o interacciones que este proceso de producción generaba, independientes de la voluntad de las personas que interaccionaban y sin embargo dependientes de la forma de propiedad de los medios de producción.
- La constitución de *dos clases sociales diferenciadas*, derivado del modelo existente de sociedad capitalista antes expresado basado en la propiedad privada y la explotación. Estas se diferenciarán según su relación con los medios de producción y así se presentarán las clases capitalistas, burguesas -o explotadoras- y las trabajadoras, proletarias -o explotadas-.

⁸ Nota: La palabra "conurrencial" del texto original no está registrada en el D.R.A.E.

Indica el propio Manifiesto:

"La moderna sociedad burguesa que se alza sobre las ruinas de la sociedad feudal no ha abolido los antagonismos de clase. Lo que ha hecho ha sido crear nuevas clases, nuevas condiciones de opresión, nuevas modalidades de lucha, que han venido a sustituir a las antiguas.

Sin embargo, nuestra época, la época de la burguesía, se caracteriza por haber simplificado estos antagonismos de clase. Hoy, toda la sociedad tiende a separarse, cada vez más abiertamente, en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases antagónicas: la burguesía y el proletariado." (Marx & Engels, Comunista, Manifiesto del Partido, 1848, pág. 52)

La burguesía se presenta pues por Marx como un modelo a abolir pues en él ve reflejado, no al pequeño burgués proveniente de los gremios de trabajadores artesanales a los que él mismo quiere proteger, sino a las clases pudientes que lejos de minimizar las desigualdades las ha incrementado, usando su poder económico para acometer empresas y acciones que ahondan más la sima que separa al empresario del obrero, a la miseria del proletariado de la riqueza de la clase capitalista y burguesa.

- La necesidad de una *lucha de clases*, dado que la clase dominante, capitalista y burguesa, controla los medios de producción y la proletaria que se encuentra explotada por la primera:

"El proletariado recorre diversas etapas antes de fortificarse y consolidarse. Pero su lucha contra la burguesía data del instante mismo de su existencia.

Al principio son obreros aislados; luego, los de una fábrica; luego, los de toda una rama de trabajo, los que se enfrentan, en una localidad, con el burgués que personalmente los explota. Sus ataques no van sólo contra el régimen burgués de producción, van también contra los propios instrumentos de la producción; los obreros, sublevados, destruyen las mercancías ajenas que les hacen la competencia, destrozán las máquinas, pegan fuego a las fábricas, pugnan por volver a la situación, ya enterrada, del obrero medieval." (Marx & Engels, Comunista, Manifiesto del Partido, 1848, pág. 60)

Esta lucha será vivida intensamente, y provocará un sentimiento social de apoyo por parte de intelectuales y artistas respecto de las clases sociales más desfavorecidas, inicialmente mediante movimientos de carácter romántico que finalmente derivará en movimientos de acción vanguardistas que no solo apoyarán sino que en algunos casos liderarán las acciones sociales.

- La revolución comunista que abolirá la propiedad burguesa, las clases sociales y el Estado. Según Eddy Sanchez,

"Para los autores no se puede actuar como clase más que constituyéndose el proletariado en partido político independiente, aspecto relacionado con la dependencia de lo político respecto de lo social analizado anteriormente. Nos encontramos por tanto ante un momento de ruptura dentro de la lucha de la clase obrera, al marcar Marx y Engels la preponderancia de la lucha política (toma del poder) sobre la lucha económica (sindical)" (Marx & Engels, Comunista, Manifiesto del Partido, 1848, pág. 17)

Y como indica el Manifiesto:

"Esta organización de los proletarios como clase, que tanto vale decir como partido político, se ve minada a cada momento por la concurrencia desatada entre los propios obreros. Pero avanza y triunfa siempre, a pesar de todo, cada vez más fuerte, más firme, más pujante." (Marx & Engels, Comunista, Manifiesto del Partido, 1848, pág. 61)

"Los comunistas no tienen por qué guardar encubiertas sus ideas e intenciones. Abiertamente declaran que sus objetivos sólo pueden alcanzarse derrocando por la violencia todo el orden social existente. Tiemblen, si quieren, las clases gobernantes, ante la perspectiva de una revolución comunista. Los proletarios, con ella, no tienen nada que perder, como no sea sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo entero que ganar. ¡Proletarios de todos los Países, uníos!" (Marx & Engels, Comunista, Manifiesto del Partido, 1848, pág. 92)

Obsérvese como la violencia está implícita en la consecución de los objetivos. Una violencia manifiesta, sin excusas ni paliativos.

Engels así mismo expresa en su prólogo a la edición italiana de 1893:

"La revolución fue en todas partes obra de las clases trabajadoras: fueron los obreros quienes levantaron las barricadas y dieron sus vidas luchando por la causa. Sin embargo, solamente los obreros de París, después de derribar el Gobierno, tenían la firme y decidida intención de derribar con él a todo el régimen burgués. Pero, aunque abrigaban una conciencia muy clara del antagonismo irreductible que se alzaba entre su propia clase y la burguesía, el desarrollo económico del país y el desarrollo intelectual de las masas obreras francesas no habían alcanzado todavía el nivel necesario para que pudiese triunfar una revolución socialista. Por eso, a la postre, los frutos de la revolución cayeron en el regazo de la clase capitalista." (Marx & Engels, Comunista, Manifiesto del Partido, 1848, pág. 43)

El Romanticismo de la época pasa inexorablemente a un Naturalismo-Realismo directo que es reflejado por los intelectuales de la época, que en algún caso, como el de Holderlin en su elegía "Pan y vino", reniegan del propio hijo natural de la intelectualidad: *"¿para qué el arte en estos tiempos de miseria?"*.

"-Oiga, Maheu: ¿qué quiere decir esto? ¿Se burla de la gente, o le tiene sin cuidado lo que se le manda?... Aquí vais a quedar todos enterrados cuando menos se piense.

-¡Oh, está fuerte! -contestó el obrero- tranquilamente.

-¡Cómo fuerte!... ¡Pues si está ya agrietada la roca, y no hacéis más que poner algún madero que otro, a dos metros de las grietas, y eso como a la fuerza y de mala gana! ¡Ah! ¡Sois todos lo mismo! Os dejáis matar de buen grado por no tomaros la molestia de trabajar en el revestimiento de madera el tiempo necesario... Haced el favor de que no tenga que volverlo a decir. Ahora mismo, poned ahí por lo menos doble número de tablones.

Y al ver la mala voluntad de los mineros, que discutían, diciendo que nadie mejor juez de su seguridad que ellos mismos, el señor Négrel se enfadó del todo.

-¡Eso es! Si os rompéis la cabeza, ¿seréis vosotros quienes sufráis las consecuencias? ¡No, por cierto! La Compañía será la que tenga que señalaros pensiones, a vosotros y a vuestras familias... Os repito que sabemos lo que sois; por tener apuntadas dos carretillas más en un día, sois capaces de soltar la piel.

Maheu, a pesar de la rabia, que le había ido ganando, tuvo paciencia suficiente para añadir con tranquilidad:

-Si nos pagaran como Dios manda, revestiríamos mejor.

El ingeniero se encogió de hombros sin contestar. Ya había salido arrastrándose de la cantera, y no hizo más que decir desde abajo:

-No os falta más que una hora; conque trabajad con alma, porque os advierto que la cuadrilla tiene tres francos de multa.

Un sordo murmullo acogió estas palabras. Solamente la fuerza de la disciplina contuvo a los mineros; esa disciplina militar, que hacía que, desde el aprendiz hasta el capataz mayor, todos se doblegaran ante el señor Négrel. Chaval y Levaque, sin embargo, rabiaron de lo lindo; Maheu les aconsejaba la calma, mientras Zacarías se encogía de hombros alegremente. Pero acaso Esteban era el más conmovido e indignado. Desde que se hallaba en el fondo de aquel infierno, sentía en sí el deseo de una sublevación. En aquel momento miró a Catalina, y la vio resignada con su pala en la mano. ¿Era posible que se sufriera aquel trabajo mortal, en aquella oscuridad profundísima sin ganar siquiera los pocos cuartos precisos para comer?" (Zola, 2015)

6.4.1.2. El periodo 1919 -1929. Tras la Gran Guerra

Este periodo de diez años estuvo cargado de contradicciones. Es por un lado un periodo en el que Europa tiene que acometer sin falta una serie de trabajos que permitan la reconstrucción de sus economías, y por tanto las penurias sufridas durante la guerra se mantienen en tanto en cuanto las necesidades primarias se tienen que ir recuperando progresivamente. Y por ello lo que en Europa es un periodo de reconstrucción, en Estados Unidos es un periodo de expansión, con un alto índice de prosperidad, habida cuenta de que Estados Unidos se convirtió en el principal acreedor de los aliados una vez acabada la guerra.

Al acabar el conflicto bélico, toda la economía europea que estaba volcada en la guerra debe reconvertirse a una nueva economía volcada en la paz. Por ello la industria debía de reajustarse para poder alcanzar los

nuevos objetivos que la reconstrucción de Europa precisaba. Estados Unidos sin embargo no precisaba de dicha reconstrucción. Durante la guerra se había convertido en el principal proveedor de materias primas alimentos y bienes para sus aliados en Europa y esto le había permitido convertirse en la primera potencia mundial. Al acabar la guerra siguieron teniendo un papel esencial en la economía europea, mientras esta se iba recuperando. De hecho hizo falta más de un lustro para que la economía internacional pudiera reactivarse. En cualquier caso ya los años 20 pueden considerarse como la denominada "década dorada americana", "los felices años 20".

Era prioritario para la economía europea poder volver a recuperar la tendencia natural de desarrollo industrial que sería dado y fomentado previo a la Primera Guerra Mundial con lo que dice llamarse la segunda revolución industrial. Debía pues de acometerse trabajos no sólo destinados a la propia reconstrucción de las ciudades destruidas durante la guerra y de pasar de una economía de subsistencia a una economía de mercado, sino que también debían devolver a plantearse nuevos cimientos para recuperar las relaciones económicas internacionales perdidas durante la guerra. La pérdida del liberalismo económico debía volver a recuperarse y la inflación sufrida por las monedas europeas debía de reajustarse para poder comenzar con un crecimiento continuado.

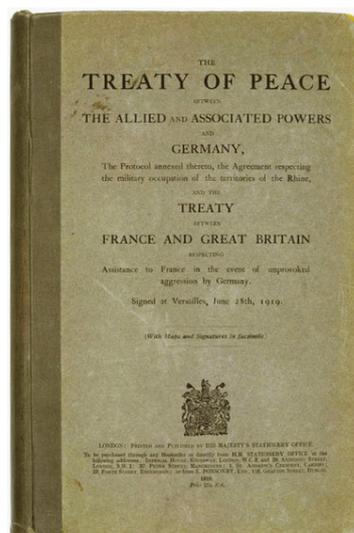
Dentro de este período de los años 20 debemos de considerar también dos etapas, una primera que se ajustaría al primer lustro (1920-24) y una segunda etapa que se ajustarían al segundo lustro (1924-29).

Etapa de 1920 -1924

Esta etapa se puede considerar como un periodo crítico en la recuperación sociopolítica y económica de Europa, donde tuvo que haber un fuerte compromiso con la reconstrucción del continente. Fue un periodo de

tiempo especialmente difícil, dado que las secuelas de la guerra fueron amplias y que estas provocaron una recesión que no fue superada hasta 1924. Nos encontramos ante una sociedad con un alto grado de inflación, con un alto índice de paro por falta de puestos de trabajo, con un alto índice de endeudamiento, etc.

Hay que entender que el costo de la guerra fue muy importante y que la tendencia natural de los países aliados vencedores fue la de intentar cobrar la deuda interna del costo de la misma al país perdedor, en este caso Alemania. El tratado de Versalles se firma el 28 junio 1919 y en él se determinaba que Alemania aceptaría todas las responsabilidades por causa de la Gran Guerra. En los artículos 231 al 247 se fijaban los términos de la indemnización de guerra para las potencias vencedoras "*La Triple entente*". Por otra parte dentro del mismo Tratado se obligaba a Alemania a perder parte de su territorio, que sería repartido entre un determinado número de naciones fronterizas, perdería todas sus colonias en el océano y sobre el continente americano, estaría obligado a mantener limitado el tamaño de su ejército y debería de reconocer la independencia de Austria. Todo ello provocó que las condiciones de vida de los alemanes en el periodo de posguerra fueran tremendamente difíciles, peores en algún caso que durante la guerra en cuanto a lo que suponía de falta de recursos y hambre, hasta el punto de que las condiciones aceptadas en el tratado de Versalles resultaron ser un foco de humillación que después supo ser adecuadamente usado durante la ascensión del nazismo para la configuración del Tercer Reich alemán.



16. *The Treaty of Peace, Versailles, June 28th, 1919. ((Ilust. Tratado de Paz de Versailles). © Imagen de su autor)*

En su libro *"Las Consecuencias económicas de la Paz"* John Maynard Keynes, economista, en el propio 1919, año del Tratado (ver il.16), expone las cuestiones por las que no estaba de acuerdo con mucho de lo allí firmado. Ya en su Prefacio Keynes dice que:

"El autor de este libro, agregado temporalmente al Tesoro británico durante la guerra, fue su representante oficial en la Conferencia de la Paz, de París, hasta el 7 de junio de 1919; también tuvo asiento, como mandatario del ministro de Hacienda, en el Consejo Supremo Económico. Dimitió de estos puestos cuando se hizo evidente que no se podía mantener por más tiempo la esperanza de una modificación substancial en los términos de la paz proyectados. Los fundamentos de esta oposición al Tratado, o más bien a toda la política de la Conferencia respecto de los problemas económicos de Europa, aparecerán en los capítulos siguientes. Son por completo de carácter público, y están basados en hechos conocidos del mundo entero." (Keynes, 1987, pág. 3)

Keynes consideraba que, tras la guerra, la actitud de Inglaterra y América se podría tachar de inconscientes, al no darse cuenta de que había terminado una época, mientras por el contrario, en Europa, se agonizaba. Inglaterra seguía considerándose fuera de Europa.⁹

⁹ [Nota del autor]: ¡quien le dijese a Keynes ahora que el Reino Unido, después de un referéndum celebrado el 23 de junio de 2016 en el Reino Unido y en Gibraltar sobre la permanencia del Reino

"El aspecto externo de la vida en Inglaterra no nos deja ver todavía ni apreciar en lo más mínimo que ha terminado una época. Nos afanamos para reanudar los hilos de nuestra vida donde los dejamos; con la única diferencia de que algunos de nosotros parecen bastante más ricos que eran antes. Si antes de la guerra gastábamos millones, ahora hemos aprendido que podemos gastar, sin detrimento aparente, cientos de millones; evidentemente, no habíamos explotado hasta lo último las posibilidades de nuestra vida económica. Aspiramos, desde luego, no sólo a volver a disfrutar del bienestar de 1914, sino a su mayor ampliación e intensificación. Así, trazan sus planes de modo semejante todas las clases: el rico, para gastar más y ahorrar menos, y el pobre, para gastar más y trabajar menos.

Pero acaso tan sólo en Inglaterra (y en América) es posible ser tan inconsciente. En la Europa continental, la tierra se levanta, pero nadie está atento a sus ruidos. El problema no es de extravagancias o de «turbulencias del trabajo»; es una cuestión de vida o muerte, de agotamiento o de existencia: se trata de las pavorosas convulsiones de una civilización agonizante." (Keynes, 1987, pág. 4)

Para Keynes Europa era un todo sólido y la PGM había sido una guerra civil europea. No podía ser que para acabar dicha guerra fuese necesario que Francia e Italia abusasen de su poder para destruir a Alemania y Austria-Hungría, porque eso sería provocar su propia destrucción; e Inglaterra debía de acomodarse al sentir europeo para poder participar en la Paz de París con sentido europeo, no británico. Si consideramos las características principales de la Europa antes de la guerra debe de tenerse en cuenta aspectos como población, organización y psicología social.

A nivel poblacional, tanto Alemania como el imperio austrohúngaro y Rusia tuvieron un incremento de habitantes enorme, de tal forma que entre 1870 y 1914 la población alemana se incrementó de 40 millones de habitantes a 68 millones; la población austrohúngara se incrementó durante ese mismo periodo en 10 millones de personas (de 40 a 50 millones); la

Unido en la Unión europea, cuyos resultados fueron favorables a la salida de la UE (el denominado *brexit*) y tras la vía libre dada por el Parlamento británico para invocar el Artículo 50 del Tratado de Lisboa, volverá a separarse de nuevo del continente!

población rusa incrementó un 50% su población entre los años 1890 y 1914, pasando de ciento a 150 millones de habitantes.

A nivel organizativo, todo este potencial humano favoreció un desarrollo a nivel agrario e industrial de toda el área, mediante una organización transfronteriza entre dichos pueblos que permitía que, con una seguridad casi absoluta, pudiera existir un flujo de personas, capital y comercio que favorecía un incremento permanente de la prosperidad. Según Keynes, alrededor de Alemania, como eje central se agrupó el resto del sistema económico europeo, permitiéndose un constante flujo de exportación-importación entre los diferentes países, incluido Inglaterra, con proporciones que en algún caso superaban la cuarta parte de su comercio total.

A nivel de psicología social, para Keynes resultó esencial el modo de actuar con su dinero de la nueva clase social rica, acumuladora de gran parte de la riqueza generada por la masa de población trabajadora. Los nuevos ricos no estaban acostumbrados a gastar, por lo que ahorraban, con lo que se conseguían dos objetivos que mantuvieron a flote el sistema capitalista: no se consideraba intolerable el sistema puesto que los ricos no usaban el dinero ganado para su propio goce y además el dinero-capital se invertía generando más riqueza, que en cierta medida recaía sobre la propia comunidad. Si no hubiese existido en este tiempo de preguerra un sistema "no equitativo" de distribución de riqueza hubiera sido imposible generar tal acumulación de capital fijo que entre otras cosas sirvió para desarrollar la red de ferrocarriles mundial. Según Keynes:

"Así, este notable sistema dependía en su desarrollo de un doble bluff o engaño. De un lado, las clases trabajadoras aceptaban por ignorancia o impotencia, o se las obligaba a aceptar, persuadidas o engañadas por la costumbre, los convencionalismos, la autoridad y el orden bien sentado de la sociedad, una situación en la que sólo podían llamar suyo una parte muy escasa del bizcocho que ellos, la Naturaleza y los capitalistas contribuían a producir. Y en cambio se permitía a las clases capitalistas llevarse la mejor parte del bizcocho, y además, en principio, eran libres para consumirlo,

con la tácita condición, establecida, de que en la práctica consumían muy poco de él. (...). Se ahorraba para la vejez o para los hijos; pero sólo en teoría, la virtud del pastel consistía en que no sería consumido nunca, ni por vosotros, ni por vuestros hijos después de vosotros." (Keynes, 1987, pág. 9)

A nivel de relación del Viejo Mundo con el Nuevo, para Keynes fue el hábito de ahorro el que favoreció el principal factor externo que sostenía el equilibrio europeo. Gracias a las divisas, Europa podía invertir en materia prima barata en el Nuevo Mundo, así como en potenciar la productividad de este, con el consiguiente acceso a los beneficios que reportaban. Mientras la población americana no generó una demanda preocupante el sistema resultó viable puesto que la producción americana inicialmente era tremendamente excedentaria. El problema surgió cuando la demanda interna americana se acercó a la producción propia (sobre 1910), tras un incremento constante de su población, lo cual provocó el lógico aumento de los precios, rendimientos decrecientes y por ende un mayor coste en la obtención de los recursos de ultramar por parte de Europa.

Así pues, como tan claramente expresa Keynes, Europa se sustentaba en los momentos previos a la PGM sobre cuatro factores principales de inestabilidad y tras la PGM Europa se tambaleó mortalmente:

"He escogido como característicos los tres o cuatro factores más importantes de inestabilidad: la inestabilidad de una población excesiva, dependiente para su subsistencia de una organización complicada y artificial; la inestabilidad psicológica de las clases trabajadoras y capitalistas, y la inestabilidad de las exigencias europeas, acompañada de su total dependencia para su aprovisionamiento de subsistencias del Nuevo Mundo.

La guerra estremeció este sistema hasta poner en peligro la vida de Europa. Una gran parte del continente estaba enferma y moribunda; su población excedía en mucho el número para el cual era posible la vida; su organización estaba destruida; su sistema de transportes, trastornado, y sus abastecimientos, terriblemente disminuidos." (Keynes, 1987, pág. 11)

Posteriormente Keynes seguirá atento a la problemática derivada del Tratado publicando su libro *"A Revision of the Treaty being a sequel to The economic consequences of the Peace"* ya en 1922 expone las consideraciones que sobre el tratado tenía y las consecuencias que suponían bajo su punto de vista diferentes elementos en él recogidos como podían ser los dos Ultimátum de Londres (de Marzo y de Mayo de 1921), la legalidad de la ocupación de la Alemania al Este del Rin, la factura por la reparación de guerra y su reparto entre los aliados, la legalidad de la reclamación de las pensiones, así como la relación entre la citada reparación, la deuda interna y el comercio internacional.

En este tándem de alta endeudamiento inicial y alto coste de reparación jugó un papel fundamental Estados Unidos. Este, como principal acreedor de los aliados, sirvió de como prestamista de créditos, pero de una manera restrictiva y deflacionista, aplicando medidas proteccionistas, de tal forma que la actividad económica europea disminuía y aumentó el paro.

La realidad encontrada en Europa es pues la de una cadena de endeudamientos hacia los Estados Unidos que provocaba un incremento en la tensión por la falta de pago, que en último término siempre recaía en Alemania, pues era quien según el Tratado de Versalles debía hacer frente a leoninas indemnizaciones. Y la capacidad de respuesta de Alemania estaba limitada pues, como decía Keynes, el Tratado aspiró a la destrucción de las bases sobre las que se sustentaba el sistema económico alemán:

"El sistema económico alemán, tal y como existía antes de la guerra, dependía de tres factores principales: 1.º Comercio marítimo, representado por su marina mercante, sus colonias, sus inversiones en el extranjero, sus exportaciones y las relaciones marítimas de sus comerciantes. 2.º La explotación de su carbón y de su hierro, y las industrias en ellos basadas. 3.º Sus transportes y su sistema aduanero. De estos, el primero era ciertamente el más vulnerable, aunque no el menos importante. El Tratado aspira a la destrucción sistemática de los tres; pero, sobre todo, de los dos primeros." (Keynes, 1987, pág. 24)

Alemania, según el Tratado, cedía gran parte de su marina mercante, cedía "todos sus derechos y títulos sobre posiciones ultramarinas" hasta el punto que "no solo quedan extirpadas la soberanía y la influencia alemanas de todas sus antiguas posesiones ultramarinas, sino que se priva a las personas y a la propiedad de sus súbditos, residentes o poseedores de propiedad en tales sitios, de estatuto legal y de seguridad" (Keynes, 1987, pág. 25), y esto no sólo en las colonias que fueron alemanas y Alsacia-Lorena, sino incluso sobre Estados donde se consideró una influencia de Alemania, como pudieran ser Rusia, China, Turquía, Austria, Hungría o Bulgaria, y dándosele autorización a la Comisión de reparaciones, desde el 1º de mayo de 1921 "para pedir el pago de mil millones de libras en la forma que quiera fijar, «ya en oro, mercancías, barcos, valores o de otra manera» (art. 235)." (Keynes, 1987, pág. 28). Además se le sustraía su capacidad de aprovisionamiento de carbón e hierro, base de su industria, obligada a ceder la cuenca alemana del Sarre a Francia y la Alta Silesia a Polonia mediante plebiscito y a satisfacer cantidades ingentes de carbón (dinero en especie) a las potencias aliadas. Y tuvo además que aceptar un trato desigual en cuanto a las consideraciones de transportes y aduaneras, claramente desventajosas del lado germano. Y además de lo anterior, como *reparaciones* a los daños sufridos a los países aliados, si bien según el estudio desarrollado por Keynes la cantidad a la cual se tendría derecho a presentar al enemigo sería la de unos 3.000 millones de libras por reparaciones directas y otros 5.000 millones de libras en concepto de pensiones por las bajas sufridas, el Tratado fijó condiciones muy superiores, basados en aumentos de la deuda mediante aplicación de tipos de interés compuesto, que serían imposibles de hacerse efectivas en la práctica por Alemania (sirva de escala el dato de que la cantidad de oro que tenía el Reichsbank a 30 de noviembre de 1918 era de unos 115 millones de libras y sólo en intereses la deuda obligaría a un pago de 150 millones anuales, y aumentando el principal de deuda de 8.000 millones a 13.000 millones de libras en 1936) (Keynes, 1987, pág. 59). De hecho, en virtud de la Conferencia de Boulogne de junio de 1920 la cifra aumentó a 226.000 millones de marcos de oro -que poco después fue reducida en 1921 a

132.000 millones- a pagar en 42 años -la deuda fue acabada de pagar recientemente, en 2010, tras la reunificación de Alemania-

"LA EJECUCIÓN DE LOS TRATADOS DE PAZ

París 23, 4 tarde.

El corresponsal de la Agencia Havas, comentando las reuniones de Boulogne, señala el ambiente de notoria cordialidad y la unanimidad con que han sido tomadas las decisiones de la Conferencia.

Refiriéndose al reparto de la indemnización alemana, dice el corresponsal que la Conferencia ha acordado fijar su cuantía en una cifra cuyo importe exacto permanece en el secreto, pero que oscila entre 90.000 y 120.000 millones.

Los periódicos, al comentar los resultados de la Conferencia de Boulogne, subrayan de un modo especial el favorable avance que ha tenido con esta reunión la política emprendida por Millerand para hacer eficaz el Tratado de Versalles". (ABC, 1920)

Había una situación tal de endeudamiento recíproco entre Alemania con los aliados en base al Tratado de Versalles y de los aliados con los Estados Unidos en base a los préstamos solicitados durante la guerra, que la situación se hizo insostenible y, si bien voces cualificadas como la de Keynes abogaban desde un principio por una cancelación completa de la deuda entre aliados, no fue hasta 1931 cuando Estados Unidos decide condonar las deudas de guerra a Francia y Reino Unido. Estado Unidos tenía consentidos préstamos a Reino Unido por importe de 842 millones de libras y a Francia por importe de 550 millones. Reino Unido a su vez había realizado préstamos por importe de 1740 millones de libras (de los cuales 508 eran a Francia, 467 a Italia y 568 a Rusia) y Francia había realizado préstamos a otros por importe de 355 millones) (Keynes, 1987, pág. 96). Todas las potencias aliadas querían pues cobrar de Alemania para poder hacer frente a sus propias deudas. Pero las condiciones en las que se encontraba Alemania después de la guerra sumadas a las pérdidas territoriales de gran importancia para su producción propia habían provocado la asfixia económica y por ende la imposibilidad del cumplimiento de las obligaciones acordadas en el Tratado.



17. Alemania en el periodo de postguerra. Cola de mujeres para comprar algo de carne, 1923. ((Ilust. Alemania_Gran Depresion 1923) © Imagen de su autor)

La imposibilidad del pago se hizo evidente y Francia como forma de pago ocupó la zona industrial del Ruhr en 1923. Alemania entró en una espiral de hiperinflación que provocó que su moneda se devaluase hasta ser considerada moneda basura, los precios se dispararon y el desempleo aumentó drásticamente, provocando una hambruna generalizada, colas de racionamiento, etc., por lo que los aliados finalmente tuvieron que modificar las cuantías a indemnizar mediante el Plan Dawes de 1924, a fin de flexibilizar el pago para permitir que, aún pagando la deuda contraída por el Tratado, la economía de Alemania se estabilizase.

Como expresa el Dr. en Economía Aparicio Cabrera en su artículo *"Historia económica mundial 1870-1950"*, basándose entre otros en los libros *"La primera guerra mundial. 1914.1918"* (Hardach, Gerd 1986) y *"Breve historia de la economía internacional desde 1850"* (Ashworth, William 1978):

"La economía alemana, por su parte, era un verdadero caos. El marco alemán se había devaluado 3 000% entre 1919 y 1921, y para noviembre de 1923 un dólar se cotizaba en 4 200 millones de marcos. La hiperinflación y el desempleo masivo colapsaron la

economía de Alemania, lo que obligó a la reconsideración de toda la cuestión de las reparaciones de guerra.¹⁰

En septiembre de 1924, por iniciativa de los Estados Unidos, entró en vigor el Plan Dawes. El Plan ponía orden respecto a la cantidad que Alemania debía pagar por reparaciones de guerra: se pactó una reducción del monto total, se amplió el plazo de los pagos a 72 años, y los pagos anuales se elevarían gradualmente de 1 000 hasta llegar a los 2 500 millones de marcos en 1929. Además, se concedió a Alemania una "moratoria virtual" durante el primer año, pues los 800 millones de marcos que debía pagar fueron liquidados gracias a un préstamo multinacional sostenido básicamente por Estados Unidos.¹¹

A diferencia de Versalles, donde se suponía que Alemania obtendría el dinero para el pago de las reparaciones de guerra mediante emisiones de bonos sin ninguna garantía, el Plan Dawes estableció claramente las fuentes de financiamiento sin asfixiar a la economía de Alemania: impuestos federales (50%), impuesto sobre la renta bruta de los ferrocarriles (11.6%), bonos garantizados con hipoteca sobre los bienes de capital de la industria (12%) y bonos garantizados con hipoteca sobre los ferrocarriles (26.4%). El Plan también aclaró la forma en la que debían distribuirse los pagos de reparaciones de guerra entre los aliados: Francia (52%), Reino Unido (22%), Italia (10%), Bélgica 8%, y otros países (8%)¹².¹² (Aparicio-Cabrera, 2013, pág. 106)

En cualquier caso la Gran Depresión alemana que duraría hasta entrado el año 1929, la pérdida de los terrenos del Ruhr, la humillación provocada por el Tratado de Versalles, la ruina en la que se tuvo que vivir tras la guerra provocó un alto grado de resentimiento en los alemanes, hacia los extranjeros que estaban permitiendo tal situación, hacia los banqueros extranjeros y especialmente hacia los Judíos y también hacia la propia República de Weimar por considerárseles partícipes de la aceptación de tal humillación como pueblo. Este sentimiento supo ser usado por Adolf Hitler para su subida al poder con las trágicas consecuencias que ya todos conocemos (o debiéramos conocer).

¹⁰ Del texto original: *Ashworth (1978: 267)*

¹¹ Del texto original: *Op. cit. 268-269*

¹² Del texto original: *Op. cit. 269*

Etapa de 1924 -1929

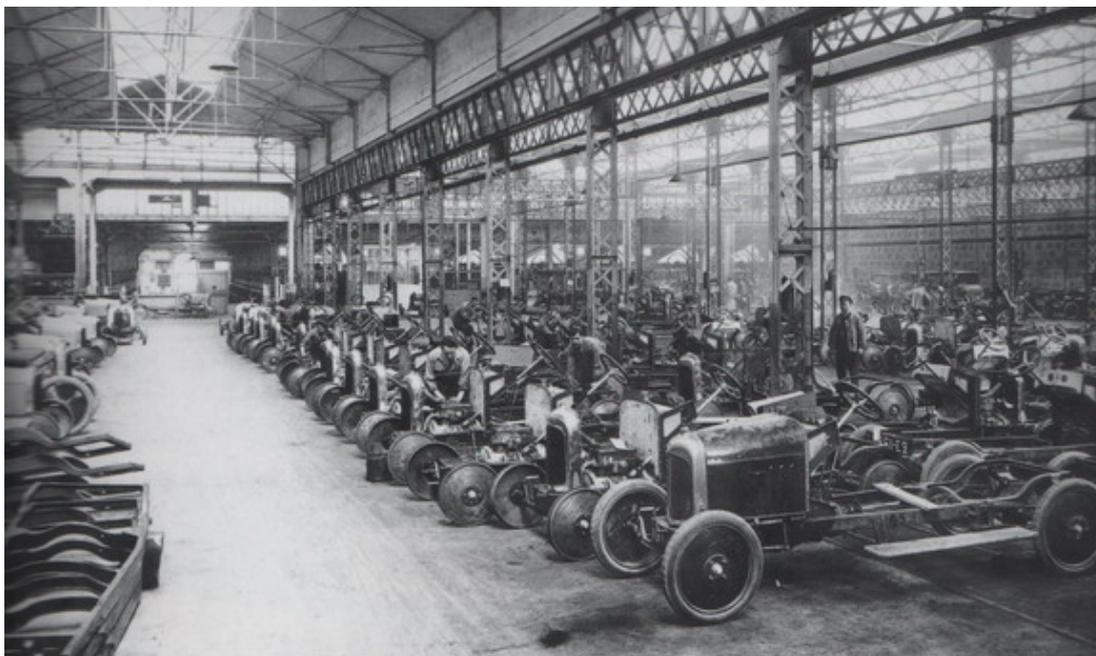
Se puede considerar que el Plan Dawes permitió hasta 1929 obtener lo que se requería del mismo, a saber, disminuir la deuda de Alemania con los países aliados, a fin de que pudiesen hacer frente a la misma a la vez que salían del estado de depresión en el que se encontraban, suministrar créditos a los propios alemanes para hacer frente a los pagos y recuperar su economía y, gracias a ese circulante, poder pagar la deuda contraída con los Estados Unidos por parte de los países aliados. Todo ello funcionaba gracias a la próspera economía de EE.UU.

Europa necesitaba reconstruirse y no podía fabricar por el hundimiento económico derivado de la Gran Guerra, por lo que debían recurrir a los Estados Unidos, el cual se encontraba ante una alta demanda sin competencia que permitió que su balanza de pagos se mantuviese durante años con un saldo positivo sin parangón.

Esta circulación de capital y bienes permitió que durante un lustro tanto en los Estados Unidos como en Europa se diese un ciclo económico expansivo, si bien fue en Estados Unidos donde se dio con mayor profusión las consecuencias del mismo: lo que se vino en llamar el "*American way of life*"¹³ de la época dorada de los años veinte (*los felices años veinte*). Se produjo una aceptación del modo de vida capitalista, basado en el consumo de bienes a los que se tenía acceso mediante las ventas a plazo y los créditos blandos. Los bienes de consumo que hasta entonces no podían ser adquiridos por la clase media, gracias a la política de venta a plazos resultaron accesibles, por lo que su demanda se multiplicó y por ello la producción. El teléfono, el automóvil, los electrodomésticos, se convirtieron en productos cotidianos, fomentándose su compra a través de la publicidad

¹³ [Nota del autor]: "Estilo de vida Americano"

a través de la radio que también se convirtió en un potenciador del consumo. Y, lógicamente, del endeudamiento masivo.



18. Fábrica de coches en masa Citroen Type A Tourer, 1920. ((Ilust. Fábrica Citroen 1920) © Imagen de su autor)

El desarrollo tecnológico que se alcanza durante este periodo es sin duda un factor desencadenante en el incremento multiplicador de la producción. Las nuevas técnicas de producción disminuyen costes, permiten el uso de una mano de obra más especializada pero menos cualificada en términos de "producción artesanal" por lo que, como ya adelantaba Marx en su *Manifiesto del Partido Comunista*, el capitalista controla el proceso de trabajo mediante la imposición de leyes técnicas de descomposición y recomposición de trabajo al obrero. La estandarización, y el uso masivo de nuevas fuentes de energía más eficientes (electricidad y petróleo) que las usadas anteriormente (carbón) permiten aunar esta etapa de expansión.

Hay que sostener que si bien la bonanza económica se dio con un sostenimiento continuado en Estados Unidos, también es cierto que no afectó a todos los sectores por igual. De hecho en el mundo agrario la creciente mecanización de las actividades agrícolas provocó un excedente de producción que la demanda no podía absorber y con ello consecuentemente se dio una bajada de los precios de los productos agrícolas con la consiguiente merma de calidad de vida de los agricultores - circunstancia que se agravaría en Estados Unidos con la continuada recuperación de la agricultura europea tras la guerra-.

No obstante la falta de prosperidad general en todo el abanico social no afectó para mantener ese sentimiento de confianza y optimismo ante el presente y el futuro inmediato y dicho sentido optimista de la vida quedó reflejado en un aumento considerable de los movimientos culturales de masas: espectáculos como el cine, el teatro, el cabaret o los deportes o la moda. Todo ello sirve de reclamo para muchos europeos (y asiáticos) que quieren escapar de las penurias del Viejo Continente y por ello se embarcan para calar como emigrantes en la ya considerada como Tierra de las Oportunidades, y es tan grande el flujo migratorio que se genera que ello provoca medidas restrictivas para control de la emigración por parte de la Administración Estadounidense.¹⁴

¹⁴ Situación ésta de la emigración que en pleno siglo XXI sigue estando vigente en Estados Unidos respecto de sus países vecinos y que también se ha radicalizado en la Europa Occidental tras la problemática continuada en los países del Magreb y Oriente Medio derivada de sus actuales debilidades: Después del conocido como "despertar árabe", derivado de la radicalización política y la continua inestabilidad de la región en forma de conflictos y guerras, así como la permanencia del terrorismo yihadista del Estado Islámico DAESH y otros factores como el empeoramiento en los indicadores de desarrollo (Keller Martínez, 2016) Todo ello está provocando éxodos masivos de emigrantes hacia Europa.



19. Locos años 20, Puerta de Brandenburgo, Berlín. ((Ilust. Años Veinte Europa) © Imagen de su autor)



20. Música de Cabaret, años 20. ((Ilust. Música de Cabaret años 20) © Imagen de su autor)

Si bien esta cultura también se trasladó a Europa, en ella solo se da en aquellas capas sociales que pueden permitirse este nivel de vida, por lo que la precariedad sociocultural y económica sigue existiendo en un amplio estadio de la sociedad europea. Por ello, tanto uno como otro ambiente, permiten el sostenimiento de las vanguardias que comenzaron previas a la Gran Guerra y que no dejan de tener puesta su vista más allá de las consideraciones comerciales afectas intrínsecamente a la política liberal marcada por Estados Unidos y el sector acomodado de Europa, sino también en la realidad social que sigue resentida tras la guerra y que volverá a verse abocada a un nuevo caos tras la Gran Depresión que se aproxima tras el Crack del 29.

6.4.1.3. El periodo 1929-1939. La Gran Depresión

Ortega y Gasset se plantea en su libro *La rebelión de las masas*, en medio de la Europa de los años treinta como se ha podido llegar a este presente:

"¿Cuál es, en resumen, la altura de nuestro tiempo?"

*No es plenitud de los tiempos, y, sin embargo, se siente sobre todos los tiempos idos y por encima de todas las conocidas plenitudes. No es fácil de formular la impresión que de sí misma tiene nuestra época: cree ser más que las demás, y a la par se siente como un comienzo, sin estar segura de no ser una agonía. ¿Qué expresión elegiríamos? Tal vez ésta: más que los demás tiempos e inferior a sí misma. Fortísima, y a la vez insegura de su destino. Orgullosa de sus fuerzas y a la vez temiéndolas." (Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 2010, pág. 49)*

Y es evidente que la actitud generalizada en toda Europa es justo la que debiera ser más evitable: la violencia. La violencia desde el hombre-masa, la violencia desde el Estado como poder anónimo. La ascensión imparable del bolchevismo y del fascismo, son realidades incontestables.

Estado que sin embargo, manifiesta Ortega y Gasset que es la maquina formidable de su tiempo:

"En nuestro tiempo, el Estado ha llegado a ser una máquina formidable que funciona prodigiosamente, de una maravillosa eficiencia por la cantidad y precisión de sus medios. Plantada en medio de la sociedad, basta con tocar un resorte para que actúen sus enormes palancas y operen fulminantes sobre cualquier trozo del cuerpo social.

El Estado contemporáneo es el producto más visible y notorio de la civilización. Y es muy interesante, es revelador, percatarse de la actitud que ante él adopta el hombre-masa. Éste lo ve, lo admira, sabe que está ahí, asegurando su vida; pero no tiene conciencia de que es una creación humana inventada por ciertos hombres y sostenida por ciertas virtudes y supuestos que hubo ayer en los hombres, y que puede evaporarse mañana. Por otra parte, el hombre-masa ve en el Estado un poder anónimo, y como él se siente a sí mismo anónimo-vulgo, cree que el Estado es cosa suya. Imagínese que sobreviene en la

vida pública de un país cualquiera dificultad, conflicto o problema: el hombre-masa tenderá a exigir que inmediatamente lo asuma el Estado, que se encargue directamente de resolverlo con sus gigantescos e incontrastables medios.

Éste es el mayor peligro que hoy amenaza a la civilización: la estatificación de la vida, el intervencionismo del Estado, la absorción de toda espontaneidad social por el Estado; es decir, la anulación de la espontaneidad histórica, que en definitiva sostiene, nutre y empuja los destinos humanos. Cuando la masa siente alguna desventura o, simplemente, algún fuerte apetito, es una gran tentación para ella esa permanente y segura posibilidad de conseguir todo —sin esfuerzo, lucha, duda, ni riesgo— sin más que tocar el resorte y hacer funcionar la portentosa máquina. La masa se dice: "El Estado soy yo", lo cual es un perfecto error. El Estado es la masa sólo en el sentido en que puede decirse de dos hombres que son idénticos, porque ninguno de los dos se llama Juan. Estado contemporáneo y masa coinciden sólo en ser anónimos. Pero el caso es que el hombre-masa cree, en efecto, que él es el Estado, y tenderá cada vez más a hacerlo funcionar con cualquier pretexto, a aplastar con él toda minoría creadora que lo perturbe; que lo perturbe en cualquier orden: en política, en ideas, en industria.

El resultado de esta tendencia será fatal. La espontaneidad social quedará violentada una vez y otra por la intervención del Estado; ninguna nueva simiente podrá fructificar. La sociedad tendrá que vivir para el Estado; el hombre, para la maquina del gobierno."

Pero es a través de este mismo Estado que los líderes de esa época se permiten el uso del terror por parte del Estado para salvaguardar los intereses del *pueblo*. Por desgracia, esta actitud fue usada de manera habitual para llegar a los objetivos políticos fijados por personalidades de aquella época como Lenin, Stalin o Hitler, y mediante métodos de represión, hostigamiento e incluso secuestro, tortura o asesinato, a modo de abuso de su poder coactivo, conseguir que la población se mantuviese doblegada a los requerimientos que el Estado demandaba en dicho momento. Como expresa Robert Service en su Biografía sobre Lenin:

"En estas cuestiones se le iba a veces la mano. Había deplorado repetidamente el que la Comuna de París de 1871 no hubiese recurrido a la represión, pero en 1905 no sólo confirmó su adhesión a los métodos violentos sino que les dio una especificidad era más sanguinaria de lo que todos consideraban admisible. Desplegó un anhelo virtual de violencia. Aunque no tuviese ninguna ambición personal de matar a perjudicar o incluso

de presenciar una carnicería, experimentaba un gozo, procurando un desastre de ese género." (Service, 2001, pág. 192)

Y más adelante expone Service:

"Todos estos revolucionarios habían apoyado campañas terroristas y sin embargo en el **Estado y la Revolución** Lenin había eludido el análisis del terror de Estado. De hecho no abordó este tema por escrito más que de refilón el resto del año. He aquí la comparación que hace entre la Rusia de 1917 y la Francia de 1793:

Los jacobinos declararon enemigos del pueblo a los que "colaboraban con los planes de los tiranos unidos contra la República".

El ejemplo de los jacobinos es instructivo. Ni siquiera oí se ha quedado anticuado, pero debemos aplicarlo a la clase revolucionaria del siglo XX, a los obreros y a los proletarios. Los enemigos del pueblo para esta clase del siglo XX no son los monarcas sino los terratenientes y capitalistas como clase...

*Los "jacobinos" del siglo XX no se pondrían a guillotinar a los capitalistas: seguir un modelo no es lo mismo que copiarlo. Bastaría con detener a 50-100 magnates y reinas del capital bancario, los principales caballeros del fraude al tesoro y el pillaje bancario; bastaría con detenerles unas cuantas semanas **para poner al descubierto sus sucios tratos**, para mostrar a todos los explotados quienes son exactamente "los que necesitan la guerra"*

(Service, 2001, pág. 334)

Los excesivos indicadores que en el año previo al crack financiero se dieron en la Bolsa de Nueva York presagiaban que algo no estaba funcionando como debía que una posible burbuja a punto de estallar provocaría un desastre económico. Según Martín-Aceña (Martín-Aceña, *¿Qué pasó en 1929? El año que cambió el mundo.*, 2011), el Dow Jones de la bolsa de Nueva York escaló desde los 191 puntos a principios de 1928 hasta los 300 a finales de este. La inversión en bonos y fondos de inversión escaló de manera exponencial de tal forma que los 40 existentes en 1821 ascendió hasta 750 en 1929. El buen comportamiento de la economía sumado a una

reducción de tipos de interés por parte de la Reserva Federal favoreció aún más el empuje de los valores bursátiles.

Ya en octubre de 1929 se daban indicios, en diferentes días, de que había una marejada de fondo en el comportamiento de las situaciones de compraventa en la bolsa. Entre los banqueros había una opinión dividida. Algunos consideraban que no había ninguna burbuja especulativa mientras que otros auguraban un colapso si no se ponía freno a la especulación generada. En una situación de escalada y optimismo general resultaba difícil ver más allá de los beneficios. Y finalmente llegó el crack de 1929. Desde el jueves 24 octubre hasta el martes 29 comenzaron a darse movimientos significativos de ventas a valores muy por debajo de su valor bursátil, derivado del alto número de órdenes de venta. El martes 29 se convertiría en el *martes negro* de la Bolsa de Nueva York y por ende el comienzo de una crisis financiera que derivó en una crisis económica sin precedentes.

Para Martín-Aceña hay diversas opiniones sobre las causas que pueden colocar dicho crack. Galbraith apuntaba hacia una posible *burbuja especulativa*, sin embargo Kindleberger apoyaba la tesis de que, previo al crack, se habían ido observando determinados indicadores de debilidad económica como pudieron ser el descenso de la construcción inmobiliaria, la disminución en la producción, por exceso de almacenamientos tras la caída de las compras al haber bajado el poder adquisitivo de las rentas medias, así como por las medidas proteccionistas desde Europa para ir fortaleciendo su propia economía.

El crack financiero resultó ser un elemento de gran impacto en la sociedad norteamericana y por ende, por su correlación obligada, en la sociedad europea. En Estados Unidos el país estuvo al borde del colapso: miles de empresas y la mitad de los bancos cerraron, en bolsa las acciones llegaron a perder el 80% de su cotización. La pérdida de valor y los cierres generalizados de empresas provocaron que casi 15 millones de trabajadores

perdiesen su empleo por lo que el paro se extendió a un tercio de la población útil.

La consecuencia del crack del 29 fue su acción *tsunami* en el resto del mundo, afectando de manera negativa a la economía mundial y con un efecto a largo plazo, provocando lo que se ha dado en llamar la *Gran Depresión*. La economía mundial se desplomó encontrando su punto más bajo en 1932 y necesitó casi una década hasta recuperar los valores previos al desastre bursátil.

La magnitud de la crisis económica fue tremenda. Como aporta Aparicio-Cabrera, según datos de Niveau:

"Con la crisis financiera sobrevino la crisis económica, primero en Estados Unidos y luego en la economía mundial. Entre 1929 y 1932, la producción industrial en Estados Unidos cayó alrededor de 50%; la producción de maquinaria y equipo 75%; la inversión privada pasó de 15 800 a 900 mdd; quebraron 5 096 pequeños bancos regionales; y en 1933 la tasa de desempleo era de 27% afectando a 13 millones de personas. La deflación hizo su aparición: el nivel general de precios de la economía, para compras al mayoreo, cayó 28.2% y los precios de los productos agrícolas cayeron 58.7 por ciento.(...)

Con la crisis económica en Estados Unidos el comercio internacional y el círculo de pagos se colapsó al secarse la fuente de recursos. Estados Unidos dejó de comprar materias primas, y Europa y América Latina dejaron de comprarle productos manufacturados. El sistema monetario internacional se derrumbó en 1931 cuando el Reino Unido abandonó el patrón oro. A nivel mundial, la producción industrial cayó 37% (Estados Unidos representaba 45% de la producción industrial mundial); el comercio internacional cayó 25% en volumen y 60% en valor. (Aparicio-Cabrera, 2013, págs. 108-109)"

Como último apunte, es de todo punto de vista esencial para comprensión de lo que significó la Gran Depresión a nivel sociológico la consideración que sostiene Harold James (2001) de que *"la crisis significó el final de la primera globalización"* (Martín-Aceña, ¿Qué pasó en 1929? El año que cambió el mundo., 2011, pág. 73). Si durante el siglo XIX, gracias a un continuado

crecimiento de la internacionalización, derivada de la mejora de las técnicas de producción, de la mejora en los sistemas comerciales entre países, de la apertura de fronteras para una mayor movilidad de personas y capitales, se había llegado a una especie de *globalización*, la crisis significó su final. Los países volvieron a cerrarse en sí mismos mediante resurgimientos del proteccionismo económico y de los nacionalismos, disminuyendo drásticamente la cooperación internacional. Para poder salir de esta crisis países como Estados Unidos aplicaron lo que dio en llamarse el *New Deal*, basado en pensamientos de economistas como Keynes, incrementando la inflación y reactivando el crecimiento económico, aumentando el gasto público y devaluando su moneda respecto al oro. El estado intervino en tomando medidas para incentivar la inversión, se decretó aumento de salarios y reducción de las jornadas de trabajo y, sobre todo se autorizó la financiación de un alto nivel de obras públicas que permitieron una mejora de las infraestructuras y una disminución notable de la tasa de desempleo. Gracias a estas medidas Estados Unidos tomó la senda de la recuperación, mientras que en Europa la estrategia se particularizó obviando las bases del capitalismo liberal y el comercio internacional, provocó un vuelco hacia el comercio interior autosuficiente. El auge de los sentimientos nacionalistas e incluso raciales avocaba a una nueva guerra.

6.4.2. LA GRAN RECESIÓN DEL SIGLO XXI

1997, políticas neoliberales en Inglaterra, nuevo laborismo y la renuncia de la socialdemocracia. Seumas Milne, periodista -y actualmente político del Partido Laboralista-, expresa en 1997:

"Dos movimientos cruciales en la primera y frenética semana del gobierno van a resultar sin lugar a dudas más significativos a largo plazo que la acumulación inicial de gestos loables pero de alcance claramente menor. El primero fue la decisión de Gordon Brown de dejar la política monetaria en manos del banco de Inglaterra a los que nadie ha votado, decisión supuestamente contrarrestada por la posterior resolución de apartar al banco de su desafortunado papel como regulador de los servicios financieros. (...) Sacar la política de la economía ha sido desde hace mucho el ideal de banqueros, industriales y predicadores del libre mercado tales como The Economist. (...)

La renuncia de Brown a que sea el ministerio de hacienda el que controle el precio de las hipotecas y otros préstamos no va a despolitizar la política económica; pero envía una señal inequívoca de que la agenda decisiva del gobierno Blair va a ser la agenda neoliberal. Si a esto se le añade que se va a respetar el criterio tory de control riguroso del gasto y que el nuevo laborismo ha renunciado a subir los impuestos a las rentas más altas, incluso a los vilipendiados peces gordos, el mensaje pues el más claro: a pesar de toda la cháchara sobre "políticas a largo plazo", la última palabra la va a tener la City y los mercados financieros." (Milne, 2011, págs. 139-140)

Desde el principio de los años 80 ha venido derivándose en las administraciones socialistas de Europa occidental una aceptación del libre mercado que se estaba dando en todo el mundo capitalista. El hecho de que gobiernos de centro izquierda durante los últimos años del siglo XX hayan estado aplicando recortes en la seguridad social, realizando una privatización de los servicios públicos y aplicando una austeridad financiera ha sido algo común, tanto en Francia, como en España, Italia y los países escandinavos y posteriormente en Inglaterra, con el gobierno de Blair. Esta política ha sido desarrollada para adaptarse al clima de globalización del libre mercado. Según Milne, no sólo se han prescindido de las políticas de la socialdemocracia de posguerra -nacionalizaciones, gasto público con cargo

a déficit, fiscalidad progresiva y todo lo demás -, sino que también se han prescindido de toda su armazón ideológica, apuntando al abandono de un compromiso claro con la solidaridad social. La administración Blair es el primer gobierno explícitamente post socialdemócrata en un país occidental importante. En este período el partido laborista tenía ante sí un compromiso respecto a salario mínimo, derechos laborales, impuestos sobre beneficios, trabajo y formación, número de alumnos por aula y privatización del servicio nacional de salud.

Se añade aquí de manera sucinta la lista de los gobernantes de los principales países sustentadores de la economía mundial -de corte occidental, sin contar la aportación de China en el último decenio a la economía mundial-, a saber Estados Unidos, Francia, Alemania y España (esta última se incluye por ser nuestro caso particular)

En el caso de Estados Unidos la sucesión de Presidentes desde la década de los 90 hasta la actualidad en el siglo XXI ha sido la siguiente:

-1993-2001: **Bill Clinton. (Partido Demócrata. Centro/Centroizquierda)**

-2001-2009: **George W. Bush. (Partido Republicano. Derecha/Centroderecha)**

-2009-2017: **Barack Obama. (Partido Demócrata. Centro/Centroizquierda)**

-2017-: **Donald Trump. (Partido Republicano. Derecha/Centroderecha)**

En el caso de Reino Unido la sucesión de Primeros Ministros desde la década de los 90 hasta la actualidad en el siglo XXI ha sido la siguiente:

- 1997-2007: **Tony Blair (Partido Laborista. Centroizquierda)**

- 2007-2010: **Gordon Brown (Partido Laborista. Centroizquierda)**

- 2010-2016: **David Cameron (Partido Conservador. Centroderecha)**

- 2016- : **Theresa May (Partido Conservador. Centroderecha)**

En el caso de Alemania la sucesión de Cancilleres desde la década de los 90 hasta la actualidad en el siglo XXI ha sido la siguiente:

-1998-2005: **Gerhard Schröder. (Partido Socialdemócrata de Alemania. Centroizquierda)**

-2005- : **Angela Merkel. (Unión Demócrata Cristiana. Centroderecha)**

En el caso de Francia la sucesión de Presidentes y Primeros Ministros de la República francesa en esos mismos periodos han sido:

- 1995-2007: **Jacques Chirac (Unión por un Movimiento Popular. Centroderecha)**. Con cuatro Primeros ministros (Alain Juppé (95-97, Agrupación por la Republica. Conservador), **Lionel Jospin (97-02, Partido Socialista. Centroizquierda)**, Jean-Pierre Raffarin (02-05, Unión por un Movimiento Popular. Centroderecha), Dominique de Villepin (05-07, Unión por un Movimiento Popular Centroderecha))

-2007-2012: **Nicolas Sarkozy (Unión por un Movimiento Popular. Centroderecha)**. Con un Primer Ministro (François Fillon (07-12, Unión por un Movimiento Popular. Centroderecha))

-2012-2017: **Françoise Hollande (Partido Socialista)**. Con tres Primeros Ministros (**Jean-Marc Ayeault (12-14, Partido Socialista)**, **Manuel Valls (14-16, Partido Socialista. Centroizquierda)** y **Bernard Cazeneuve (16-17, Partido Socialista. Centroizquierda)**)

-Actual: **Emmanuel Macron (¡En marcha! Centro)**. Primer Ministro (**Édouard Philippe. Los Republicanos. Centroderecha**)

En el caso de España la secuencia de Presidentes del Gobierno durante este periodo han sido:

-1996-2004: **José María Aznar (Partido Popular. Centroderecha/Derecha)**

-2004-2011: **José Luis Rodríguez Zapatero (Partido Socialista. Centroizquierda)**

-2011-Actual: **Mariano Rajoy (Partido Popular. Centroderecha/Derecha)**

Las anteriores listas demuestran que, independientemente del color político de los gobiernos de los principales países del mundo Occidental, el impacto global de la crisis se fundamentaba en la potencia global de los

mercados financieros y sus instituciones derivadas, por encima de la de los institucionales estatales. y dependientes de la toma de decisiones de aquellas instituciones supranacionales como ha sido el caso de la Unión Europea, el Banco Mundial, el Banco Central Europeo o la Reserva Federal (esta última por su peso específico en contraposición al BCE) que se ajustaban, más allá de las ideologías de los gobernantes nacionales, a la toma de decisiones comunes y conjuntas para poder actuar frente a la crisis de forma unitaria y global, atajando los impactos negativos derivados de la permisiva política continuada y expansiva del sistema capitalista neoliberal previa a la Crisis. Los controles y mecanismos internacionales dispuestos para poder evitar con antelación tendencias como las que desencadenaron la Gran Recesión deben de estar atentos pues a los indicadores del sistema para actuar con diligencia ante cualquier nuevo síntoma de alarma de los mercados.

En 2007 las consecuencias de las medidas liberales desarrolladas durante la última década provocan una situación que afectará finalmente a modo de gran crisis:

"Gran Bretaña se enfrenta a una crisis de desigualdad. Como advertía el economista norteamericano Paul Krugman hace un par de años, estamos asistiendo al "retorno de los capitalistas sin escrúpulos" de los años 20 y al establecimiento de una sociedad sólo para triunfadores. No se trata únicamente de los oligarcas multimillonarios y los evasores de impuestos con jet privado que exhiben su riqueza en decadentes complejos residenciales, o de los cleptócratas de los consejos de administración que viven en urbanizaciones privadas y se conceden a sí mismos bonificaciones increíbles a costa de la seguridad laboral y de los sueldos de sus trabajadores; tras 10 años de administración dio laborista, todos los indicadores principales apuntan en una pésima dirección, conforme Reino Unido vuelve a niveles de desigualdad propios de la época victoriana. La brecha entre los de arriba y los de abajo se ha ido ampliando de manera implacable. El año pasado, la participación del 20% más pobre de la población en la renta nacional se redujo, mientras que la del 20% más rico creció aún más. La cuota de renta correspondiente al 1% de población con mayores ingresos ha crecido un 3% en los últimos 10 años; el selecto 0.1% de los súper ricos se está llevando la misma tajada que en 1937. Por más que el gobierno haya utilizado los impuestos y los beneficios para sacar a más de medio millón de niños de la pobreza y haya hecho un modesto esfuerzo

redistributivo para suavizar las diferencias entre los más acomodados y los más desfavorecidos, lo cierto es que estamos ante una transferencia sistemática de recursos hacia los más ricos del país. La proporción de riqueza en manos del 10% más rico de Gran Bretaña ha aumentado de un 47% a un 54% por los gobiernos del nuevo laborismo, y este año tanto la pobreza infantil como la pobreza en términos relativos y absolutos están creciendo de nuevo;" (Milne, 2011, pág. 170)

Para Andrés y Arce, la crisis financiera del 2008 y la posterior crisis económica que se ha dado en el mundo durante la última década no se puede entender si no se tienen en cuenta tres fenómenos dados en la economía mundial en los últimos 20 años:

*" Así, el proceso de globalización, que se acelera desde finales de la década de los 80, tiene tres elementos centrales: en primer lugar, el extraordinario crecimiento económico, acompañado de una estabilidad macroeconómica sin precedentes que se ha dado en llamar la Gran Moderación; en segundo lugar, el proceso de profundización e innovación financiera que ha originado un nuevo modelo de intermediación financiera y ha facilitado el proceso de movilidad de capital entre empresas, sectores y países; y, por último, la aparición de los llamados *desequilibrios globales* caracterizados por el fuerte crecimiento y la nueva geografía de las posiciones netas de algunos países." (Andrés Domingo & Arce Hortigüela, 2011, págs. 143-144)*

Las crisis financieras son un fenómeno bastante habitual, de mayor o menor calado, que comparten aspectos comunes como pueden ser la existencia de burbujas inmobiliarias, crecimientos acelerados del crédito, ahorros escasos y gastos excesivos que finalmente generan periodos de inflación. Como indican Andrés y Arce una característica habitual es que se suelen dar después de periodos de política fiscal expansiva. Además de estas características comunes en la crisis financiera de 2008 se unieron en una serie de características específicas, como fue que se dio en la capital del sistema financiero mundial, Estados Unidos (al igual que ocurrió en la Gran Depresión de los años treinta), los países desarrollados han sufrido con mucha mayor medida la crisis en estructuras financieras,

comportándose peor que la de sus vecinos países con economías emergentes, obligando a que los gobiernos internacionales y centrales tuviesen que tomar medidas de intervención.

6.4.3. PARALELISMOS ENTRE LA GRAN DEPRESIÓN DEL SIGLO XX Y LA GRAN RECESIÓN DEL SIGLO XXI

Es evidente que el enfoque en este caso se va a dar a este apartado va a ser fundamentalmente económico, pero hay que entender que la economía ha tenido un peso fundamental en el desarrollo sociocultural de las civilizaciones occidentales de principios del siglo XX y de principios del siglo XXI. El capitalismo sirvió para obtener un desarrollo continuado en el crecimiento de la sociedad de libertades en la que vivimos hoy en el mundo occidental. El hundimiento del bloque comunista en 1991 no hace sino confirmar que las teorías comunistas no se sostenían adecuadamente en un mundo contemporáneo democrático y libre. Con todos los condicionantes que se lleguen a poner en el sistema liberal o neoliberal en el que actualmente estamos incorporados, incluso atendiendo a las deficiencias -en algunos casos graves -que dicho sistema ha planteado a lo largo de este siglo, como han podido ser tanto la gran depresión del siglo XX como la gran recesión del siglo XXI, por ahora es el único sistema que está siendo capaz de mantener un desarrollo continuado de crecimiento y riqueza. No cabe duda que este sistema debe de equilibrarse entre medidas neoliberales y socialdemócratas, para que por un lado puedan quedar garantizadas las libertades y derechos humanos de todo individuo, mediante el fortalecimiento de las instituciones del Estado, garantes de las mismas, y por otro lado permitir la libre competencia y el acceso a la economía de mercado.

Resulta de gran interés y por ello se acudirá a él con una cierta profusión, el libro de Pablo Martín-Aceña *"Pasado y Presente. De la Gran Depresión del siglo XX a la Gran Recesión del siglo XXI"*(2011), habida cuenta que en él se plantean interrogantes que buscan respuestas similares a las que se pretenden llegar en el desarrollo de esta tesis desde el enfoque parcial de la conformación de vanguardias.

Y así, podemos aquí hacernos las mismas preguntas que se hace Martín-Aceña en su libro:

"¿Estamos ante una gran depresión como la iniciada hace 80 años? ¿Hemos sido arrastrados por acontecimientos similares a los acaecidos en 1929? ¿Lo ocurrido desde el 2007 es una repetición de lo que pasó en 1929, 1930 y 1931? ¿La quiebra de Lehman Brothers en septiembre de 2008 fue el albatros que nos ha anunciado una tormenta todavía por venir, al igual que lo fue la quiebra del Creditanstalt en mayo de 1931? ¿Hemos cometido y estamos incurriendo en los mismos errores que condujeron a la peor crisis del capitalismo moderno? ¿Es nuestra actual crisis similar o diferente a la de los años 30? Estas y parecidas preguntas están a la orden del día. Nos interrogamos porque no deseamos que se repitan acontecimientos parecidos que evocan las duras imágenes del desempleo masivo, de fábricas y equipos parados, de desesperación y de conflictos sociales. El tiempo de la gran depresión lo identificamos con la destrucción de la democracia." (Martín-Aceña, Introducción, 2011)

El Presidente Hoover, XXI Presidente de los Estados Unidos entre 1929 y 1933 expresó en su discurso a la Cámara de Comercio de los Estados Unidos el 1 de mayo de 1930, cuando sólo habían pasado escasos seis meses del Crack del 29:

"Gentlemen of the United States Chamber of Commerce:

*We have been passing through one of those great economic storms which periodically bring hardship and suffering upon our people. **While the crash only took place 6 months ago, I am convinced we have now passed the worst***¹⁵ *and with continued unity of effort we shall rapidly recover. There is one certainty in the future of a people of the resources, intelligence, and character of the people of the United States-that is prosperity.*

On the occasion of this great storm we have for the first time attempted a great economic experiment, possibly one of the greatest of our history. By cooperation between Government officials and the entire community, business, railways, public utilities, agriculture, labor, the press, our financial institutions and public authorities, we have undertaken to stabilize economic forces; to mitigate the effects of the crash and to shorten its destructive period. I believe I can say with assurance that our joint undertaking has succeeded to a remarkable degree, and that it furnishes a basis of great tribute to our

¹⁵ [N. del ed.]: Negrita propia

*people for unity of action in time of national emergency. To those many business leaders present here I know that I express the gratitude of our countrymen. (...)*¹⁶

El presidente Hoover y su equipo no supieron o no quisieron ver la crudeza de la crisis en la que se encontraban y que hizo que la economía entrase en un periodo de Gran Depresión durante una década.

En paralelo podemos comparar esta actitud con la de otros gobiernos, en este caso un siglo después, ante la Gran Recesión del siglo XXI, tomando como ejemplos la actitud tomada ante la misma por parte del Gobierno de los Estados Unidos y del Gobierno de España.

En Estados Unidos, George Bush, en su Mensaje al Congreso transmitiendo el Informe Económico del Presidente en 2008, una vez ya se había entrado en el comienzo de la Gran Recesión intentó también quitar hierro al asunto basándose en la fortaleza de su economía, pero no obstante apuntó medidas para paliar la crisis, que entonces consideraban como "*periodo de incertidumbre*" con "*aumento de riesgos a corto plazo*".

"To the Congress of the United States:

Over the past 6 years of economic expansion, the American economy has proven its strength and resilience. Job creation grew uninterrupted for a record period of time, inflation remains moderate, unemployment is low, and productivity continues to grow. The economy is built upon a strong foundation, with deep and sophisticated capital markets, flexible labor markets, low taxes, and open trade and investment policies.

¹⁶ [N. del ed.]: "Caballeros de la Cámara de Comercio de los Estados Unidos:

Hemos estado pasando por una de esas grandes tormentas económicas que periódicamente traen dificultades y sufrimiento a nuestro pueblo. ***Si bien la caída tuvo lugar hace sólo seis meses, estoy convencido de que ya hemos pasado lo peor*** y que con un continuado esfuerzo común nos recuperaremos rápidamente. Hay certeza en el futuro de un pueblo con los recursos, la inteligencia y el carácter de la gente de los Estados Unidos -eso es prosperidad.

Con motivo de esta gran tormenta hemos intentado por primera vez un gran experimento económico, posiblemente uno de los más grandes de nuestra historia. Mediante la cooperación entre los funcionarios gubernamentales y toda la comunidad, las empresas, los ferrocarriles, los servicios públicos, la agricultura, los trabajadores, la prensa, nuestras instituciones financieras y autoridades públicas, nos hemos comprometido a estabilizar las fuerzas económicas; a mitigar los efectos de la caída y a acortar su período destructivo. Creo poder decir con seguridad que nuestra empresa conjunta ha tenido éxito de manera notable y ello proporciona una base por la que rendir homenaje a nuestro pueblo por su unidad de acción en tiempos de emergencia nacional. A los muchos empresarios aquí presentes sé que expreso la gratitud de nuestros compatriotas. (...)"

Americans should be confident about the long-term strength of our economy, but our economy is undergoing a period of uncertainty, and there are heightened risks to our near-term economic growth. To insure against these risks, I called upon the Congress to enact a growth package that is simple, temporary, and effective in keeping our economy growing and our people working.

There is more we should do to strengthen our economy. First, we must keep taxes low. (...)

Second, we must trust Americans with the responsibility of homeownership and empower them to weather turbulent times in the market. (...)

Third, we must continue opening new markets for trade and investment. We have an unprecedented opportunity to reduce barriers to global trade and investment through a successful Doha round. (...)

Fourth, we must make health care more affordable and accessible for all Americans. (...)

Fifth, we must increase our energy security and confront climate change. (...)

Finally, a strong and vibrant education system is vital to maintaining our Nation's competitive edge and extending economic opportunity to every citizen. (...)

By relying on the foundation and resilience of our economy, trusting the decisions of individuals and markets and pursuing pro-growth policies, we should have confidence in our prospects for continued prosperity and economic growth."¹⁷ (Bush, 2008)

¹⁷ [N. del ed.]: "Al Congreso de los Estados Unidos:

Durante los últimos 6 años de expansión económica, la economía estadounidense ha demostrado su fuerza y resistencia. La creación de empleo creció ininterrumpidamente durante un período de tiempo récord, la inflación se mantuvo moderada, el desempleo permanece bajo y la productividad sigue creciendo. La economía está construida sobre una base sólida, con mercados de capitales profundos y sofisticados, mercados de trabajo flexibles, impuestos bajos y políticas abiertas de comercio e inversión.

Los estadounidenses deben estar seguros sobre la fortaleza a largo plazo de nuestra economía, pero nuestra economía está pasando por un período de incertidumbre y hay un aumento de los riesgos para nuestro crecimiento económico a corto plazo. Para asegurarnos contra estos riesgos, hice un llamamiento al Congreso para promulgar un paquete de crecimiento que sea simple, temporal y efectivo para mantener a nuestra economía en crecimiento y a nuestra gente trabajando.

Hay más cosas que debemos hacer para fortalecer nuestra economía. En primer lugar, debemos mantener los impuestos bajos. (...)

En segundo lugar, debemos confiar en la responsabilidad de los estadounidenses como propietarios de viviendas y capacitarlos para capear estos tiempos turbulentos del mercado. (...)

En tercer lugar, debemos seguir abriendo nuevos mercados para el comercio y la inversión. Tenemos una oportunidad sin precedentes para reducir las barreras al comercio y las inversiones mundiales mediante la exitosa Ronda de Doha. (...)

En cuarto lugar, debemos hacer que el cuidado de la salud sea más asequible y accesible para todos los estadounidenses. (...)

En quinto lugar, debemos aumentar nuestra seguridad energética y enfrentarnos al cambio climático. (...)

Por último, un sistema educativo fuerte y vibrante es vital para mantener la ventaja competitiva de nuestra Nación y extender las oportunidades económicas a todos los ciudadanos. (...)

Mediante la confianza en la base y resistencia de nuestra economía, confiando en las decisiones de los individuos y de los mercados y siguiendo políticas de crecimiento, debemos tener fe en nuestras perspectivas de continua prosperidad y crecimiento económico."

En pleno comienzo de la Crisis mundial en 2007, en España, no sólo no se llegó a entender la proporción del ciclo que se aproximaba sino que incluso llegó a darse declaraciones negacionistas de la misma por parte de los principales responsables del gobierno español. El ABC ha recopilado de su hemeroteca algunas de las frases que los miembros del Gobierno y el PSOE dijeron para minimizar la gravedad de la situación económica, entre las que se incorporan aquí algunas, por su interés, ya histórico, tras diez años de contracción:

"25 de abril de 2007. Pedro Solbes, vicepresidente segundo y ministro de Economía: «No veo para nada afectado al sector de la construcción específicamente. Sigue funcionando igual, con una ligera desaceleración que le permite ajustarse a una realidad».

3 de julio de 2007. José Luis Rodríguez Zapatero, presidente del Gobierno: «En la próxima legislatura lograremos el pleno empleo».

10 de agosto de 2007. David Vegara, secretario de Estado de Economía: «El problema (de la crisis hipotecaria) está focalizado en Estados Unidos» y el sistema financiero «de la potencia americana debería tener la capacidad de solucionarlo».

17 de agosto de 2007. Pedro Solbes: «Los efectos de la crisis hipotecaria estadounidense tendrán un impacto 'relativamente pequeño' en la economía española».

A la Bolsa «no hay que dar mayor importancia», porque «las cosas volverán a su normalidad» y los números «fundamentales» de la economía siguen siendo buenos.

6 de septiembre del 2007. José Luis Rodríguez Zapatero, tras su encuentro con el presidente de Banco Santander, Emilio Botín: «La solvencia de las familias españolas y de las empresas permite que la moderación del sector inmobiliario se esté produciendo de forma suave y, por tanto, garantizando la situación financiera de nuestra economía».

11 de septiembre de 2007. José Luis Rodríguez Zapatero: «España es la que más partidos gana, la que más goles mete en la Champions League de las grandes economías del mundo».

26 de octubre de 2007. Pedro Solbes: pese a que existe «incertidumbre» en los mercados financieros globales a causa de la crisis hipotecaria, la exposición del sistema financiero español a la misma «no es en absoluto significativa».

10 de enero de 2008. Pedro Solbes: «*Estoy absolutamente tranquilo respecto al futuro. No hay crisis y España está en la mejor de las situaciones posibles para afrontar la desaceleración*».

21 de enero de 2008. Pedro Solbes. Decía que «no había que exagerar» los efectos de la caída en la Bolsas. Le quitaba importancia al asunto y añadía que «el Gobierno sigue con interés, hora a hora, lo que está sucediendo para tener las cosas claras, por si fuera necesario tomar medidas».

6 de febrero de 2008. José Luis Rodríguez Zapatero: «*No hay razones objetivas, no hay ninguna razón objetiva y fundada que permita sostener con honestidad un mensaje pesimista, mucho menos catastrofista. Ni sobre la situación actual ni, aun con mayor fundamento, sobre el futuro*».

21 de febrero de 2008. Pedro Solbes, en el debate con Manuel Pizarro (PP) en Antena 3, durante la campaña para las elecciones generales:

-«Es prematuro hablar de crisis cuando la Unión Europea dice que crecemos al 2,7%»

-«El desempleo ha descendido del 11,5 por ciento al 8,5 en los últimos cuatro años»

-«¿Qué gastos va a recortar para pagar los 30.000 millones de su reforma fiscal?»

-«Quiero lanzar un mensaje de tranquilidad y confianza»

-«Dejamos una herencia mejor que la que recibimos. Hay problemas, sí, hay cierta desaceleración, hay factores externos que nos afectan y algunos problemas generados internamente que me preocupan». Acusaba al Partido Popular de «estar llamando a la crisis».

16 de julio de 2008. Pedro Solbes: «*Es la crisis más compleja de la historia*». «Para mí, que he vivido la crisis del 93-94 y algunas otras indirectamente, esta es posiblemente la crisis más compleja por la cantidad de factores que están encima de la mesa». «Hay luz a final del túnel». «El Ejecutivo nunca había ocultado información a los españoles sobre la situación de la economía».

3 de junio de 2009. Miguel Sebastián, ministro de Industria: «*todo el mundo ve brotes verdes en la economía que podrían apuntar al principio del fin de la crisis*, excepto los que no quieren verlos porque a lo mejor están acostumbrados a ver billetes verdes». (Ayala-Sorensen, 2010)

Si bien en Estados Unidos el periodo principal de afección de la Crisis ocupó desde diciembre de 2007 hasta junio de 2009, luego volvió a la senda del crecimiento económico, con altibajos. El crecimiento de la economía mundial, sobre todo de la de China en particular, provocó un

fuerte aumento de los precios de las llamadas "commodities" -metales, hidrocarburos, productos agrícolas y materias primas- pero de nuevo en 2011 los precios sufrieron una importante caída, con la consecuente repercusión en los países exportadores. La locomotora china actuó como compensador del sistema ante el colapso de 2008 pero ahora es evidente que no puede mantener el ritmo. Según expone Moisés Naím:

"Durante la crisis económica de 2008, cuando colapsaron las economías europeas y la de Estados Unidos, el Gobierno chino adoptó un muy agresivo programa de expansión económica. Aumentó el gasto público y la liquidez monetaria, amplió el crédito, estimuló las inversiones y tomó todo tipo de medidas que mantuvieron el dinamismo económico del país y su capacidad de apoyar la economía global. Hay un impactante dato que ilustra el alcance de este estímulo económico: Entre 2010 y 2013 en China se vertió más cemento en obras de construcción que todo el cemento usado en Estados Unidos durante todo el siglo anterior.

Pero esta expansión ha demostrado ser insostenible. Y hay síntomas preocupantes con respecto a la salud económica de China. Para los más pesimistas, esta locomotora ha descarrilado. Para otros, simplemente sufre una desaceleración temporal. En cualquier caso, la realidad es que la economía mundial ya no cuenta con China como su comprador de materias primas o como una fuente de financiamiento para el resto del mundo." (Naím, 2015)

Para Naím, hay opiniones reconocidas como las de Kenneth Rogoff que manifiestan lo que llaman el *"fin del superciclo de la deuda"* que está obligando a los estados a reducir el endeudamiento a costa del consumo y de la inversión, y por ende afectando negativamente al consumo económico, o las de Larry Summers, que considera que, más allá del endeudamiento lo que está lastrando la economía mundial es el *"estancamiento secular"*, enfermedad económica que se da cuando hay mucho más ahorro que inversión económico, y que viene derivado de múltiples factores como *"la estructura de edad, la composición y la distribución geográfica de la fuerza laboral en el mundo, la desigualdad, el impacto de las populosas economías asiáticas en los salarios y el empleo sobre el resto del planeta y la constante incorporación de nuevas tecnologías que eliminan puestos de trabajo al tiempo que aumentan la capacidad de producción"* (Naím, 2015)

La realidad es que, aunque haya síntomas de recuperación de manera desigual en los países afectados, aún se está dentro del radio de acción de la Gran Depresión y por tanto las medidas a tomar por parte de los centros de decisión mundial deben seguir siendo acertadas para permitir salir de la crisis.

Sin abundar no obstante en ello, si debemos de citar algunos de los paralelismos, en este caso de índole económico, que se dieron entre la gran depresión del siglo XX y la recesión del siglo XX. Como indica Martín-Aceña (Martín-Aceña, Introducción, 2011), ambos acontecimientos resultaron inesperados, independientemente de que antes de que sufriese ya se dieron algunos indicadores que daba indicios de que algo no está funcionando adecuadamente en los mercados financieros, en ambos casos la actitud inicial de los gobernantes es la de negar la crisis o minimizar su efecto o su duración en el tiempo; ambas tienen su epicentro en el principal motor de la economía mundial en ambos momentos como era Estados Unidos y en ambos casos arrancan inicialmente de una crisis financiera que aunados al estallido de la burbuja inmobiliaria provocó en casos como el de España en la crisis económica subsiguiente fue la más profunda que en otros países del arco occidental.

En el caso de la Gran Depresión, después del crack de 1929 se provocó un periodo en el que el temor y la incertidumbre afectaron a toda la sociedad. La economía bajó con fuerza, los productos interiores brutos de los países occidentales se redujeron notablemente, se contrajo el comercio interior y exterior con la consiguiente caída del empleo y los países aplicaron sistemas restrictivos para intentar corregir los desequilibrios creados. Una gran parte de los bancos de la época quebraron, y ante los esfuerzos por evitar una hiperinflación los países tomaron medidas específicas respecto de sus respectivas monedas; algunos se salieron del patrón oro y otros evaluaron conscientemente su moneda para poder mantener una competitividad en los mercados internacionales cada vez más restringidos.

En el caso de la Gran Recesión, como indica Martín-Aceña, comienza en el 2007 con pérdidas significativas en diferentes fondos de alto riesgo del mercado norteamericano, procedentes de importantes bancos de inversión, si bien el origen comienza más atrás, una vez que tras el estallido de la burbuja tecnológica de 2001 se estimula la demanda de crédito. Los bajos tipos de interés favorecen la obtención de créditos a bajo precio y la inversión desmedida en los mercados inmobiliarios en los que se obtienen rentabilidades suculentas. La crisis financiera arranca con la crisis de las famosas *hipotecas subprime* o hipotecas basura, que absorben fondos de dudoso contenido. Éste es el vórtice de la crisis financiera: comienzan a caer servicios financieros de importancia mundial como Lehman Brothers, que quiebra, u bancos como el Merrill Lynch, el Morgan Stanley, el Goldman Sachs Group o el Bear Stearns que deben ser rescatados. En cadena el efecto de las *subprime* afecta igualmente a muchos de los grandes bancos de Europa, y así se dedican ingentes cantidades de dinero para rescatar muchos de ellos, a fin de evitar un colapso mundial. En Suecia el gobierno asumió las deudas de sus bancos con un costo del rescate de un 4% del PIB de Suecia y en España tuvieron que ser intervenidas hasta ocho Cajas de Ahorro y solicitado un "rescate -préstamo" a la Unión Europea de 100,000 millones de euros.

Esta crisis financiera se ha unido a una crisis económica general que ha ocupado casi 10 años para poder recuperarse de sus efectos, al igual que ocurrió durante el periodo de la gran depresión. En el caso actual uno de las grandes lastres de recuperación en la zona euro ha sido la refinanciación de la deuda pública de algunos países, hasta el punto de tener que llegar a desarrollarse rescates-país por parte de la Unión Europea, como sido el caso de Portugal o Grecia, y que ha provocado que en países como España las medidas tendentes a disminuir dicha desviación de la deuda hayan provocado durante casi un lustro un alto recorte de derechos sociales. Medidas para fortalecer la confianza en la recuperación han sido, en el caso de Europa las de la Para poder actuar de manera unitaria en el caso de

Europa, las de la creación de un Fondo Europeo de Estabilidad Financiera (FEFM) para poder asegurar la estabilidad financiera, el desarrollo de un Pacto Fiscal Europeo y el reforzamiento del Banco Central Europeo al modo de la Reserva Federal para mantener el flujo de capital, utilizando políticas agresivas de tipos mínimos de interés.

De lo expuesto se deduce que tanto la gran depresión como la gran sesión han tenido un carácter global, principalmente en los países desarrollados, ambas han supuesto contracción de los mercados tanto de producción como comerciales, pérdidas de puestos de trabajo, y en ambos casos el incremento del desarrollo tecnológico provocó desequilibrios económicos que afectaron con especial dureza.

Además de estos paralelismos también se dan algunas diferencias notables como expresa Martín-Aceña (Martín-Aceña, Introducción, 2011): uno primero en el ámbito de la política, ya que nuestro mundo está ideológicamente menos tensionado desde los años 30; uno segundo con relación al papel del Estado ante la crisis, ya que el actual han actuado como "garante de la estabilidad", actuando como salvaguarda del capitalismo desaforado, mientras que los las autoridades económicas de los años 30 no se veían con suficiente fuerza como para limitar e intervenir con firmeza la crisis; en tercer lugar la cooperación internacional que en la crisis actual se ha dado con profusión para intentar atajar de manera global la crisis y sus efectos, (En la Conferencia de Washington (2009) se suscribe que "una crisis global exigía una solución global"), en el caso de los años 30 no pudo darse así, actuando cada país de manera independiente, derivado de los nacionalismos imperantes; y por último y no menos importante ha sido la capacidad de análisis sobre la economía que se tiene ahora gracias entre otros asegura de John M. Keynes. Como dice Martín-Aceña "La macroeconomía moderna es un producto de la gran depresión" (Martín-Aceña, Introducción, 2011, pág. 25)

6.4.4. DISCURSOS Y PARADIGMAS DEL MUNDO DE AYER Y DE HOY

Una Vanguardia es, según el Diccionario de la Lengua Española de la R.A.E.:

"2. f. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc."

(RAE)

Tal y como aparece, una vanguardia es una avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico. Es preciso por tanto entender que una vanguardia se dará dentro de un contexto socioeconómico y político del cual la vanguardia ha tomado un camino de avanzadilla en el que adelanta posiciones respecto de lo que le resulta contemporáneo, generalmente en términos de ruptura. Por esto es necesario tener un conocimiento de los contextos en los cuales se sumergen tanto las vanguardias del período de entreguerras del siglo XX como las vanguardias de principios del siglo XXI, para ver si se daban puntos en común entre ellas, o incluso si se daban diferenciaciones notables en el entendimiento de la sociedad en su conjunto, así como de las nuevas maneras de interactuar entre los individuos que la conformaban.

Parecen clarificadoras sobre el entendimiento de la evolución que ha ido sufriendo la sociedad en los últimos dos siglos, las palabras con las que comienza Alain Touraine su libro *"Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy"*:

"Durante un largo período, hemos descrito y analizado la realidad social en términos políticos: el desorden y el orden, la paz y la guerra, el poder y el Estado, el rey y la nación, la república, el pueblo y la revolución. Después, la Revolución industrial y el capitalismo se liberaron del poder político y aparecieron como la "base" de la organización social. Reemplazamos entonces el paradigma político por un paradigma económico y social: clases sociales y riqueza, burguesía y proletariado, sindicatos y huelgas, estratificación y

movilidad social, desigualdades y redistribución se convirtieron en nuestras categorías de análisis más habituales.

*Actualmente, dos siglos después del triunfo de la economía sobre la política, esas categorías "sociales" se han vuelto confusas y dejan en la sombra gran parte de nuestra experiencia vivida. Tenemos, pues, necesidad de un **nuevo paradigma**; no podemos volver al paradigma político, fundamentalmente porque los problemas **culturales** que han adquirido tal importancia que el pensamiento social debe organizarse en torno a ellos." (Touraine, 2005, pág. 13)¹⁸*

Así se nos presenta, según Touraine, un nuevo paisaje que hay que descubrir desde una visión diferente a la usada hasta ahora, habida cuenta de que los actuales conflictos ya no se deben entender dentro de los cánones de lo *social*, sino más bien de lo *cultural*, donde conviven, por un lado, una serie de fuerzas no sociales, como pueden ser el interés, la violencia y el miedo, y por otro unos nuevos actores que ya no son los habituales -como lo han sido en su momento las clases sociales, movimientos sociales o "agentes de socialización"-, siendo estos nuevos actores individuos partícipes del efecto de la "globalización", cuyos objetivos son la libertad personal por la pertenencia a una comunidad heredada, objetivos estos que no son, tampoco, propiamente "sociales".

Se considera pues por Touraine que, en los tiempos previos al nuevo paradigma que considera para entender el mundo de hoy, se daban discursos como modo de dominación, de generación y conservación de determinados órdenes, y así según él, ya para Marx, las categorías económicas eran el discurso de la clase capitalista en el poder. Touraine prefiere por tanto hablar de paradigma en este nuevo siglo y no de discurso:

*"Si no es utilizado **discurso** en el título de este libro, sino **paradigma**, es para indicar de entrada que mi objetivo es iluminar conjuntos históricos que no pueden ser nunca reducidos a formas de dominación, donde las protestas, los conflictos, las reformas ocupan un lugar tan grande como (o incluso mayor que) las coacciones de la*

¹⁸ Énfasis del autor

governabilidad y la enumeración. Un paradigma no es sólo un instrumento en las manos del orden dominante, sino igualmente la construcción de defensas, críticas y movimientos de liberación. Todas estas formas de resistencia se basan en principios no sociales de legitimación. Todo paradigma es una forma particular de apelación a una figura u otra de lo que yo denomino el **sujeto** y que es la afirmación, de formas cambiantes, de la libertad y de la capacidad de los seres humanos para crearse y transformarse individual y colectivamente."¹⁹ (Touraine, 2005, pág. 17)

Y, ¿por qué embarcarnos en esta teoría del nuevo paradigma del siglo XXI para entender las nuevas vanguardias del siglo? Puesto que hay un cambio de concepto y de entendimiento de los movimientos sociales y de sus necesidades y capacidades de cambio y transformación, puesto que se están clarificando los impulsos que hacen funcionar al individuo-sujeto dentro de una colectividad donde impera la subjetivación, la creación del sujeto, que se mueve ante fuerzas que ya no son puramente económicas y que se escapan de sus manos, en busca de una *libertad* ansiada ante la desesperación de los acontecimientos geopolíticos que afectan al mundo global tras el atentado del 11 de septiembre de 2001 en las Torres Gemelas de Nueva York, detecto que el cambio de paradigma al final también presenta un cierto paralelismo con el periodo de entreguerras. Ambos periodos se enfrasan en la misma búsqueda esencial, la *libertad*, y además parten de un sentido de *ruptura*, como bien indica Touraine, quien escribe "Agosto de 1914 fue vivido como una ruptura mortal en Europa; septiembre de 2001 marca el fin no sólo de una época, sino sobre todo de una cierta concepción, de un cierto funcionamiento de la sociedad norteamericana y del conjunto del mundo.". La diferencia es que en el periodo de entreguerras la sensación de ruptura era fundamentalmente europea, y ahora en el siglo XXI la experimentación de ruptura es de orden mundial. En el periodo de entreguerras la búsqueda de la libertad es total y a todos los niveles: a nivel político, tras el periodo de la Gran Guerra, afianzando los gobiernos que deben de buscar la restitución de los modos democráticos de acción; a nivel económico, restituyendo con gran dificultad los procesos de actividad y

¹⁹ Énfasis del autor.

comercio previos a la guerra; a nivel social, haciendo evidentes la ruptura total con el clasismo del siglo XIX. La crisis y la ruptura suponían un nuevo modo de ver y actuar que tuvo su reflejo directo en el arte, como expresión directa del inconsciente de la sociedad que clamaba por dicho cambio y del consciente de la misma, que requería nuevos modos de actuar ante las nuevas maneras de vivir, ante los nuevos medios, ante las nuevas técnicas, ante la concepción de la nueva modernidad que se reflejaba en la forma de vida y su exposición natural.

Nos encontramos con una sociedad que desde la caída del estado comunista se había encontrado una recuperación y avance de los derechos de la sociedad civil, y por tanto de la liberación de los individuos de la componían, que permitía tener la esperanza de poder alcanzar hitos de madurez social. Por desgracia, la acción terrorista sobre las Torres Gemelas de Nueva York provocó una ruptura en dicha recuperación y que conceptos como la violencia, el miedo o la guerra que parecían -al menos en el mundo occidental -desplazados al olvido de tiempos peores, volvieron a incorporarse al sentimiento colectivo de manera drástica, tangible y cercana. Asimismo a esta aproximación a nuestros miedos atávicos se unió el fuerte retroceso en los derechos sociales supuso la Gran Depresión de finales de 2007: alto decrecimiento de la actividad productiva y comercial, alto incremento del desempleo, congelaciones de salarios, incremento de las desigualdades sociales, pobreza. Y, como clama Touraine, ante esta situación de descomposición social, de ascenso de fuerzas sociales, y de una apelación al individualismo, surge la idea del sujeto personal como acción y conciencia de acción ante las fuerzas externas que le quieren someter las manipulaciones de los estímulos externos. Está en juego la libertad del sujeto por encima de la fortaleza del mundo social en el que el sujeto interactúa.

Factores que han intervenido decisivamente en esta nueva concepción social han sido entre otros la globalización de la economía y el capitalismo extremos. Más allá de un cierto control por parte de las

administraciones públicas con respecto al funcionamiento del libre mercado y de la libre empresa, la realidad es que el incremento exponencial en el desarrollo de las telecomunicaciones, de las redes sociales, de la internacionalización del mercado económico, ha favorecido una globalización económica que ha utilizado como vía apropiada de consecución de sus intereses a un capitalismo extremo, que al estar por encima de las capacidades de control nacionales se ha movido por intereses sin límites iniciales, hasta la llegada de la crisis mundial. Por otra parte, este movimiento globalizador ha provocado la existencia de una sociedad de masas que en muchos ámbitos ha renegado de sus propios hábitos culturales. Ello ha provocado una ruptura social; no ya en términos de clases sociales sino en términos de singularidad de los ámbitos sociales y económicos. Dejamos de pertenecer a un núcleo social con carácter geográfico dominante a ser un individuo con necesidades culturales específicas que, en la medida en la que sean coincidentes con las de otras individualidades, compondrán nuevos grupos de interacción.

Dándose pues la búsqueda de una nueva cultura basada en la libertad, Freud en 1930 en su ensayo "El Malestar en la Cultura" ya ahondaba en la necesidad que algunos tienen, al estar inmersos en una determinada cultura, de mirar en otra dirección y elucubrar sobre la evolución que esa cultura puede llegar a tener:

*"Si durante todo un lapso uno ha vivido dentro de una cultura determinada y por eso se empeñó a menudo en explorar sus orígenes y su ruta de desarrollo, en algún momento lo tentará dirigir la mirada en la otra dirección y preguntarse por el destino lejano que aguarda a esa cultura y las mudanzas que está llamada a transitar. Pero pronto notará que varios factores restan valor de antemano a semejante indagación. Ante todo, porque son muy pocas las personas capaces de abarcar panorámicamente la fábrica de las cosas humanas en todas sus ramificaciones. Para la mayoría se ha vuelto necesario circunscribirse a un solo campo o a unos pocos; **sin embargo, mientras menos sepa uno sobre el pasado y el presente, tanto más incierto será el juicio que pronuncie sobre el***

*porvenir*²⁰. En segundo lugar, porque justamente en un juicio de esa índole las expectativas subjetivas del individuo desempeñan un papel que ha de estimarse ponderable; y a su vez, estas se muestran dependientes de factores puramente personales, como su propia experiencia, su actitud más o menos esperanzada hacia la vida, tal como se la prescribieron su temperamento, su éxito o su fracaso. Por fin, influye el hecho asombroso de que, en general, los seres humanos vivencian su presente como con ingenuidad, sin poder apreciar sus contenidos; primero deberían tomar distancia respecto de él, vale decir que el presente tiene que devenir pasado si es que han de obtenerse de él unos puntos de apoyo para formular juicios sobre las cosas venideras.

Por tanto, quien ceda a la tentación de pronunciarse acerca del futuro probable de nuestra cultura hará bien en tener presentes desde el comienzo los reparos ya señalados, así como la incerteza inherente a toda predicción en general. En cuanto a mí, de ahí se sigue que, en rápida huida ante una tarea tan enorme, iré a refugiarme en el pequeño ámbito parcial al que yo mismo me he venido consagrandome, tan pronto como haya determinado la posición que ocupa dentro del gran todo.

La cultura humana -me refiero a todo aquello en lo cual la vida humana se ha elevado por encima de sus condiciones animales y se distingue de la vida animal (y omito diferenciar entre cultura y civilización)- muestra al observador, según es notorio, dos aspectos. Por un lado, abarca todo el saber y poder-hacer que los hombres han adquirido para gobernar las fuerzas de la naturaleza y arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades; por el otro, comprende todas las normas necesarias para regular los vínculos recíprocos entre los hombres y, en particular, la distribución de los bienes asequibles. Esas dos orientaciones de la cultura no son independientes entre sí; en primer lugar, porque los vínculos recíprocos entre los seres humanos son profundamente influidos por la medida de la satisfacción pulsional que los bienes existentes hacen posible; y en segundo lugar, porque el ser humano individual puede relacionarse con otro como un bien él mismo, si este explota su fuerza de trabajo o lo toma como objeto sexual; pero además, en tercer lugar, porque todo individuo es virtualmente un enemigo de la cultura, que, empero, está destinada a ser un interés humano universal. Es notable que, teniendo tan escasas posibilidades de existir aislados, los seres humanos sientan como gravosa opresión los sacrificios a que los insta la cultura a fin de permitir una convivencia. **Por eso la cultura debe ser protegida contra los individuos**²¹, y sus normas, instituciones y

²⁰ Énfasis propio. Atiende Freud a la necesidad del conocimiento de la historia pasada y presente como motor de implicación de previsibilidades necesarias, a fin de que las propias limitaciones individuales no cercenen la capacidad de enjuiciamiento sobre situaciones venideras.

²¹ Énfasis propio. Y, sin embargo, entendiéndose a la cultura y a la identidad como una pareja con auténtica interrelación, el hecho de que la cultura deba ser protegido del individuo hace que el individuo, o bien quede huérfano de esta identidad y por tanto, en el caso de que no sea capaz de

mandamientos cumplen esa tarea; no sólo persiguen el fin de establecer cierta distribución de los bienes, sino el de conservarlos; y en verdad deben preservar de las mociones hostiles de los hombres todo cuanto sirve al dominio sobre la naturaleza y a la producción de bienes. Las creaciones de los hombres son frágiles, y la ciencia y la técnica que han edificado pueden emplearse también en su aniquilamiento.

Así, se recibe la impresión de que la cultura es algo impuesto a una mayoría recalcitrante por una minoría que ha sabido apropiarse de los medios de poder y de compulsión. Desde luego, cabe suponer que estas dificultades no son inherentes a la esencia de la cultura misma, sino que están condicionadas por las imperfecciones de sus formas desarrolladas hasta hoy." (Freud, El porvenir de una ilusión [1927], 1992, págs. 5-6)

Trataba así mismo Freud en 1930 en su ensayo "El Malestar en la Cultura" esa relación de *amor-odio* existente entre la cultura y el individuo, indicando que una de las fuentes de las que provenía nuestro penar era "*la insuficiencia de las normas que regulan los vínculos recíprocos entre los hombres en la familia, el Estado y la sociedad*" (Freud, El malestar en la cultura [1930 (1929)], 1992) . Para Freud la cultura conllevaba "*gran parte de la culpa de nuestra miseria*".

"Se descubrió que el ser humano se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida de frustración que la sociedad le impone en aras de sus ideales culturales, y de ahí se concluyó que suprimir esas exigencias o disminuirlas en mucho significaría un regreso a posibilidades de dicha.{...}

{...}Parece establecido que no nos sentimos bien dentro de nuestra cultura actual, pero es difícil formarse un juicio acerca de épocas anteriores para saber si los seres humanos se sintieron más felices y en qué medida, y si sus condiciones de cultura tuvieron parte en ello. Siempre nos inclinaremos a aprehender la miseria de manera objetiva, vale decir, a situarnos con nuestras exigencias y nuestra sensibilidad en las condiciones de antaño, a fin de examinar qué hallaríamos en ellas que pudiera producirnos unas sensaciones de felicidad o de displacer." (Freud, El malestar en la cultura [1930 (1929)], 1992, pág. 86 y 88)

fortalecer su propia identidad, quede alienado si no participa de esta común, aún por imposición de una minoría como mal menor, o bien es capaz de desarrollar su propia identidad más allá de la cultura que le acompaña y por tanto comienza un proceso contracultural que, en comunión de otros precederá a la composición de otras culturas, mediante actitudes disruptoras y vanguardistas

Si bien el siglo XIX presentaba un carácter unitario, esta unidad fue finalmente quebrantada y ello provocó el que como respuesta contraria al sistema establecido surgiesen elementos radicalmente nuevos en el mundo del arte y la cultura consiguiente.

Podemos efectuar un paralelismo entre los dos tiempos que estamos tratando y así, si bien como hemos visto resultaba sintomática para uno de los grandes pensadores del siglo XX como Freud, la relación que con la cultura mantiene el individuo social, consideramos que tal y como defiende Alain Touraine, en esta nueva época se está produciendo un cambio de paradigma, en el que se da un tipo de sociedad que se conduce hacia un individualismo que se resiste a la aplicación de las reglas colectivas y que la sustituye, sin embargo, por leyes de mercado incluidas por la publicidad comercial y las políticas públicas. Surge la reivindicación de los *derechos culturales*, que conciernen en primer lugar a las colectividades. (Touraine, 2005, pág. 181)

Según Touraine, actualmente como novedad nos encontramos ante situaciones de *multiculturalismo*, ante *minorías*, grupos definidos nacionalmente, que se potencian en la esfera pública para poner en cuestión su pertenencia a una determinada sociedad nacional, nada que ver con el *comunitarismo*, en el que pueden atacarse a las libertades individuales, como oposición a la *ciudadanía*, que es libre de ejercitar sus derechos políticos en un país democrático:

"Desde que la producción de masas, después de penetrar en el dominio de la fabricación industrial, lo hizo también en los del consumo y la comunicación, y desde que las fronteras y las tradiciones fueron desbordadas por la distribución de los mismos bienes y servicios en todo el mundo, múltiples facetas de nuestra conducta, que pensábamos protegidas por su inscripción en la esfera privada, están expuestas a la cultura de masas y por eso mismo amenazadas. Es en el campo cultural donde se forman los principales conflictos y las reivindicaciones cuyos propósitos son más significativos. Esta categoría, la cultura, parece en principio bastante heterogénea: la dependencia cultural afecta en primer lugar a los países más dependientes, pero

también a las minorías étnicas, religiosas o sexuales. Es todavía más visible en las grandes ciudades, donde graves amenazas pesan sobre el entorno. Por último y tal vez especialmente, es más visible en las reivindicaciones de las mujeres, que quieren hacer reconocer su doble exigencia de igualdad y diferencia en tanto que portadoras de cambios más profundos que aquellos a los que nos ha acostumbrado la sociedad industrial." (Touraine, 2005, pág. 184)

Hay que entender pues, como indica Touraine, que lo importante es comprender bien que no se pueden considerar los derechos culturales como una extensión de los derechos políticos, en la medida en que éstos deben ser otorgados a todos los ciudadanos, mientras que los derechos culturales protegen, por definición, a poblaciones particulares. Y el hecho de que estos derechos se entiendan ajustados a una minoría podría provocar su oposición con respecto de los derechos de la ciudadanía a nivel global, con el consiguiente peligro de de la "convivencia". Pero esa posible incompatibilidad no debe preocupar habida cuenta que la tendencia última es la del paso de los derechos políticos a los derechos sociales y de éstos a los culturales, dando una nueva dimensión a la conciencia individual dentro de la organización colectiva.

Debe considerarse al sujeto dentro de esta ecuación en términos culturales. Si bien es Anthony Giddens de los primeros especialistas que tratan el tema de la *self-identity*, el enfoque radicalmente moderno que de ello da Touraine hace que su idea de sujeto se separe de la de Giddens. Giddens, al respecto de *self-identity* expresa:

*"We might, of course, simply say that the search for self-identity is a modern problem, perhaps having its origins in Western individualism. (...) The idea that each person has a unique character and special potentialities that mayor may not be fulfilled is alien to pre-modern culture."*²² (Giddens, 1991, pág. 74)

²² [N. del ed.]: "La búsqueda de la *Self-identity* es un problema moderno, que quizás tiene su origen en el individualismo Occidental. La idea de que cada persona tiene un carácter único y unas potencialidades especiales que pueden o no pueden expresarse, es extraña a las culturas premodernas"

Para Touraine el sujeto se identifica con la resistencia y el combate por la libertad, le evoca una lucha social como la de la conciencia de clase o la de naciones sociedades anteriores. Asimismo el sujeto permanece en el orden de los derechos de los deberes. Para el sujeto la experiencia es sólo una parte menor del mismo, este debe manejarse en un ámbito superior, cuáles el de derechos y deberes, que son intrínsecos y por ello deben ser reconocidos. Y en tanto que mayor sea la capacidad transformadora de la sociedad en la que dicho individuo o sujeto se inserte o se interrelacione mayor será la capacidad que podrá tener dicho sujeto de auto reconocerse como portador de una conciencia por un lado afirmativa, capaz de asumir su derecho hacia un progreso pleno, y por otro lado una conciencia crítica capaz de disponer los medios necesarios para poder acceder a la fuente de su derecho. Al modo en el que hemos ido evolucionando hacia esta búsqueda de identidad, desde ciudadanos, trabajadores, protegidos de los abusos del capitalismo para finalmente recorrer un camino hacia nuestro interior más profundo libre de los perjuicios que se puedan derivar las ideologías que nos acompañen o nos quieran someter.

Es la conciencia de dicha individualización de la persona la que se convierte en principio y nuevo motor de lucha ante la coacción ejercida por los valores las normas y las formas de organización. Ahora los diversos proyectos sociales se asocian y combinan en nombre del propio yo, tomando compromiso de su lucha por las demandas sociales y culturales respecto de las que se considera con derecho frente a las fuerzas naturales que se lo impiden, como la violencia, la guerra o los movimientos del mercado.

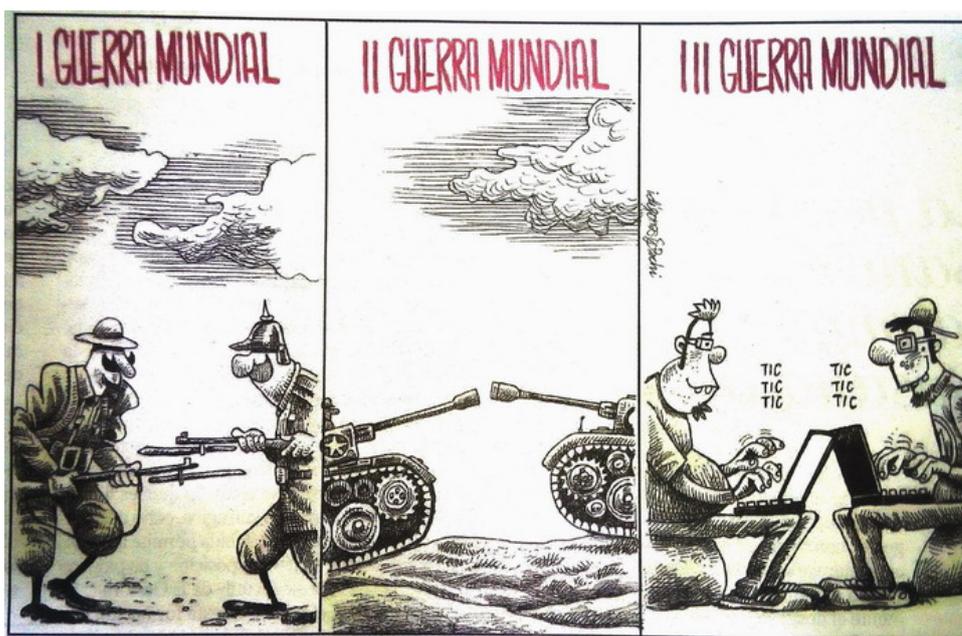
En el siglo XXI se trata de una búsqueda de libertad, pero en este caso se trata de *la libertad del individuo ante una amenaza global*, puesto que la globalización y la era de la extrema información han permitido que el individuo resulte visible; Las sucesivas burbujas tecnológicas, inmobiliarias, pero sobre todo, la situación de sensación de inseguridad permanente provocada por el actual estado de "guerra santa" que mantienen organizaciones terroristas como la Yihad islámica, Al Qaeda o el Estado

Islámico con respecto al mundo occidental -y oriental- en contra de los apostatas y que han mantenido una creciente crisis del estado del bienestar en el mundo contemporáneo. Todo ello ha influido también tremendamente en la sociedad y en la dimensión cultural del conflicto

Pero también son importantes las amenazas que los actuales conflictos entre civilizaciones se pueden dar. Como señala Huntington:

"Jacques Delors coincidía en que «los futuros conflictos estarán provocados por factores culturales, más que económicos o ideológicos». Y los conflictos culturales más peligrosos son los que se producen a lo largo de las líneas divisorias existentes entre las civilizaciones." (Huntington, 2001, pág. 12)

La era de la información digital en un mundo global ha traído como consecuencia una cada vez mayor creciente vulnerabilidad ante ataques globales informáticos que pongan en jaque al sistema mundial, los denominados ciber-ataques, hasta el punto de lo que ha venido en llamarse "*ciberapocalipsis*" o incluso a considerarse como el modo de advenimiento de una tercera guerra mundial (ver il. 21).



21. Idígoras y Pachi, *Diario de Cádiz*, Mayo 2017. ((Ilust. Idígoras y Pachi) *El Mundo*, 2017)

A la postre, situaciones similares se han dado en pleno siglo XXI, ahondadas por la Gran Depresión, que ha puesto de manifiesto la precariedad del sistema capitalista neoliberal sin una adecuada regulación por parte de instituciones gubernamentales, tanto locales como nacionales, pero fundamentalmente internacionales. La influencia de la Gran Recesión unida al nuevo concepto global de la sociedad, han provocado una regresión hacia sentimientos nacionalistas, al modo en que la escasez tras la Gran Guerra y el sentimiento de humillación propia trajeron sentimientos similares hacia los extranjeros y hacia los estamentos del poder (económicos -y de manera especial hacia los judíos, a los que consideraban acaparadores del dinero- y políticos). En pleno siglo XXI, las tendencias antiglobalización, las ideas populistas y anti-sistema, el rechazo cada vez más acusado hacia la emigración -emigrantes a los que se acusa de quitar el trabajo a los autóctonos del lugar y desestabilizar el estado de bienestar obtenido-, y hacia los entes de poder como el Estado o las instituciones económicas -bancos-, recuerdan tremendamente a las actitudes observadas en el periodo de entreguerras del siglo XX.

Es significativamente interesante la opinión al respecto de la cuestión que aporta Lawrence H. Summers, presidente emérito de la Universidad de Harvard y ex-cargo de relevantes instituciones económicas gubernamentales norteamericanas e internacionales:

"In statistical terms, 2016 was a year of continuity for the world economy, as performance was quite similar to that of recent years. The big changes were political, as a widespread antiglobalization movement signaled a breakdown in a consensus among most political leaders that had held since the end of the World War II. It used to be generally accepted that reducing trade barriers increases prosperity and promotes peace, benefiting investing and recipient countries and promoting international cooperation in solving problems around the world. Almost all of this was called into question in 2016.

Both major party presidential candidates in the United States professed to be staunchly opposed to the TransPacific Partnership trade agreement, and Donald J. Trump called for ripping up existing trade treaties like Nafta. Across the Atlantic, British voters opted to leave the European Union, while the ruling Conservative Party challenged the rights of foreign

workers and the head of the Labour Party embraced socialism and expressed skepticism of Britain's NATO membership. A trade deal between the European Union and hardly threatening Canada was almost scuppered by a recalcitrant Belgian province concerned about the effects of globalization on local workers. Movements hostile to the longstanding vision of an ever more united Europe gained strength in every major country.

Resistance to globalization was not confined to the West, nor to the industrialized world. Leaders including Recep Tayyip Erdogan in Turkey, Vladimir Putin in Russia, Xi Jinping in China and Narendra Modi in India all appealed to national pride, core values and strength, each placing uncomfortable emphasis on some variant of ethnic purity. In all four cases, any interest in universal values of openness or human rights is very much secondary to the reassertion of national strength.

This renaissance of nationalism and resistance to globalization appears to be universal, and not the exclusive preserve of either the left or right. It seems to stem from a profound sense on the part of many groups that their lives are buffeted by forces beyond their control. As people's distance increases in a geographic sense, in a cultural sense, and in the sense of a lack of shared identity, they lose confidence in their leaders' abilities to protect them. Insecurity is begetting atavism.

These trends pose dangers. For all the problems and challenges, the past 70 years have been a period of unprecedented progress in increasing human emancipation, prosperity, life expectancy and in reducing violence. All of this would be at risk.

We need to redirect the global economic dialogue to the promotion of "responsible nationalism" rather than on international integration for its own sake. A classic example of a misguided initiative is the effort to promote a bilateral investment treaty between the United States and China. Even in the unlikely event that such a treaty could be negotiated, its effect would be to trade a reduction in America's ability to control the behavior of Chinese companies in the United States for increased security for American global companies when they locate production facilities or otherwise invest in China. From the point of view of a typical middleclass American voter, the deal is lose-lose.

To enable the international community to engage in this dialogue, global cooperation is key, with the focus of economic diplomacy on measures that increase the range of policies that governments can pursue to support middleclass workers domestically.

[...]Finally, fences, walls and barriers are not an effective approach to resisting undesired flows of people. The only enduring solution to the unprecedented flood of refugees will come from creating conditions that enable people to do what they most prefer — stay at home. The global gain from supporting source countries is much greater than the gain to any one nation from limiting support solely to the refugees within its borders.

The events of 2016 will be remembered either as a point at which we began to turn away from globalization or the one at which the strategies of globalization began to be

reoriented away from elite and toward mass interests. As we make our choices over the next few years, the stakes are very high."²³ (Summers, 2016)

²³ "En términos estadísticos, 2016 fue un año de continuidad para la economía mundial, el funcionamiento fue bastante similar al de los últimos años. Los grandes cambios fueron políticos, después de que un generalizado movimiento antiglobalización señalase una ruptura respecto del consenso entre la mayor reunión de líderes políticos que se había celebrado desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Se utilizó generalmente para reducir las barreras comerciales, aumentar la prosperidad y promover la paz, beneficiando a los países inversores y receptores y promoviendo la cooperación internacional para resolver problemas en todo el mundo. Casi todo esto fue cuestionado en 2016.

Los dos principales candidatos presidenciales del partido en Estados Unidos declararon ser firmemente contrarios al acuerdo comercial de la Asociación Transpacífica, y Donald J. Trump pidió que se rompiesen los tratados comerciales existentes como el Nafta. Al otro lado del Atlántico, los votantes británicos optaron por dejar la Unión Europea, mientras que el gobernante del Partido Conservador desafió los derechos de los trabajadores extranjeros y el jefe del Partido Laborista abrazó el socialismo y expresó su escepticismo sobre la membresía de Gran Bretaña en la OTAN. Un acuerdo comercial entre la Unión Europea y la nada amenazante Canadá fue casi derrumbado por una recalcitrante provincia belga preocupada por los efectos de la globalización sobre los trabajadores locales. Movimientos hostiles hacia una visión a largo plazo de una Europa cada vez más unida ganaron fuerza en todos los países principales.

La resistencia a la globalización no se limitaba a Occidente ni al mundo industrializado. Líderes como Recep Tayyip Erdogan en Turquía, Vladimir Putin en Rusia, Xi Jinping en China y Narendra Modi en India apelaron al orgullo nacional, a los valores fundamentales y a la fuerza, todos ellos poniendo incómodos énfasis en alguna variante de pureza étnica. En los cuatro casos, cualquier interés por valores universales de apertura o de derechos humanos es muy secundario a la reafirmación de la fuerza nacional.

Este renacimiento del nacionalismo y la resistencia a la globalización parecen ser universales, y no es algo exclusivo de la izquierda o la derecha. Parece provenir de un profundo sentimiento por parte de muchos grupos de que sus vidas están siendo amenazadas por fuerzas que están fuera de su control. A medida que el distanciamiento de la gente se incrementa en un sentido geográfico, en un sentido cultural, y en un sentido de falta de identidad compartida, estos pierden la confianza en las habilidades de sus líderes para protegerlos. La inseguridad está generando atavismos.

Estas tendencias plantean peligros. Para todos los problemas y desafíos, los últimos 70 años han sido un período de progreso sin precedentes en el aumento de la emancipación humana, la prosperidad, la esperanza de vida y en la reducción de la violencia. Todo esto está en juego.

Necesitamos redirigir el diálogo económico global a la promoción de un "nacionalismo responsable" en vez de una integración internacional tal cual. Un ejemplo clásico de una iniciativa equivocada es el esfuerzo por promover un tratado de inversión bilateral entre los Estados Unidos y China. Incluso en el improbable caso de que un tratado de este tipo pudiera negociarse, su efecto sería reducir la capacidad de Estados Unidos de controlar el comportamiento de las empresas chinas en los Estados Unidos para aumentar la seguridad de las compañías globales estadounidenses cuando estas ubican instalaciones de producción o invierten en China. Desde el punto de vista de un típico votante estadounidense de clase media, el acuerdo es "Lose-lose".

Para que la comunidad internacional pueda participar en este diálogo, la cooperación global es fundamental, con el foco de la diplomacia económica en medidas que aumenten aquellas políticas que los gobiernos puedan implementar para apoyar a los trabajadores de clase media en el país.

(...) Por último, las vallas, las paredes y las barreras no son un enfoque eficaz para resistir los flujos indeseados de personas. La única solución duradera a la inundación sin precedentes de refugiados vendrá de crear condiciones que permitan a la gente hacer lo que más prefieren: quedarse en su casa. La ganancia global de apoyar a los países de origen migratorio será mucho mayor que la ganancia para cualquier nación de limitar dicho apoyo sólo a los refugiados dentro de sus fronteras.

Los acontecimientos de 2016 serán recordados como un punto en el que comenzamos a apartarnos de la globalización o en la que las estrategias de globalización comenzaron a reorientarse lejos de la

No es pues aventurado indicar que estamos ante un periodo de intenso cambio de paradigma, donde las referencias sociales y culturales están trasladándose a escenarios donde se entremezclan la actitud globalizadora y la localista, donde la escena cultural aúna una voluntad universal con una experiencia y vivencia local, donde la identidad se refleja resaltando lo individual sobre lo colectivo, pero dentro de una experiencia que se pretende derivar en global a través de los mass-media (en algunos casos derivando erróneamente en un *hedonismo globalizado* facilitado por las redes) , al modo en que en el periodo de vanguardias se pretendía por el movimiento *De Stijl*.

Según indica Alain Touraine:

"El sujeto no existe como principio de análisis más que a condición de que su naturaleza sea universal. Como la modernidad, que es su expresión histórica, reposa sobre dos principios fundamentales: la adhesión al pensamiento racional y el respeto a los derechos individuales universales; en otras palabras, aquellos que desbordan todas las categorías sociales particulares. Históricamente, el sujeto moderno se encarnó primero en la idea de ciudadanía, que ha impuesto el respeto a los derechos políticos universales más allá de toda pertenencia comunitaria. Una expresión importante de esta separación de la ciudadanía y de las comunidades es el laicismo, que separa el Estado de las Iglesias." (Touraine, 2005)

¿Se encuentra detrás de este nuevo *paradigma* una de las claves de formación de vanguardias, una base y modelo sobre la que basarnos para reconocer los inputs que determinan las acciones que conforman nuevas modernidades, haciendo antiguas las modernidades previas y "modernas" las nuevas"? ¿Permite el entendimiento y aceptación de este nuevo dicho paradigma concluir en una visión cíclica de *inputs atemporales* que, sin embargo, en función de otras variables específicamente contemporáneas provoquen la generación de una nueva modernidad surgida fuesen diferentes a las anteriores?

elite y hacia los intereses de la masa. A medida que hacemos nuestras elecciones para los próximos años, las apuestas quedan en alto. "

7. EL PERIODO DE ENTREGUERRAS Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

7.1. VANGUARDIAS EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

Como se ha tratado con anterioridad, son diversos los motivos por los que surgen las vanguardias de finales del s. XIX y principios del s. XX y su continuidad y evolución en el periodo de entreguerras. Claves sociopolíticas y económicas sirven de crisol para la búsqueda y asiento de una nueva modernidad. Donde los movimientos artísticos son reflejo de ese periodo infructuoso, cambiante, doloroso incluso, en el que la sociedad se ve abocada a renacer, desgajado de un siglo, el XIX, del que ya poco le une, y asomado a los comienzos de un siglo que ha arrancado tumultuoso y voraz: con un claro enfrentamiento hacia los modos de gobierno preexistentes, arrasando con los poderes monárquicos absolutos implantados; atacando a los modos en los que el sistema capitalista diferenciaba a las clases sociales entre burguesas y proletarias; con avanzadillas socialistas y comunistas revolucionando las calles con un nuevo concepto de Estado y Pueblo; atravesando el horror de una Primera Guerra Mundial que deja a una Europa diezmada, hambrienta, sin medios de producción, con un alto índice de paro, endeudada y humillada -o humillante- y, para rematar, con una gran recesión tras el crack del 29, que sume al mundo occidental en una profunda contracción económica y una caída en picado de la economía mundial que tardará más de una década en recuperar los niveles previos al 29.

Son muchas las voces de intelectuales y artistas que tratan de buscar nuevas vías de expresión de esta nueva modernidad y de la sociedad que en ella se dispone, más allá del romanticismo del XIX y, así, a todos los niveles artísticos, literarios, pictóricos, escultóricos y arquitectónicos, proliferan propuestas, generalmente rupturistas con el arte anterior a las mismas, que buscan avanzar en el significado del mundo a través de su arte.

Estas vanguardias no sólo se dan en el terreno artístico propiamente dicho sino también en el científico y tecnológico, dándose la mano en ocasiones -como es en el caso de la arquitectura- para avanzar por caminos que se consideran progresistas -distinguiéndose por su audacia y novedad frente a lo habitual-, contemporáneos -por pretender ser realmente reflejos ciertos del tiempo en el que vivían- y comprometidos -por requerir por su propia idiosincrasia de un compromiso especial con ideales que muchas veces no eran entendidos, hasta el punto de resultar ser un riesgo para los vanguardistas en sí.

Sin ánimo de entrar en profundidad en todas estas vanguardias, pues no es misión de esta tesis, habría que al menos citar cuales fueron las principales vanguardias artísticas previas y en este periodo de entreguerras, para luego centrarnos en las claves de conformación de aquellas que involucraban a la arquitectura de una manera específica y que influenciaron decisivamente en el asiento de la modernidad. De todas las dadas en esta época de alta, a efectos de encontrar paralelismos con las que actualmente están sirviendo para generar nuevas vanguardias en el siglo XXI, se profundizará en dos, como son De Stijl y la Bauhaus, en tanto en cuanto a su capacidad de filosofía artística global capaz de potenciar a la propia modernidad. No sólo *reflejo de la modernidad* sino *generador de la modernidad* misma. No con ello se pretende relegar la importancia de las otras vanguardias arquitectónicas dadas coetáneas a estas, como es el caso del de las vanguardias soviéticas como el constructivismo ruso o de la experiencia en los países escandinavos como el Acceptorera, pero se ha considerado adecuado acotar las referencias a las vanguardias mencionadas por su repercusión global y temporal.

7.1.1. REALIDAD ENCONTRADA.

Las voces de crisis ya venían de más atrás y reflejaban en algunos su sentido realista, cargado de *realismo social*²⁴; son reveladores sobre la influencia que el obrero, el campesino, la penuria social, tienen en la obra de Van Gogh, el gran pintor neerlandés, exponente principal del postimpresionismo de final del s. XIX, según los párrafos de cartas de este, expuestos por De Micheli:

*"Me levanté temprano y vi a los obreros llegar a la obra con un sol magnífico. Te hubiera gustado ver el aspecto particular de este río de personajes negros, grandes y pequeños, primero en la estrecha calle donde había poco sol y luego en el tajo (agosto de 1877) (...) Los obreros de esta mina, normalmente, están desmedrados y pálidos de fiebre; tienen un aspecto fatigado y consumido; son oscuros de piel y avejentados; las mujeres son débiles y marchitas. En torno a la mina, miserables casas de mineros, con algún árbol muerto ennegrecido y setos de espino, montones de estiércol y de cenizas y montañas de carbón inservible (abril de 1879) (...) los obreros de las minas de carbón y los tejedores todavía son una raza algo distinta de la de otros trabajadores y artesanos y siento por ellos una profunda simpatía. El hombre del fondo del abismo, **de profundis**, es el minero; el otro con aire absorto como de soñador y sonámbulo, es el tejedor. Hace casi dos años que vivo con ellos y he aprendido a conocer bastante su carácter original, sobre todo el de los mineros. Y cada día halló algo conmovedor y enternecedor hasta en estos pobres y oscuros operarios, la hez como si dijéramos, los más despreciados que, en general, con imaginación vivaz pero falsa e injusta, nos representamos como una raza de malhechores y de bandidos (agosto de 1880) (...) Nunca oyes lamentarse a los tejedores, si bien su vida es dura. Supongamos que un tejedor que trabaja duro haga una pieza de sesenta **aunes** en una semana. Mientras él teje es necesario que una mujer atienda a los carretes, esto es, que enrolle el hilo en los usos; así pues son **dos** los que trabajan y deben vivir de ese trabajo. Con esa pieza el tejedor tiene una ganancia neta de cuatro florines y medio, por ejemplo, y cuando la lleva al fabricante éste le dice normalmente que le encargará otra pieza dentro de ocho o quince días. Así pues, no sólo el salario es bajo, sino que el trabajo es escaso. Por eso, esta gente suele estar nerviosa e inquieta. Se trata de otro estado de ánimo distinto al que conocí entre los mineros del carbón, un año en el que hubo una huelga y bastantes accidentes (1884) (...) me mezclen tan íntimamente la*

²⁴ ¡cuánto se repite esta visión a lo largo de los siglos!

vida de los campesinos a fuerza de verlos constantemente a todas las horas del día, que ya no me siento atraído por ninguna otra idea (...) (1885)." (De Micheli, 2004, págs. 28-29)



22. V. Van Gogh, *Miner's women carrying sacks (The Bearers of the Burden)*, 1881. ((*Ilust. Van Gogh_Miner's women carrying sacks*) Van Gogh, Vincent. Kröller-Müller Museum. The Vincent Van Gogh Gallery)

Es este un retrato vívido de la realidad social en la que vive Van Gogh, con la que se siente identificado y por la que pretende luchar, aunque sea sólo a través de sus cuadros; el sufrimiento, la soledad, la pobreza, el cansancio, la desesperación, la negrura de una vida gris carbón, quedan plasmadas en sus dibujos, instantáneas de un mundo opresivo. Tras los aires de Millet, Courbet y Daumier, Van Gogh representaba la miseria reinante mediante una pintura crítica, con imágenes que querían expresar a la naturaleza y al hombre con toda la veracidad de la que era capaz, de una realidad expuesta de manera casi carnal. Arranque realista para un Van Gogh, que azuzado por la presión social burguesa y conservadora anti-realismo, derivó como tantos otros impresionistas, a temas más de forma que de contenido, más de color que de "sentimientos sociales". Y arranca ahí su zozobra, al sufrir la dicotomía entre la "superficialidad" que observa en el impresionismo y el expresionismo que su espíritu social y progresista ansía. El caso de Van Gogh es un antecedente, su desgracia final es un aviso a navegantes. Como dice De Micheli, *"es el primer caso evidente de toda una serie de otros casos, y precisamente por eso, deja de ser un caso para*

denunciar una situación, que justamente es la situación de crisis que estaba a punto de manifestarse como hecho general de la cultura. Destruída la base histórica sobre la que los intelectuales habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que antes parecía que debían durar permanentemente." (De Micheli, 2004, pág. 35)

Durante este tiempo, los intelectuales, aún perteneciendo a la burguesía, comienzan a tener una posición activa contra esta sociedad y lo que representa. Ya no es sólo una "voluntad" romántica del cambio; Se pretende influir a través de la acción en contra del sentimiento burgués, de la política y actitudes burguesas, que ha pasado de ser una razonable manera de operar para mejorar la sociedad, gracias al auge del binomio técnica-hombre, a convertirse en un medio ruin que lastra las posibilidades de la clase proletaria de alcanzar una vida digna a través de su trabajo. El intelectual actúa inicialmente fugándose de la civilización de la que reniega; son caso como los de Gauguin, pintor posimpresionista, o Rimbaud, poeta, los cuales buscan en otros ámbitos geográficos lo que no son capaces de encontrar en la Europa burguesa. Gauguin busca una vuelta al origen de la naturaleza y del ser humano, despojado de las falsas moralidades y políticas burguesas que ve que están alienando a la vieja Europa; Rimbaud lucha por rebelarse de igual manera, viajando con sólo diecinueve años por Europa y África para encontrarse así mismo en una vuelta a la "brutalidad" del salvaje. Pero esta búsqueda de un nuevo espacio donde posicionarse, no debe considerarse exclusivamente como una forma de decadentismo. El vanguardista no cultiva el arte en último término como un fin en sí mismo y a modo de desdén de las convenciones burguesas. Como dice De Micheli:

"Cierto que no pocas experiencias del vanguardismo coinciden seriamente con el decadentismo y forman parte de él, pero existe un alma revolucionaria de la vanguardia (que, además, es auténtica alma) que no se puede de ninguna manera liquidar de modo tan expeditivo. La existencia de esta alma revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión,

sino en la presencia activa dentro de la realidad, es la única salvación" (De Micheli, 2004, pág. 53)

Es claramente perceptible ver cómo esta consideración del *sentir revolucionario del vanguardista* es un referente común en los diferentes periodos históricos tal y como bien indica De Micheli. No cabe duda que en pleno siglo XXI es también dicha llama revolucionaria la que ha actuado para encontrar terrenos fértiles donde plantar nuevas ideas que vayan en contracorriente de la posición "oficial" de las grandes empresas que han controlado el mercado, o de las erróneas políticas económicas y sociales que provocaron situaciones similares a las de estos periodos de finales del siglo XIX y principios del XX: Altas *brechas sociales* entre unas clases y otras, *alto nivel de paro*, *actitudes fascistas* ante el extranjero y al inmigración, búsqueda de culpables fáciles a la problemática interna, etc. Caldo de cultivo propicio para la turbulencia social y para el descontrol, en algunos casos, motivador de reacciones insanas, revueltas, tumultos, refriegas, ataques a la propiedad privada y pública, ataque a los estamentos y finalmente, en el peor de los casos, germen de guerra.

Los intelectuales y artistas comienzan a actuar como una voz más del pueblo llano, crispado con la sociedad burguesa a la que consideran esclavizadora y maltratadora, convencional y falsa. Ya no es sólo una cuestión de gestos más o menos aislados, más o menos irónicos y rebeldes que lanzar sobre la denostada burguesía; como expresa De Michelis, "El artista tendía cada vez más a transformarse en *signum contradictionis*. De los síntomas aislados de la rebelión se pasaba, así, al *segundo tiempo*, es decir, a la organización de los movimientos de la rebelión."²⁵ (De Micheli, 2004, pág. 65)

No deja de resultar curioso que la burguesía como tal aparece tan denostada por los movimientos vanguardistas y sin embargo, cuando la

²⁵ Énfasis del autor

tradición burguesa va de la mano del trabajo artesanal parece que quedase redimida, incluso separada de la misma burguesía como clase social. Es de especial interés las consideraciones que al respecto de la obra y el pensamiento de Tessenow tiene el arquitecto Juan José Lahuerta en su libro *1927: La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Según Lahuerta, para Heinrich Tessenow, un arquitecto de todo punto esencial para entender la arquitectura alemana de entreguerras, la tradición burguesa es un ideal de vida, indisolublemente unido al trabajo artesanal por el nexo de lo verdadero:

"Tessenow, pues, califica el trabajo artesanal y la tradición burguesa con un término que no es sino equivalente, sinónimo de lo verdadero (...) Así pues trabajo artesanal y tradición burguesa coinciden precisamente en el instante en que se convierten en condición y modelo de una vida en la que los intereses se identifican, de un mundo sintético en el que los valores son, independientemente de sus habitantes" (Lahuerta, 1989, págs. 153-154)

Lahuerta encuentra en los textos de Tessenow, concretamente de su libro *Hausbau und dergleichen*, esa especial concordancia que ve el arquitecto alemán entre el trabajo artesanal y la tradición burguesa. En el capítulo del citado libro titulado *"Trabajo tradicional y tradición burguesa"*, Tessenow expone:

"Tan sólo la tradición burguesa parece ofrecer un nexo de unión entre las manifiestas disparidades de la sociedad actual, es la única que puede representar ese papel de intermediario mediante un sistema de relaciones que, si bien no siempre profundas, son todavía muy concretas. Del mismo modo el trabajo artesanal tiene siempre relaciones concretas con cualquier otro tipo de trabajo, desde el más humilde hasta el más importante y significativo; está siempre en el centro, y es por ello el más complejo resultado del trabajo colectivo, y precisamente porque éste es su carácter específico, puede ser reconocido incluso entre la gran confusión actual. (...)

El trabajo artesanal es muy importante, porque colma nuestros días; pero también es muy vacío, porque siempre aspiramos a lo mejor de lo que la vida cada día puede ofrecernos; el domingo no existe para que no deseemos absolutamente nada en ese día o para descansar en el del modo más completo, sino para descansar de nuestro trabajo.

En el fondo siempre aspiramos algo más de lo que es acostumbrado o burgués; seremos en cada caso superiores a lo burgués e incluso a nuestro trabajo artesanal; pero precisamente por ello no debemos temer tales cosas, y aunque hoy con insistencia se nos pida ser razonables, solícitos, etc., o sea, ser burgueses, no es malo; podemos asumirlo todo sin temor, porque al mismo tiempo estamos por encima de ello." (Tessenow, 1953, págs. 84- 85 y 86)

Es importante entender que es el *trabajo artesanal* en este período de entreguerras. Nos encontramos en un momento en el que el capitalismo avanza, en el que ha usado a los obreros como una propiedad más, al modo de los materiales y medios de producción, -aún sin considerarlas como tal-, pero reconociéndoles su especial valor, como así expresó Marx en su obra de *El Capital* (1867):

*"Admito que los obreros no son una propiedad (! allow that the workers are not a property"), que no son la propiedad de Lancashire y de los patrones; pero son una fuerza de ambos, son la fuerza espiritual y adiestrada que no se puede reemplazar en una generación; la otra maquinaria con la que trabajan ("the mere machinery which they work"), por el contrario, podría sustituirse ventajosamente y perfeccionarse en doce meses. ¡Fomentad o tolerad [!] la emigración de la fuerza de trabajo: ¿qué será entonces del capitalista! ("encourage or allow the working power to emigrate, and what of the capitalist?")" (Marx, *El Capital*, 1975, págs. 707-708 Libro I-II)*

Marx acentúa la importancia de la fuerza obrera en el modelo de producción por encima del resto de materiales y medios usados, como *"fuerza espiritual y disciplinada y disciplinada imposible de ser sustituida en una generación"*. En cualquier caso, el obrero no deja de ser la *propiedad* máspreciada por parte del empresario, más allá de las maquinarias *no vivas* con las que trabajan. El conocimiento que proviene del oficio lo convierte en una figura imprescindible dentro del proceso de fabricación, y por ello para el propio empresario no deja de ser una preocupación la posible pérdida de dicha *propiedad*, puesto que con ella se va el conocimiento. Desde un

principio, sobre todo en Norteamérica en primer lugar, como principal foco de emigración -y por ende de emigración de mano de obra cualificada-, se intenta luchar contra esta capacidad de reacción que tiene la clase obrera por el propio hecho de ser la concedora del trabajo. La posesión del "oficio" por parte del obrero, es su principal arma de lucha, y por ello el empresario en lo posible pretenderá arrebatársela, aplicando sistemas que permitan que el conocimiento del tiempo de producción pase a manos del empresario en vez de continuar en manos del obrero. El uso de mano de obra poco cualificada, de niños y mujeres -estamos en un periodo en el que la cualificación profesional se daba principalmente en hombres -, la precariedad laboral, tanto en el tiempo como en su seguridad, todo ello se convierte en un modo particular de presión para conseguir que el poder del capital se mantenga en manos del empresario, del patrono. Situación que se alarga entrado el siglo XX. Para Lahuerta, *"el permanecer en el oficio se convertirá en una forma de **defensa** contra el capitalismo moderno: de defensa tan solo, en efecto, cuya consecuencia será la propia división de la clase, al dar origen a la creación de una "aristocracia" celosa de sus "secretos profesionales", que actuará, siempre organizada en corporaciones, contra las masas de obreros no cualificados"* (Lahuerta, 1989)



23. F. Lang, *Metrópolis*, 1927, *La Máquina capitalista*. ((Ilust. Lang_Metropolis) Lang, Fritz)

Friedrich Engels participó activamente e esta preocupación sobre las condiciones de trabajo en Inglaterra y así ya en 1845 (y en su edición inglesa en 1891 en Londres) escribe en su libro "Condition of the Working Class in England":

"Having, at the same time, ample opportunity to watch the middle-classes, your opponents, I soon came to the conclusion that you are right, perfectly right in expecting no support whatever from them. Their interest is diametrically opposed to yours, though they always will try to maintain the contrary and to make you believe in their most hearty sympathy with your fates. Their doings give them the lie. I hope to have collected more than sufficient evidence of the fact, that -- be their words what they please -- the middle-classes intend in reality nothing else but to enrich themselves by your labour while they can sell its produce, and to abandon you to starvation as soon as they cannot make a profit by this indirect trade in human flesh " ²⁶ (Engels, 2000, pág. 13)

Karl Marx ya expresa en su obra *El Capital* la péfida realidad que sacude al obrero que "convive" con esta burguesía, sin poder aprovechar gran parte de las mejoras que esta misma realiza para mejorar el ámbito que les rodea, y que a su vez les excluye de manera inexorable. A medida que el progreso invierte parte de su riqueza en la mejora de la ciudad, se provoca inmediatamente un efecto de *"arrinconamiento social"* del obrero. Este no es acogido en los nuevos espacios, sino que es retirado y recludo a periferias y tugurios de hacinamiento y miseria:

"El nexa interno entre los tormentos del hambre padecidos por las capas obreras más laboriosas y la acumulación capitalista, acompañada por el consumo excesivo -grosero o refinado -de los ricos, sólo es advertido por el conocedor de las leyes económicas. No

²⁶ [N. del ed.]: "Teniendo, al mismo tiempo, una amplia oportunidad de observar a la clase media, vuestros oponentes, llegué pronto a la conclusión de que estáis en vuestro derecho, en vuestro perfecto derecho, de no esperar ningún tipo de apoyo por su parte. Su interés es diametralmente opuesto al vuestro, aunque ellos siempre tratarán de mantener lo contrario y de haceros creer su total y sincera solidaridad respecto de vuestros destinos Sus acciones les desmienten. Espero haber recogido evidencias más que suficientes sobre el hecho de que -digan lo que digan- las clases medias en realidad lo único que pretenden es enriquecerse con vuestro trabajo mientras puedan vender su lo que producís y abandonaros a la hambruna tan pronto como no puedan obtener beneficios de este comercio indirecto de carne humana."

ocurre lo mismo con las condiciones habitacionales. Observador imparcial puede apreciar que cuanto más masiva es la concentración de los medios de producción, tanto mayor es la consiguiente aglomeración de obreros en el mismo espacio, que, por tanto, cuanto más rápida es la acumulación capitalista, tanto más miserables son para los obreros las condiciones habitacionales. Es evidente que las "mejoras" (improvements) urbanísticas que acompañan al progreso de la riqueza y que se llevan a la práctica mediante la demolición de barrios mal edificados, la construcción de palacios para bancos, grandes tiendas, etc., el ensanchamiento de avenidas destinadas al tráfico comercial y las carrozas de lujo, la introducción de ferrocarriles urbanos, etc., arrojan a los pobres a tugurios cada vez peores y más atestados. Por otra parte, como sabe todo el mundo, la carestía de las viviendas está en razón inversa a su calidad y las minas de la miseria son explotadas por los especuladores con más ganancia y costos menores que nunca lo fueran las de Potosí. El carácter antagónico de la acumulación capitalista, y por ende de las relaciones capitalistas de propiedad en general, se vuelve aquí tan tangible y hasta en los informes oficiales ingleses sobre el particular menudean las heterodoxas invectivas contra la "propiedad y sus derechos". Con el desarrollo de la industria, con la acumulación de capital, con el crecimiento y el "embellecimiento" de las ciudades, el mal ha podido tanto el mero temor a las enfermedades infecciosas -el contagio no perdona a las "personas respetables" -provocó entre 1847 y 1864 la promulgación de no menos de 10 leyes de política sanitaria por el parlamento, y la aterrorizada burguesía de algunas ciudades como Liverpool, Glasgow, etc., tomó cartas en el asunto a través de sus municipalidades." (Marx, *El Capital*, 1975, págs. 821-822 Libro I-III)

Y donde la vivienda de los obreros no cumple los más mínimos estándares de salubridad²⁷, acaso no resultaría una como expresa Marx a través de una cita de los dictámenes del Doctor Simon:

"Aunque mi punto de vista oficial –dice– sea exclusivamente médico, los sentimientos humanitarios más comunes impiden que ignoremos el otro lado de este mal. (...) En su grado más alto, ese hacinamiento determina casi necesariamente la negación de toda delicadeza, una confusión tan asqueante de cuerpos y funciones corporales, tal

²⁷ [N. del ed.]: Cuando la *salubridad* no está cubierta en sus mínimas necesidades sanitarias, hablar de en esos momentos de *sostenibilidad* resultaría incluso ofensivo. Y no obstante, paradójicamente el paralelismo se hace evidente: volvemos en pleno siglo XXI ante un repunte de la sociedad neocapitalista a tratar el asunto de la pobreza de las clases más desfavorecidas y el impacto en el acceso a la vivienda así como a la peculiar pobreza energética a la que están sometidas.

exposición de desnudez (...) sexual, que más que humano es bestial. Está sujeto a estas influencias significa una degradación que necesariamente se vuelve más profunda cuanto más continúa su obra. Para los niños nacidos bajo esta maldición, constituye (...) un bautismo en la infamia (baptism into infamy). Y carece absolutamente de toda base la esperanza de que personas colocadas en esas circunstancias se esfuercen por acceder a esa atmósfera de civilización que tiene su esencia en la pureza física y moral.” (Marx, El Capital, 1975, págs. 823 Libro I-III)

Situación esta que, como indica Marx, comienza a afectar incluso a la pequeña clase media:

"Incluso el sector más desahogado de la clase obrera londinense , junto a los pequeños tenderos y otros elementos de la pequeña clase media, cae cada vez más bajo la maldición de esas indignas condiciones habitacionales, a medida que se propagan las "mejoras" y, con ellas, el arrasamiento de calles y casas antiguas; a medida que se amplían las fábricas y se acrecienta el aflujo humano a la metrópoli y, finalmente, a medida que aumentan los alquileres al subir la renta urbana de la tierra. "Los alquileres se han vuelto tan exorbitantes que pocos obreros pueden pagar más de una pieza."” (Marx, El Capital, 1975)



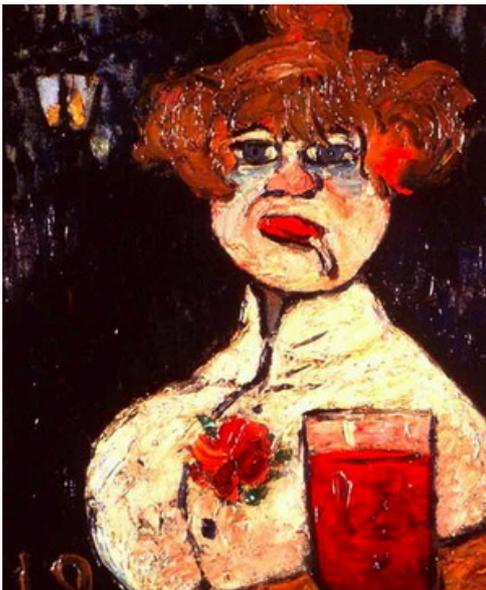
24. H. Warner, *Quacker Street*, 1900. ((*Ilust. Warner_Quacker St*) Warner, Horace. © Imagen: Horace Warner)

Es razonable pues entender que, más allá de que la relación entre la burguesía y el capitalismo sea sólida, más allá de un ideal de tradición burguesa como pretende Tessenow, la realidad avance por otros caminos, mucho más turbulentos y menos ideales, a los que las vanguardias acompañan y sustentan.

Lógicamente esta crisis económica y política que afectó casi una década a tantos países, también tuvo su respuesta a nivel estético y por tanto los creadores plásticos reflejaron ésta y sus consecuencias en sus creaciones.

7.1.2. EN EUROPA

La Primera Guerra Mundial provoca una ruptura con el optimismo positivista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El periodo de preguerra hace que surjan movimientos de protesta del mismo, como resulta destaca el *expresionismo*, considerado como un *arte de oposición* (De Micheli, 2004, pág. 68). El expresionismo es crítico por naturaleza, reconoce la angustia del tiempo que les toca vivir y por ello, la crudeza social forma parte de su destino. Se distancian así del impresionismo previo, y para los expresionistas, como trae a colación De Micheli, "*es el espejo del hombre del espíritu*" (Bahr, 1945).



25. M. Vlamincq Sur le zinc, 1900. ((Ilust. Vlamincq_Sur le Zinc) Vlamincq, Martin. © Adagp, Paris 2010. Musée Calvet Avignon)

En Francia, desde los *fauves*, influidos por Paul Gauguin, como Vlamincq o Rouault, lo que realmente importa es la *expresión*, más allá del equilibrio, el orden o la composición. El anarquismo se introduce en la sangre de la pintura, de la literatura, acompasado por el sentimiento del pueblo y de los suburbios. La realidad social, el proletario contra la clase

burguesa, se hacen expresión en la obra de estos artistas. Colores exaltados, riqueza cromática, pinceladas gruesas, provocadoras, usadas como un arma contra la tradición.

Para De Micheli, junto con el avance de las ideas socialistas y del movimiento obrero, el realismo de Rouault seguía vivo "en una situación de crisis, de inquietud, de pasión mística, el mediano y, formalmente en el desquiciamiento de las reglas decimonónicas, conservaban una amplitud, un tono elevado y una visión no envilecida por lo episódico"

En Alemania, la influencia del burgués y la tendencia inexorable hacia la guerra forman parte de los mimbres que tejen la realidad sangrante. El instinto natural es el de la *libertad*, del *espíritu* frente a la barbarie, de la condena sin cortapisas. Previa a la guerra se gestan grupos como *Die Brücke* (El Puente), integrado por artistas como Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rotluff, estudiantes de arquitectura que finalmente se dedicaron a la pintura. Como expresa De Micheli de Kirchner, el jefe del grupo, "*había captado el aislamiento y lo fantasmagórico del hombre en el hormiguero de las metrópolis sobre las que se cernía el Apocalipsis de la guerra*". (De Micheli, 2004, pág. 88). Posteriormente será el grupo expresionista *Der Blaue Reiter* (El jinete Azul), en 1911, fundado por Wassily Kandinsky, Franz Marc y formado por artistas como Paul Klee y Von Jawlensky, quien tomará el relevo fugaz (en 1914 realiza su última exposición conjunta y la guerra finalmente provocó la muerte de varios de los componentes y la dispersión del grupo) pero de alta influencia posterior. Kandinsky trata el tema social de una manera poco clara, y basa su acción artística como resultado del alma. A través del color Kandinsky pretende representar su "principio de la necesidad interior", y así busca determinadas simbologías psicológicas en los colores. Si bien Kandinsky está influenciado por los *fauves* y el *Jugendstil* o *Art Nouveau*, la tendencia natural de Kandinsky es hacia el abstraccionismo, donde la representación del movimiento de los colores adquieren su manera más perfecta representación. La vibración cromática y el ritmo formal es esencial para Kandinsky. Por su parte, Klee profundiza en la relación naturaleza-

artista y, como expresa De Micheli, "Klee tiende a expresarse siempre por alegorías, analogías y símbolos. Suya es esta definición: «el arte es la imagen alegórica de la creación»." (De Micheli, 2004, pág. 102)



26. W. Kandinsky, *Pintura con tres manchas*, 1914. ((*Ilust. Kandinsky_Pintura con tres manchas*) Kandinsky, Wassily. ©VEGAP, Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza)



27. P. Klee, *Casa Giratoria*, 1921. ((*Ilust. Klee_Casa giratoria*) Klee, Paul. © Museo Thyssen-Bornemisza)

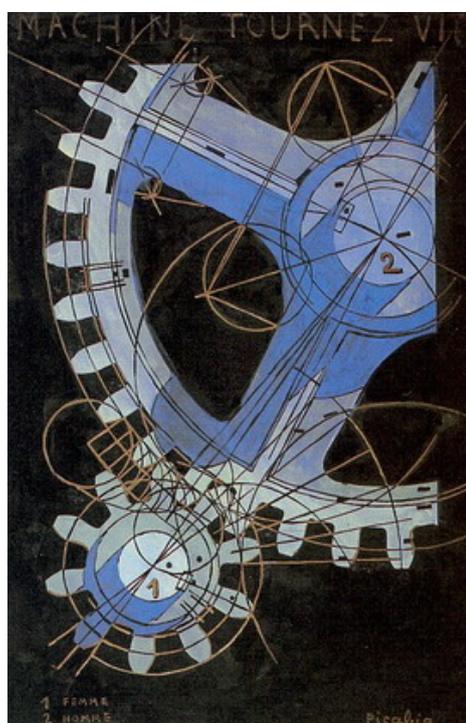
Tras la guerra Kandinsky, Klee, Jawlensky y Feininger conforman el grupo de los «*cuatro azules*», y tamizando la experiencia sufrida en la misma y dándose cuenta de la problemática social y política surgida, considerando necesario reaccionar ante esta, mediante un arte "no tanto «*revolucionario*» en la forma como en el contenido", dándose lugar a una nueva corriente artística, llamada *Neue Sachlichkeit*: Nueva Objetividad. (De Micheli, 2004, pág. 109). Como expresa De Micheli:

"La experiencia de muerte y miseria, junto al espectáculo de hipocresía del lunes, la ostentación de la riqueza y la jactancia de los generales, el desorden de la derrota y el derrumbamiento de una sociedad en la vergüenza, todo ello no había ocurrido en vano. Lo que algunos expresionistas habían incluido oscuramente se había mudado en una realidad aún más trágica y pavorosa. El ulterior desplazamiento a la izquierda de los intelectuales era, pues, inevitable, y a menudo adoptó las formas más estrenadas y radicales." (De Micheli, 2004, pág. 109)

El *dadaísmo*, fundado en Zurich en 1916 por Tsara, Ball, Hullsenbeck y Arp, según Benévolo "recoge las experiencias artísticas más destructivas, surgidas como reacción a los acontecimientos bélicos (Duchamp, Picabia, Ernst, Ray)". (Benévolo, 1992, pág. 422) Los dadaístas, en el caso de Zurich, se reúnen en el llamado Cabaret Voltaire, refugio de todo tipo de personajes, y cercano a la vivienda de Lenin. No obstante, no será sino en Alemania donde se involucren políticamente, hasta el punto que el dadaísta Baargeld funda el Partido Comunista en Renania.



28. M. Duchamp, Fuente, 1917 ((Ilust. Duchamp_Fuente) Duchamp, Marcel.© Imagen de su autor)



29. F. Picabia, Machine tourne vite, 1916-1918 ((Ilust. Picabias_Machine) Picabias, Francis.© Imagen de su autor)

El dadaísmo es negación. Como resume De Micheli:

"Así pues, dada es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. (...) Ninguna

esclavitud, ni siquiera la esclavitud de Dadá sobre Dadá. En cada momento, para vivir, Dadá destruye a Dadá. No existe una libertad establecida para siempre, sino un incesante dinamismo de la libertad, en la que ésta viene negándose continuamente a sí misma.

El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuando una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del anti dogmatismo, que se vale de cualquier modo para conducir su batalla." (De Micheli, 2004, págs. 138-139)

A modo de apunte dadaísta se incorpora el modo de ser dadaísta, en dos puntos del *Manifiesto sobre el amor débil y amargo* de 1920, del propio Tzara, uno en el que define como hacer un poema dadaísta y otro sobre su propia identidad:

"VIII

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

Tomad un periódico.

Tomad unas tijeras.

Elegir en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.

Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman al artículo y ponedlas todas en un saquito.

Agitad dulcemente.

Se acaban las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.

Copiadlas concienzudamente.

El poema está hecho.

Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar.

{...}

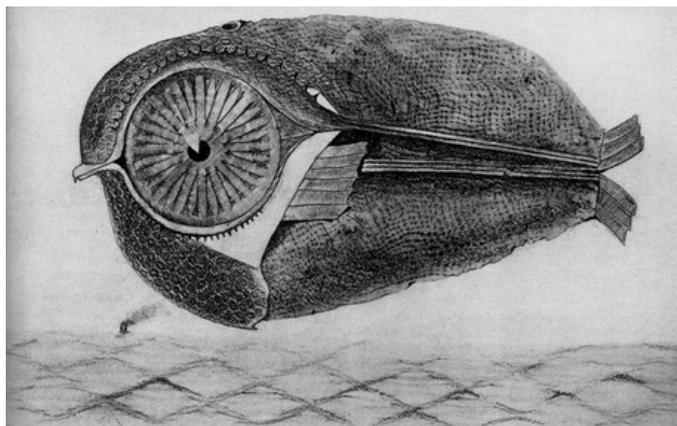
XII

Dadá es un perro, un compás, arcilla abdominal, mi nuevo ni japonesa desnuda, gasómetro de los sentimientos en pelotas. Dadá es brutal y no hacer propaganda. Dadá es una cantidad de vida en transparente transformación sin esfuerzo y giratoria." (Tzara, 2008)

Por contraposición al dadaísmo surge el *surrealismo*. Se sigue tratando sobre el asunto de la libertad pero en este caso en vez de ser mediante la negación, es mediante la afirmación. Podemos encontrar en André Bretón a uno de sus principales exponentes. En palabras de Bretón en su manifiesto de 1924, el surrealismo es "*un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, si la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*". (Breton, 2008, pág. 290)



30. C. van Wechten. *Man Ray y Salvador Dalí, Paris, 1934* ((Ilust. Van Wechten_Ray y Dalí) Van Wechten, Carl. Collection at Library of Congress)



31. M. Ernst, *L'evadé Histoire Naturelle, 1926*, pencil drawing on paper (Würth Collection) ((Ilust. Ernst_L'evadé) Ernst, Max. © Imagen de su autor)

Para Bretón existe una desazón y descontento continuo del hombre ante la realidad que le rodea, que ha usado, que ha vivido, hasta el punto en que la inquietud, esa sensación de la infancia no existía, se apodera de las

circunstancias del hombre, y la imaginación, que nos permitía ahondar en espacios sin límite, finalmente abandona al hombre *"a su destino de tinieblas"*, sin perdón. Sólo la libertad permanece:

"Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuando uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia." (Breton, 2008, pág. 278)

Tras esta tendencia la figura de Freud ocupa un puesto importante con su labor crítica sobre los sueños, y de ahí se enlaza con una expresión figurativa, cercana a la poética del mundo recreado de Klee, y en la que el "hombre encuentra lo *maravilloso*" (De Micheli, 2004, pág. 161). Mediante técnicas como el *frottage*, inventada por Max Ernst, el *collage* -ya usado por el dadaísmo-, técnicas del automatismo que fueron llevados a su máximo nivel por Miró, con un automatismo psíquico puro, uso de imágenes ambiguas apoyado en palabras por René Magritte o representaciones oníricas en las que destacan con indudable genialidad Salvador Dalí, el surrealismo traspasa otros *ísmos* hasta influenciarlos.

En Italia, en torno a la figura de Marinetti, se desarrolla un movimiento anti clasicista orientado al futuro, denominado *futurismo*, en el que se alinearan artistas como Carrá, Boccioni o Severini, que pretende romper absolutamente con el arte del pasado, fundamentalmente en Italia donde este, por motivos bien sobrados, dominada la imagen artística nacional, y así situar a atributos como la fuerza, la velocidad o el movimiento como nuevos iconos de la belleza:

"4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capo adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia." (Marinetti, 2008, pág. 317)



32. G. Balla, *Automobile in Corsa*, 1923 ((*Ilust. Balla_Automobile*) Balla, Giacomo.© Imagen de su autor)



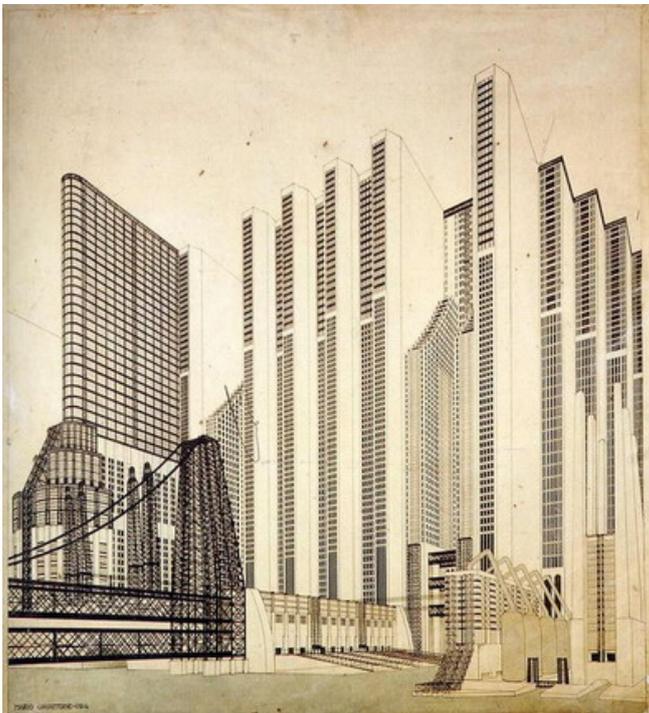
33. T. Crali, *Aerodanzatrice*, 1931 ((*Ilust. Crali_Aerodanzatrice*) Crali, Tullio.© Imagen: Rovereto, (MART))

Los futuristas quieren generar un nuevo arte acorde a los tiempos modernos, donde la máquina ocupe un verdadero protagonismo, pero donde también la misoginia, la guerra, la violencia y el peligro pretenden ser conformadores de la vida entera del hombre, hasta el punto de politizar su discurso y coincidir en algunos puntos con las políticas fascistas del

momento de postguerra italiano y la subida al poder de Benito Mussolini, de quien llegó a ser el poeta oficial del régimen:

"9. Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo -, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.

10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria." (Marinetti, 2008, pág. 317)



34. M. Chiattonne, *Costruzioni per unametropoli moderna*, 1914 ((*Illust. Chiattonne_Construzioni per una metropoli*) Chiattonne, Mario.© Imagen de su autor)

La imagen de la ciudad que pretenden también queda claramente manifestada en su manifiesto de fundación:

11. Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; andaremos a las marchas multicolores y polifónica de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones nocturnas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por

los retorcidos y los de sus humos; los puentes semejantes gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta." (Marinetti, 2008, pág. 317)

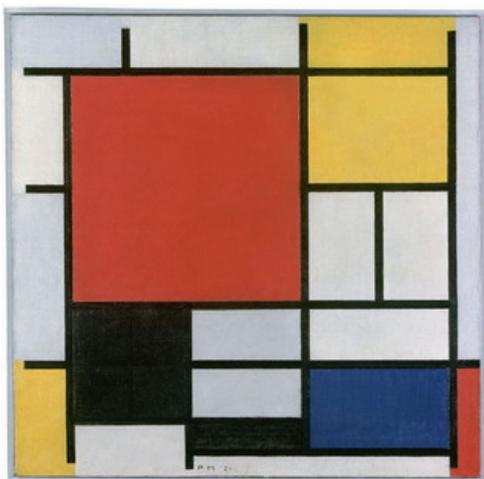
El cubismo será otro de los movimientos que surgen como cuestionamiento del impresionismo y que arrancan unos años antes de la PGM, pero no tanto en la tendencia expresionista que se da en el expresionismo o el surrealismo, sino que pretende definir un nuevo modo de entender el científicismo aplicado por el impresionismo, y donde ya no es importante sólo plasmar *lo que se ve*, sino que *hay que realizar una síntesis intelectual de lo que se ve*, y una vez pasado por el filtro del intelecto, plasmar el resultado. Atendiendo a los escritos de Apollinaire la geometría se convierte en la nueva gramática de las artes plásticas, y de esta forma, en palabras de De Micheli, se llega a un "subjetivismo de naturaleza mental", que derivará en un *abstraccionismo racionalista*, nada místico como el de Kandinsky, y del que Mondrian será su más coherente representante.



35. P. Picasso, *Les oiseaux morts* (Los pájaros muertos), Sourgues, Francia, 1912 ((Ilust. Picasso_Los pájaros muertos) Ruiz Picasso, Pablo. © (MNCARS), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

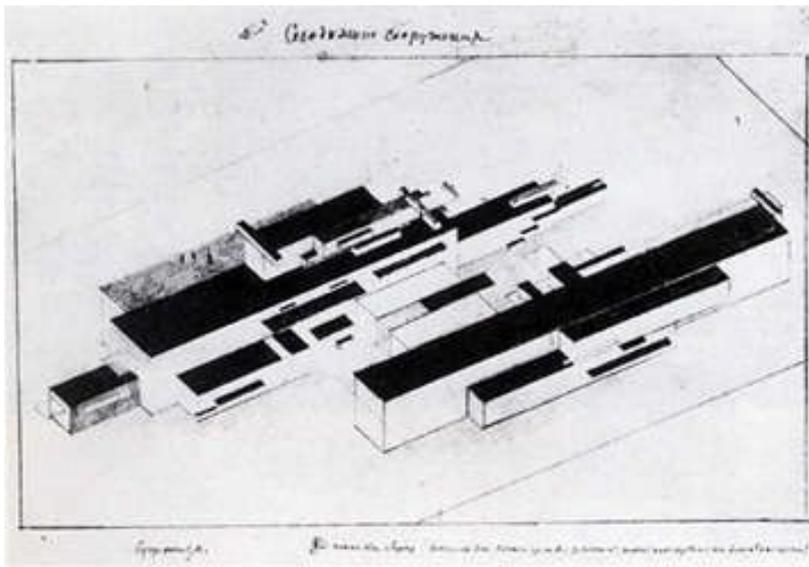
El cubismo no obstante presenta varias direcciones, con una influencia inicial de Cézanne y Seurat, quienes ya introducen en el problema de la forma y del color, de la perspectiva, tratados desde el conocimiento y la emoción, y reflejados finalmente en un cuadro que resulta ser el cuerpo resultante. Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque, Fernad Léger o María Blanchard pasando por diversas fases, como el cubismo analítico, en el que interesan los diversos puntos de vista, la geometría o la descomposición, o el cubismo sintético, en el que se hace uso de collages, palabras, y donde los objetos no sólo se descomponen sino que se simplifican hasta convertirse en sus atributos, aquellos que reflejarían su esencia y por la que se significan.

De este cubismo, como indica Benévolo, nacen varios movimientos que finalmente se expresarán en arquitectura y así desde el purismo del pintor A. Ozenfant y a través del manifiesto que éste y Le Corbusier publican, *Après le cubisme*, se concluye que la simplificación obtenida a través del cubismo no sólo es algo a instaurar en las imágenes artísticas sino que "es un caso particular del espíritu de construcción y síntesis que debe orientar todas las manifestaciones de nuestra época industrial, desde la literatura a la ciencia y a las aplicaciones técnicas." (Benévolo, 1992, pág. 425)



36. P. Mondrian, *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*, 1921 ((Ilust. Mondrian_Composición) Mondrian. Piet. © Gemeentemuseum Den Haag)

Más allá del abstraccionismo geométrico de Mondrian, es en Rusia donde el abstraccionismo, mayor relevancia, de tal forma que en 1915 Malevich junto con Maiakovsky publica su manifiesto del *suprematismo*, que pretende la búsqueda de la *pura sensibilidad plástica*, y de manera contemporánea Tatlin propone el *constructivismo*, y a él se unen Naum Gabo, Anton Pevsner y El Lissitzky, planteando la búsqueda de una nueva realidad autónoma, que no se apoye en referencias previas. En este momento, los diferentes movimientos se interconexionan, de tal forma que por ejemplo el ensayo más importante de Malevich, *"el suprematismo, o sea el mundo de la no representación"* es publicado en parte por la Bauhaus en 1927, y Mondrian participa en la fundación del neoplasticismo liderado por Theo van Doesburg y que deriva en la formación de *De Stijl*.



37. K. Malevich. *Futuros planites para Leningrado*, 1924 ((Ilust. Malevich_Planites para Leningrado) Malevich, Kazimir. © Imagen de su autor)

Malevich, en su suprematismo pretende liberarse de todo tipo de tendencia social o material, expresando la sensibilidad de modo pleno y "extraño a la objetividad habitual", como *"un nuevo arte-no objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores prácticos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna «tierra prometida»"* (Malevich, 2008, pág. 330)

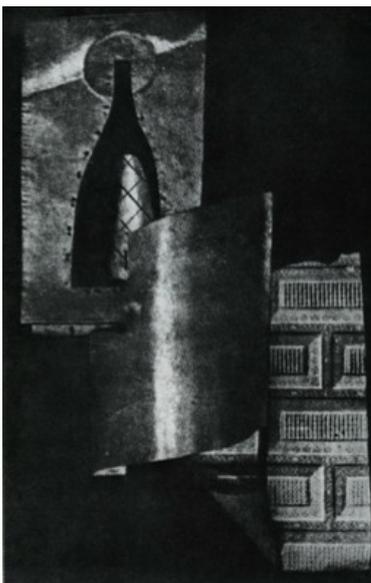
Así Malevich manifiesta:

"El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material.

Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nacen de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del sentido común están muy alejados unos de otros." (Malevich, 2008, pág. 333)

Tatlin por su parte, ya escindido de Gabo -quien tiende a un constructivismo de naturaleza estética que expresa en su *Manifiesto del realismo* de 1920-, pretende ser identificado como una figura individual a pesar de sus vínculos con los grupos artísticos. Según Colón Llamas:

"Frente a la propuesta de creación colectiva de Mayakovski, Tatlin opone su visión del artista como un "inventor" de la forma, en el ser "desarrollada", "realizada", "construida", en una colectividad que representa un conjunto de habilidades especializadas. Esta renuncia a la pérdida de identidad del artista por una de las principales causas que separó a Tatlin de los teóricos productivistas." (Colón Llamas, 2002, pág. 55)



38. V. Tatlin, *Relieve pictórico "La Botella"*, 1913 ((Ilust. Tatlin_La Botella) Tatlin, Vladimir. © Imagen de su autor)

Tatlin ejerce la exploración de la cualidades materiales de la obra artística a través de la experimentación material, iniciándose con los contrarrelieves que permiten introducir el tacto en la ecuación artística, como en el caso de su conocido relieve pictórico de *"La Botella"* (ver il.38). Así mismo desarrolla experiencias con objetos tridimensionales, mediante los *planites* y los *arquitectones*, según los cuales se podía dar forma a las estructuras arquitectónicas.



39. V. Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*, 1920. ((Ilust. Tatlin_Monumento Tercera Internacional) Tatlin, Vladimir. © Imagen de su autor)

7.1.3. EN ESTADOS UNIDOS

En el caso de EEUU, como ejemplo artístico icónico de dicho periodo podría citarse al cuadro *American Gothic* (1930) (ver il.40), de *Grant Wood* (1891-1942). Como expresa la guía esencial del *Art Institute of Chicago*, donde se exhibe la pieza:

"This familiar image was exhibited publicly for the first time at the Art Institute of Chicago, winning a three-hundred-dollar prize and instant fame for Grant Wood. The impetus for the painting came while Wood was visiting the small town of Eldon in his native Iowa. There he has spotted a small wood farmhouse, with a single oversized window, made in a style called Carpenter Gothic. "I imagined American Gothic people with their faces stretched out to go with this American Gothic house," he said. I have used his sister and his dentist the models for a farmer and his daughter, dressing them as if they were "tintypes from my old family album." The highly detailed, polished style and the rigid frontality of the two figures were inspired by Flemish Renaissance Art, which Wood studied during his travels to Europe between 1920 and 1926. After returning to settle in Iowa, he became increasingly appreciative of midwestern traditions and culture, which he has celebrated in works such as this. *American Gothic*, often understood as a satirical commentary on the midwestern character, quickly became one of America's most famous paintings and is now firmly entrenched in the nation's popular culture. Yet Wood intended it to be a positive statement about rural American values, an image of reassurance at a time of great dislocation and disillusionment. The man and woman, in their solid and well-crafted world, with all their strengths and weaknesses, represent survivors"²⁸ (*The Art Institute of Chicago*, 2013, pág. 56)

²⁸ [N. del ed.]: "Esta imagen familiar fue expuesta públicamente por primera vez en el Instituto de Arte de Chicago, ganando un premio de trescientos dólares y dándole fama inmediata a Grant Wood. El impulso para crear esta pintura le vino a Wood mientras visitaba la pequeña ciudad de Eldon, en su Iowa nativo. Allí vio una pequeña granja de madera, con una única ventana de gran tamaño, hecha en un estilo llamado Gótico de madera o Rural. "Imaginé gente gótica americana con sus rostros sin emociones haciendo juego con esta casa gótica americana", dijo. Utilizó a su hermana y a su dentista como modelos para un granjero y su hija, vestidos como si fueran "ferrotipos de mi viejo álbum de la familia." El estilo esmerado y lleno de detalles y la rígida frontalidad de las dos figuras se inspiraron en el Arte Flamenco del Renacimiento, que Wood estudió durante sus viajes a Europa entre 1920 y 1926. Después de regresar y establecerse en Iowa, fue apreciando cada vez más las tradiciones y cultura del Medio Oeste, que honró en obras como esta. "*Gótico estadounidense*", a menudo entendida como una crítica satírica sobre el carácter del medio oeste, rápidamente se convirtió en uno de los cuadros más famosos de Estados Unidos y ahora está firmemente arraigado en la cultura popular de la nación. Con todo, Wood pretendió que fuese una afirmación positiva sobre los valores rurales de América, una imagen de tranquilidad en un momento de gran



40. G. Wood, "American Gothic", 1930, AIC. ((Ilust. Wood_American Gothic) Wood, Grant. AIC, Art Institute of Chicago)

En este caso el cuadro intentaba evocar la estabilidad del sólido mundo rural de la América de mediados del s.XIX, a través de sus gentes, estoicas y de firmes convencimientos, y de sus paisajes, a través de una exposición de su arquitectura rural, sobria pero basada en un estilo arquitectónico reconocido y respetado cual era el Neogótico de carácter historicista y decorativo; sencilla y rotunda pero con la capacidad de adecuarse a las necesidades funcionales que la vida en el campo requerían, dentro de un adecuado grado de confortabilidad. Y además de tono "ecologista", dado que el principal material usado era la madera, tan abundante en Norte América. Género este el Gótico Rural que recibió un alto empuje gracias a publicaciones como las de Alexander Jackson Davis como *Rural Residences* o las de Andrew Jackson Downing, con plantas detalladas y alzados.

La historia, la tierra, la familia, los valores inculcados por los antepasados colonos, de perseverancia, de tesón, de esfuerzo, de dominación y sufrimiento ante la adversidad. Pero para salir hacia adelante. A todo ello se recurría en tan complicado momento de la sociedad norteamericana. Se venía a decir que el sueño americano aún podía

dislocación y desilusión. El hombre y la mujer, en su mundo sólido y bien hecho, con todas sus fuerzas y debilidades, se representan como supervivientes."

cumplirse, que la sociedad americana era capaz de salir de la pesadilla en la que se veía envuelta y que, con la capacidad de hacerse a sí mismos que la joven nación había demostrado al mundo entero, de nuevo renacería de sus cenizas para hacerse más fuertes que antes de la debacle, para aprender de sus errores y salir fortalecido de los mismos.

Los representantes artísticos trataron de reflejar en sus nuevas obras la identidad nacional, mirando con nostalgia los tiempos pasados pero de manera positiva, como forma de reforzar los valores ciertos, sobre todo en cuanto a una "identidad nacional", evitando en lo posible la añoranza, más allá de la sombra especuladora e irresponsable que había sumido al mundo, y a Estados Unidos primero, en tan terrible situación después de los "dorados años veinte". Y así surgen obras que reivindican la problemática social del momento, mediante un realismo social que refleja los problemas raciales, la inmigración, el trabajo (ver il.41), el populismo y la reconstrucción del país (ver il.43). Usando los lenguajes que les llegan de Europa como la abstracción, el surrealismo o el realismo social, para representar la época que están viviendo. Es de actualidad la exposición en la *Royal Academy of Arts* titulada "*America after the Fall: Painting in the 1930s*"²⁹ (25 February-4 June 2017) donde se exponen 45 obras pictóricas de este periodo de transformación en América. Como dice la página web de la Academia al respecto de esta exposición, "*The art of 1930s America tells the story of a nation in flux. Artists responded to rapid social change and economic anxiety with some of the 20th century's most powerful art - brought together now in this once-in-a-generation show.*"³⁰

Pintores como Philip Evergoog, Ben Shahn, que se decantaron por el realismo social y el activismo; otros como Charles Sheeler se centraron en un nuevo realismo, iniciador del estilo pictórico *precisionista*, plasmando las imágenes de la ciudad, los paisajes industriales, la maquinaria pesada,

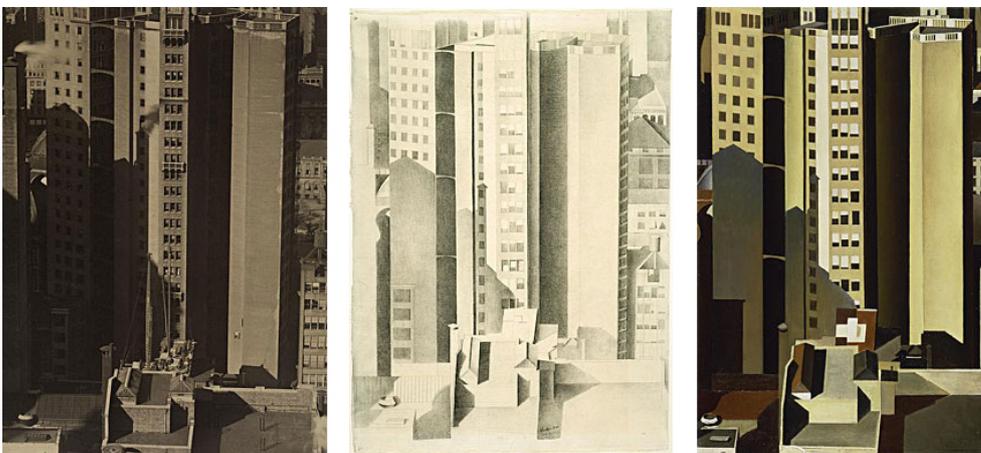
²⁹ [N. del ed.]: "América después de la Caída: la pintura en los años treinta"

³⁰ [N. del ed.]: "El arte de los años 30 en América cuenta la historia de una nación en tránsito. Los artistas respondieron al rápido cambio social y a la ansiedad económica con algunas de las más potentes obras de arte del siglo XX - reunidas ahora conjuntamente en esta muestra generacional."

sobresaliendo no solo en la pintura sino también en la fotografía (ver il.42); Figuras como Joe Jones, Aaron Douglas o Edward Hopper, especialista este último en retratos que reflejaban la soledad en la vida cotidiana estadounidense (ver il.44), pintor a la vez que "observador" realista; o Georgia O'Keeffe, reconocida como la "Madre del modernismo americano", siendo pionera en explorar la abstracción, formaron parte de una pléyade de artistas que pretendieron reflejar en sus obras el momento de cambio que se reflejó en la sociedad estadounidense en dicho inestable y turbulento periodo.



41. J. Jones: *Men and Wheat* (mural study, Seneca, Kansas Post Office), 1939. ((*Ilust. Jones_Men and Wheat*) Jones, Joe. AAM, Smithsonian American Art Museum)



42. C. Sheeler, *Film: Manhattan and the Cityscape*, 1920. ((*Ilust. Sheeler_Manhattan*) Sheeler, Charles. NGA, National Gallery of Art)



43. C. Sheeler, "American Landscape", 1930, Nuevo Realismo. ((Ilust. Sheeler_American Landscape) Sheeler, Charles. MoMA, Museum of Modern Art)



44. E. Hopper, "Room in New York", 1930. ((Ilust. Hopper_Room in NewYork) Hopper, Edward. Sheldon Museum of Art. www.edwardhopper.net)

7.2. EL CASO PARTICULAR DE LA ARQUITECTURA VANGUARDISTA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS.

Antes de comenzar la búsqueda de las posibles claves que definen la generación de los modos de intervenir tanto en la arquitectura del período de entreguerras como de las nuevas circunstancias de acción social que se cristalizan a lo largo de dicho periodo es importante tener en cuenta las relaciones que se tienen con respecto al final del siglo XIX y, más en concreto, con una cierta efervescencia en la carrera de mejoras e innovaciones que se desarrollan en el último tercio de dicho siglo, tanto en el ámbito de la ingeniería como en el ámbito de la arquitectura, a resultas de las dudas y nuevos criterios que surgen de dicho desarrollo.

Son tanto las exposiciones universales y sus resultados singulares como la nueva forma de enfrentarse a la formación del arquitecto a través de las escuelas, caldos de cultivo idóneos para qué a principios del siglo XX cristalicen en él diferentes vanguardias dentro del ámbito artístico.

No se pretende hacer ahora un desarrollo exhaustivo de la arquitectura y la ingeniería en dicho periodo, ya estudiado a través de muchos autores y publicaciones, pero resulta necesario refrescar aquellos elementos principales que pueden ser tomados como referencia para el período posterior que nos ocupa.

7.2.1. INFLUENCIAS DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

7.2.1.1. Consideraciones de Ingeniería y Arquitectura. Tecnología y Libertad

Quizás si tuviéramos que definir dos cualidades nacientes en este último tercio del siglo debieran ser *la apuesta por las nuevas tecnologías* y *la búsqueda de la libertad* a través de sus resultados.

Respecto de la primera cualidad podría disponerse como referencia el Palacio de Cristal de Joseph Paxton (1863-1865), en un vehículo para los progresos en la ingeniería como fueron las Exposiciones Universales. En la primera exposición universal de Londres de 1851 el Palacio de Cristal se convierte en un hito a tener en cuenta, en el que surgen diferentes factores que lo diferencian notablemente de obras precedentes: consideración de una técnica de montaje audaz, rápido, altamente prefabricado y ya sostenible, entendiéndole su capacidad de recuperación total de materiales una vez acabada la exposición. Su conformación casi en exclusiva de hierro y vidrio con unas dimensiones asombrosas para su tiempo, ocupando un espacio de 1851 pies (564 m) de largo y 407 pies (124 m) de ancho, con una altura que alcanza los 128 pies (39 m) y una economía del trabajo imposible de obtener mediante métodos tradicionales, basada en la experiencia de su creador, Joseph Paxton, constructor de invernaderos. En cualquier caso, tal como dice L. Benévolo:

"La importancia del Palacio de Cristal no se debe a la solución de importantes problemas estáticos, ni tampoco a la novedad de los procesos de prefabricación y a los detalles técnicos, sino a la nueva relación que se establece entre los medios técnicos y las finalidades representativas y expresivas del edificio." (Benévolo, 1992, pág. 131)

Resulta significativo comprobar cómo una de las obras más relevantes de finales del siglo XIX está desarrollada por un ingeniero, liberándose de los posibles corsés academicistas y estilistas que ataban a

las obras diseñadas entonces por los arquitectos. Técnica industrial sin añadidos ostentosos que desvirtúen la espacialidad y la conformación de dicho espacio.

Respecto de la segunda cualidad mencionada, la *libertad*, quizá el mejor exponente que la ostenta sería otro icono de las Exposiciones Universales de final del s. XIX, la denominada torre Eiffel que, al contrario del Palacio de Cristal, sí ha perdurado hasta nuestros días. La Torre Eiffel se construye para la Exposición de París de 1889 y, como toda obra adelantada a su tiempo, desde el principio genera una alta controversia con su construcción, generando todo tipo de movimientos en contra de la misma. En el diario *Le Temps* de 14 de febrero de 1887 se incluye una carta abierta al comisario de la Exposición en el que se dice que:

"Nosotros escritores, pintores, escultores, arquitectos, apasionados amantes de la belleza de París, hasta ahora intacta, protestamos enérgicamente en nombre del gusto francés³¹, con el cual no se ha contado, contra la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la monstruosa torre Eiffel (...) ¿seguirá asociándose la ciudad de París a la imaginación barroca y mercantil de una construcción (o de un constructor) de máquinas, para ensuciarse irremediablemente y deshonorarse? Porque la torre Eiffel, que no desearía para sí ni siquiera la comercial América, es la deshonra de París, no lo dudéis. (...)" (Benévolo, 1992, pág. 149).

No cabe duda que la construcción de la torre Eiffel es un hito tecnológico de primera magnitud. Pero quizás sea su voluntad de camino propio el que más peso tiene en su impronta a la modernidad. La torre Eiffel es icono de *Libertad*, tiene el poder de aunar voluntades con su propio discurso, de convertirse en faro de la colectividad a través de la individualidad, permite erigirse como símbolo de la acción del hombre responsable de sus propios actos, más allá de los intentos de sometimiento

³¹ Nota propia: Fíjense como en dicha carta no están los ingenieros incluidos dentro de los defensores del Arte, de la Belleza o del Gusto.

a falsos y tardíos lenguajes unitarios que se autoproclaman garantes del buen gusto, las buenas maneras, la buena arquitectura.

La Torre Eiffel es el contrapunto que finalmente deriva en un eclecticismo global, donde se cuestiona no solo el propio lenguaje artístico sino el modo de llegar al mismo, desde el propio cimiento que se enlaza con las enseñanzas artísticas, qué enseñar y como enseñar y, lo que es más importante, sobre la necesidad de aunar el conocimiento de los estilos con el conocimiento de los nuevos materiales y tecnologías con el conformar los nuevos edificios que la rápida transformación social está demandando. Según Benévolo:

"el desarrollo rapidísimo de las ciudades, de modo especial en países que sólo ahora empiezan a industrializarse, como por ejemplo Alemania, exige de la industria de la edificación un esfuerzo extraordinario, que requiere una revisión total de los antiguos proyectos de construcción." (Benévolo, 1992, pág. 153)

Porque la nueva tecnología permite el progreso y éste trae consigo una civilización más avanzada que tarde o temprano considerará que los valores de igualdad y libertad son derechos inalienables a todos los seres humanos. Y así como las nuevas tecnologías permiten la construcción sobre 1898 de la Línea central de Metro de Londres, tensor del progreso de la City, así también permitirán reconsiderar las necesidades sociales de las clases trabajadoras que ya se revolucionan ante la explotación y las desigualdades vigentes de la época.

El final del siglo XIX y comienzos del 20 trae consigo un discurso optimista y positivista. Como expresa De Micheli:

"los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran otras tantas banderas ondulantes al viento impetuoso del progreso. La conquista de la felicidad por medio de la técnica pareció de ese modo ser el eslogan más seguro para difundir en los

malos humores de los pueblos la euforia de una perspectiva de paz y bienestar." (De Micheli, 2004, pág. 67)



45. Construcción de la línea Central del Metro de Londres, Fotógrafo desconocido, 1898. ((Ilust. Metro de Londres) © Imagen de su autor)

Las nuevas voces claman sobre un nuevo modo de operar, donde la libertad es un modo de vanguardia, más allá del eclecticismo:

*"Heureusement, de fiers artistes - nos maîtres - ont vu et ont fait voir que l'indépendance ne consiste pas à changer de livrée, et notre art s'est affranchi peu à peu de cette paléontologie. Tout n'a pas été également heureux, mais tous les efforts vers ce but ont été féconds, et aujourd'hui nous savons et nous proclamons que l'art a droit à la **liberté**³², que seule la liberté peut lui assurer la vie et la fécondité, disons mieux, le salut!"³³*
(Guadet, 1901-1904)

³² Negrita propia

³³ [N. del ed.]: "Afortunadamente, artistas valientes -nuestros maestros- han visto y han hecho ver que la independencia no consiste en un cambio de librea, y nuestro arte se ha librado gradualmente de esta paleontología. No todos resultaron igualmente felices, pero todos los esfuerzos por conseguir este objetivo fueron fecundos, y hoy sabemos y podemos anunciar que el arte tiene el derecho a la **libertad**, que sólo la libertad puede asegurarle su vida y fecundidad, mejor dicho, ¡la salud!"

¿Se mantuvieron estos elementos durante la consecución de las vanguardias del periodo de entreguerras del siglo XX? ¿Siguen siendo estos dos elementos, *conocimiento y aplicación de las nueva tecnologías* así como *libertad* para aplicarlos, válidos para la generación de vanguardias en el siglo XXI? Se verá más adelante.

Pero además ejemplariza dicha *Libertad* a través de la *Novedad*, de hacer que lo "*bueno si nuevo, dos veces bueno*".

¿Es la *Novedad* también una clave de vanguardia? ¿Acaso la falta de perspectiva histórica sobre un determinado suceso puede provocar una actitud frente al mismo claramente diferente, de tal forma que la visión contemporánea del mismo comporta irremediabilmente un juicio de valor diferente del que se tendría por parte de un público separado en el tiempo del hecho sobre el que se trata? ¿Que un hecho sea extemporáneo, impropio del tiempo en que sucede o se hace, puede ser signo de vanguardia, emite una *luz vanguardista*?

Como ya hemos visto, para J. P. P. Oud lo "moderno" se definiría como lo "cambiante" en el sentido de lo que "deviene", es decir lo que "evoluciona". Pero lo "moderno" en absoluto tiene que ser al mismo tiempo lo "nuevo". *Lo "moderno" es lo que "deviene individual", lo "nuevo" es lo que "deviene colectivo"*.

7.3. LAS VANGUARDIAS DE "DE STIJL" Y "BAUHAUS".

La Primera Guerra Mundial, también conocida como la Gran Guerra comienza en julio de 1914 y acaba en noviembre de 1918 con el Armisticio alemán, firmándose en junio de 1919 el Tratado de Versalles. Es una guerra cruenta, en la que mueren más de dieciséis millones de personas, entre combatientes y civiles. Su impacto convulsionó de tal manera el mundo, que permitió la apertura de revoluciones y cambios políticos que hubieran sido impensables previos a la guerra. Guerra moderna y autodestructiva, donde los avances industriales se pusieron al servicio del horror y de la muerte, donde lo mejor y lo peor del ser humano quedó reflejado.

En medio de ese ambiente bélico, parece difícil creer que se pueda mantener un pensamiento humano que vaya más allá de la propia salvación; el afán de auto-supervivencia queda por encima de principios e ideales y lo lógico es que deje de lado cualquier intento de abrir un camino hacia un futuro que, a todas luces parece tener un final cercano y trágico.

Europa perece, pero la actividad artística no muere, si acaso se vuelve también destructiva, en busca de la disolución, del abismo, de la ruptura. Las tendencias cubistas, futuristas, constructivistas, continúan a pesar de la guerra, e incluso la vorágine de su espeluznante sinrazón acaso potencia aún más su luz de gas.

En Holanda, el hecho de mantener una neutralidad durante la PGM permitió que las ideas ya comenzadas en las artes durante los últimos años del s. XIX fructificasen en ese inestable remanso de paz que sirvió de foco para artistas que huían de la guerra. Es aquí, separados por frágiles fronteras de ese paisaje desolador que resulta la guerra total, donde las personas aún pueden encontrarse y hablar, donde las investigaciones pueden seguir, donde el pensamiento humano racional puede evolucionar. La violencia y el dolor existen y están presentes y todos presienten que la existencia es algo más que la mera realidad visible.

En este espacio de libertad "sin tiempo" y "a contrarreloj" es donde surge el movimiento quizás más humano y romántico, De Stijl, que continúa en el periodo de entreguerras gracias al empuje de su líder y fundador Theo van Doesburg.

Puede que una clave de la cristalización de las vanguardias de este periodo de entreguerras fuese esa "*percepción vital del presente*" como lo único existencialmente verdadero, lo único a lo que poder asirse con pasión y ansia, dado el convencimiento de la fugacidad y fragilidad del mismo ante un mundo recién salido de una guerra donde la vida se perdía al volver cualquier esquina. Donde cualquier noche podía ser la última ante un bombardeo, donde cualquier mañana podías ser hecho preso por tus ideas pasadas y acabar torturado y muerto. Donde en cualquier momento te podían decir con un telegrama que tu marido o hijo había fallecido en el frente. La muerte se había convertido en algo muy cercano y los ideales nacionalistas que fructificaron en la PGM hicieron creer que, ante la imposibilidad de victoria, la muerte era la mejor de las soluciones. Según José Rodrigo Rodríguez López:

"Se puede afirmar que durante la Primera Guerra Mundial, quienes decidieron enlistarse o fueron enlistados para portar el uniforme y el fusil fueron arengados por la idea según cual, era preferible morir defendiendo su país que aceptar las condiciones de la derrota y el sometimiento a las voluntades de potencias extranjeras en una guerra de la cual, muy poco entendían. Esta idea del sacrificio, dio lugar al uso de la violencia como la interlocutora entre los largos años de guerra y la paz, lo que dio como resultado la consagración de la muerte como una actitud cotidiana" (Rodríguez López, 2015)

Rodríguez Lopez menciona algunos testimonios de algunos soldados que vivieron el horror de la guerra:

"Soy joven, tengo veinte años, pero aún no sé nada de la vida, solamente de la desesperación, la muerte, el miedo, y la vana superficialidad impregnada en un abismo de dolor. Veo cómo se pone a las personas unas contra otras, y en silencio, sin saberlo,

*tontamente, obedientemente e inocentemente se matan unas a otras." (Remarque, 2009)
(Rodríguez López, 2015, pág. 13)*

"La figura del alemán se mueve. Me estremezco y la miro. Mis ojos se quedan incrustados en ella. Era un hombre con bigote y ahora está tendido allí con la garganta sangrándole. "Ha muerto me digo". Lo miro y veo su juventud, tan similar a la mía. No quería matarte — le digo— pero sé que tú lo hubieras hecho, por eso tuve que apuñalarte. Ahora sé que no eras más que un joven como yo y que tal vez pudimos haber sido amigos, pero estamos haciendo lo que nos dijeron que teníamos que hacer: matar o morir y por eso yo he tenido que matarte" (March, 1989) (Rodríguez López, 2015, pág. 20)

Un presente que vivir con intensidad extrema pues el futuro no estaba en absoluto garantizado y el pasado era un tiempo que no volvería jamás.

"La vida es lucha, pero el arte en su forma superiores victoria, es decir, satisfacción." (Oud & Greco, 1986, pág. 72)

7.3.1. CLAVES DE CONFORMACIÓN DE "DE STIJL"

7.3.1.1. Momento y lugar

Estando inmersos en la búsqueda de estas claves atemporales o cíclicas que descubrir y que de alguna manera enlacen las génesis de las vanguardias de ambos principios de siglo, XX y XXI, debemos de tener muy en cuenta la conformación de la vanguardia "De Stijl" en tanto en cuanto lo que supuso de revolución del entendimiento del espacio, de la luz, del color, valores estos que siguen siendo absolutamente actuales en la arquitectura de principios del siglo XXI. Como parte del estudio que debemos desarrollar sobre las principales vanguardias que se conforman en este período de entreguerras, es importante pues tratar los entresijos de "De Stijl" para sacar puntos de partida sobre los que comparar.

Si bien De Stijl representa uno de los mayores movimientos modernos de principios del siglo XX en lo que se refiere a movimientos sobre arte, arquitectura y diseño, como indica Paul Overy:

*"De Stijl was not a homogeneous "group" or an "ism" like Cubism, Futurism, or Surrealism; nor was it an art and design school like the Bauhaus. Rather, it was a collective project or enterprise, organized and promoted by the Dutch painter, designer, writer and propagandist Theo van Doesburg (1883-1931), between 1917 y 1928. The main elements of continuity in it were the De Stijl magazine, edited by Van Doesburg, and his own commitment as a proselytizer and entrepreneur."*³⁴ (Overy, 1991, pág. 7)

Van Doesburg es realmente el alma de este movimiento neoplasticista, su líder, y el que lo sigue hasta sus últimas consecuencias.

³⁴ [N. del ed.]: "De Stijl no representó un "grupo" homogéneo o un "ismo" al modo del Cubismo, el Futurismo, o el Surrealismo; ni fue una escuela de arte y Diseño como la Bauhaus. Más bien fue una empresa o proyecto colectivo, organizado y promovido por el pintor, diseñador, escritor y propagandista holandés Theo van Doesburg (1883 -1931), entre 1917 y 1928. Los principales elementos de continuidad en el mismo fueron la revista De Stijl, editada por van Doesburg, y su propio compromiso como proselitista y emprendedor."

Durante el transcurso del mismo, es arropado por otra serie de artistas que le acompañan en mayor o menor medida, y que se van apartando de los manifiestos de "De Stijl" de manera parcial o total, al encontrar pensamientos y modos y tendencias que se acomodan más con otros movimientos coetáneos. Es el caso de Jacobus Johannes Pieter Oud, en adelante J.P.P. Oud (1890-1963), arquitecto, el cual, si bien es miembro y fundador junto con Van Doesburg de "De Stijl" (así lo expresa el propio Van Doesburg en su escrito Diez años de De Stijl: 1917-1927, en el que indica que participaron en la fundación el pintor y diseñador Vilmos Huszár, el escritor y poeta Antony Kok, el pintor Piet Mondrian, el arquitecto J.J.P. Oud y el mismo Van Doesburg como pintor poeta y arquitecto) realmente permanece fiel a los cánones del movimiento durante pocos años, dado que su propia experiencia vital le hizo derivar hacia el movimiento internacional de la Nueva Arquitectura. Junto a estos "*miembros fundadores*" los artistas que más se acercaron a las ideas de De Stijl, y que por tanto podrían representar su "estilo" serían los arquitectos Gerrit Rietveld (1888-1954), Cornelis van Esteren (1897-1988), Robert van't Hoff (1887-1979) o Jan Wils (1891-1972).

"Estilo" no pretende ser sólo un tratamiento de decoración u ornamentación de superficies, sino que busca ser un lenguaje propio de definición de un todo a través de elementos simples que se relacionan entre sí de una manera no habitual. Dichos elementos simples, que arrancan de una conceptualización en dos dimensiones como abstracción esencial de una realidad que queda en un segundo plano -método inicialmente usado en la pintura y el diseño gráfico-, pretenden trasvasarse al espacio, tanto en el mobiliario como en el diseño de interiores o en la propia arquitectura, obteniendo así un nuevo modo de entender el mundo a través de esta nuevo ordenamiento, de un nuevo modelo que pretende ser social en tanto en cuanto la búsqueda de su universalización y colectivización. Se parte de lo individual a lo colectivo (universal).

Es importante tener en cuenta que, si bien podría pensarse en un principio que De Stijl podía ser un intento de crear un estilo nacional

holandés, esta idea debe descartarse rápidamente dado el carácter de internacionalización que se pretendía del mismo. Las circunstancias sociopolíticas de su inicio hicieron que Van Doesburg no pudiese promoverlas adecuadamente hasta finalizada la PGM, pero no obstante la internacionalización ya se daba desde el momento en que participaron en su gestación personajes de diferentes nacionalidades que, además, coincidieron en Los Países Bajos principalmente porque venían huyendo de la guerra y quedaron como refugiados aquí por ser un país neutral.

Lo anterior parece introducir la idea de que **un elemento externo distorsionador como pudo ser la PGM se convirtió en clave** para permitir que personajes que en otro tiempo o lugar no hubieran coincidido, sí lo hiciesen en medio de esta situación anómala, y de esta forma conseguir una relación de conocimiento fructífera que desembocar en la generación de esta vanguardia.

7.3.1.2. Características y conceptos

Siguiendo la exposición de Paul Overy en su obra "De Stijl", las características estilísticas más habituales de la obra de "De Stijl" según se reflejaba en los artículos, ilustraciones y comparaciones de la revista serían:

- Un despojamiento de las formas tradicionales en la arquitectura, el mobiliario, la pintura o la escultura, hasta convertirlas en simples componentes geométricos "básicos" o "elementos".
- La composición a partir de estos "elementos" separados de configuraciones formales que eran percibidas como "todos" o "conjuntos" mientras que permanecían claramente contruidos a partir de elementos independientes e individuales.
- Un uso exclusivo de lo "ortogonal" (líneas horizontales o verticales o "elementos") y los colores primarios (magenta, amarillo y azul "puro") además de los colores o tonos "neutros (blanco, gris y negro) (Overy, 1991, pág. 11)

Estos principios no eran seguidos de igual forma por los integrantes de De Stijl, pero la revista servía de alguna forma como aglutinante, para fijar una idea de unidad estilística además de plataforma de propaganda de los propios colaboradores.

Por otra parte los artistas de De Stijl participaban de una visión de la importancia del arte sobre la sociedad, de la producción y de los objetos de arte y edificios y su influencia en la vida moderna. Paul Overy los resume en cuatro ideas:

- Una insistencia en el carácter social del arte, el diseño y la arquitectura.
- El convencimiento de un equilibrio entre lo universal y colectivo y lo específico e individual.
- Una fe utópica en las cualidades transformadoras de la mecanización y las nuevas tecnologías.

- La convicción de que el arte y el diseño tenían el poder de cambiar el futuro (y por ende la vida y el estilo de vida de los individuos). (Overy, 1991, pág. 12)

Si bien, al igual que la Bauhaus, De Stijl pretendía que el suyo fuese un movimiento unitario donde las Artes (Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes aplicadas) y el diseño fueran de la mano tanto de los artistas como de los arquitectos lo cierto es que la diferencia de función que de este "estilo" planteaban unos y otros hizo que se provocaran discusiones bastante "agrias" entre ellos. Los arquitectos, entre ellos Oud propugnaban el sentido social y la primacía de la "jefatura" de la arquitectura sobre la pintura en los proyectos. Haciendo retrospectiva respecto de la relación entre arquitecto y pintor ya sobre 1951, Oud diserta sobre este asunto con un criterio claramente opuesto al definido por De Stijl. Así en su escrito "Arquitecto y pintor" Oud expone:

"Tras mis tentativas de ese tiempo, tengo un cierto recelo de esa voluntad de colaboración, cuando se lleva hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, sigo convencido de que hay que prestar sumo cuidado al elemento color en la arquitectura; suelo invitar con gusto al pintor (¡Artista!) -con un amplio margen de libertad-, pero, por decirlo en pocas palabras, quiero seguir siendo el jefe." (Oud & Greco, 1986, pág. 120)

7.3.1.3. Holanda y De Stijl

Durante el final del siglo XIX y principios del XX Holanda resurge dentro del ámbito comercial y económico, polarizado entre dos ciudades principalmente, Rotterdam, que se convierte en uno de los principales puertos de Europa, al servir de entrada de las mercancías de América hacia Centro Europa a través del Rin, y Ámsterdam, la cual se convierte en núcleo de actividad comercial y bancaria. Por otra parte la tendencia del país es la de convertirse en un modelo moderno y neutral al estilo de Suecia o Suiza, poniendo especial énfasis en el apoyo de las libertades colectivas e individuales, por lo que intenta consolidar una moderna democracia de corte social donde tienen cabida tanto la búsqueda de la prosperidad de sus ciudadanos como de una justicia social y a favor de los derechos humanos. Este *carácter mediador* le permite mantener un límite claro de distanciamiento respecto de sus vecinos en conflicto, con un marchamo de modernidad, neutralidad y justicia que le hace ser atractivo -por no decir obligadamente atractivo- a las personas que intentarán escapar del horror de la guerra. Holanda refuerza pues su carácter e identidad nacional con estos principios que, también son apoyados desde un punto de vista cultural y artístico. Es en medio de este magma donde De Stijl nace y se desenvuelve, de la mano de Theo Van Doesburg. Van Doesburg considera que los ideales de De Stijl son mediadores, aglutinando en un mismo grupo artistas de distintos campos (literatura, pintura, arquitectura) y de distintas nacionalidades, en busca de un "Estilo" común colectivo y universal, que finalmente derivará en la consecución de una internacionalización clara de los objetivos marcados. Este claro posicionamiento en favor de la internacionalización le pergeñó críticas sobre su actitud, que declaraban pro germánica, críticas ante las que Van Doesburg se defendía respondiendo que lo que él buscaba no era promover ideas nacionalistas sino "*avanzar el carácter internacional del arte moderno en el sentido más general*" (Overly, 1991, pág. 21)

A principios del siglo XX si querías ser considerado moderno y progresista debías de haber trabajado en París, y así algunos artistas holandeses lo hicieron (Mondrian, Huszár, van Rees entre otros) o al menos lo intentaron (como es el caso de Van der Leek)

Como ya se ha comentado anteriormente tanto Berlage como sus precursores de la Escuela de Ámsterdam conformaron una tradición moderna que dio una nueva imagen de modernidad a Holanda, más allá de lo que la pintura podía conseguir. Berlage buscó una arquitectura sobria, despojada de ornamentos, sólida y, en lo posible dentro de la aplicación de un socialismo real que afectaba fundamentalmente al contexto del urbanismo y las viviendas sociales, pero también a los edificios públicos entendidos como elementos representativos de una sociedad tolerante y plural. Berlage ya trata el asunto de la "*unidad en la pluralidad*" que posteriormente retomará De Stijl. De hecho Berlage ya en 1904 publica un libro titulado "*Over stijl in bouw - en meubelkunst*" (Sobre el Estilo en la construcción y el diseño de muebles) donde ya adapta las ideas del arquitecto alemán Gottfried Semper a sus propios ideales socialistas y donde el muro toma importancia significativa tanto como plano como definidor del espacio. Estos conceptos serán absorbidos por De Stijl mediante sus elementos (individuales) y todos (colectivo) de tal forma que cualquier obra arquitectónica, pictórica o de mobiliario podía ser percibido como un todo o como un ensamblaje de elementos individuales. (Overy, 1991, pág. 25)

La alta introducción de negocios dedicados al diseño de interior que apoyaban el trabajo de los artistas y diseñadores holandeses permitió una mayor proyección de estos dentro de la nueva clase media burguesa holandesa. Desde aquellos que estaban a favor de trabajos asimilados al *Art Nouveau* como los desarrollados por *Arts and Crafts*, tienda en The Hague, hasta los desarrollados por *T Binnenhuis* (Interior) tienda fundada por Berlage y otros diseñadores contrarios al *Art Nouveau* en los que proponían muebles y tejidos más simples y sencillos además de estandarizados, a fin de que pudieran ser destinados a su uso masivo por parte de la clase

trabajadora, si bien eran comprados fundamentalmente por artistas e intelectuales. En otros casos como el de la tienda en Ámsterdam del diseñador Willem Penaat se buscaba un producto barato para su uso por los maestros de primaria.

Fue en cualquier caso la firma Metz la que impulsó este nuevo diseño de interiores, primero con trabajos de Penaat y posteriormente de Rietveld, destinado a las clases medias, con productos baratos y de auto ensamblaje, pensados para los cuartos de los niños y para casas de verano. Ayudó a este apogeo del diseño de interior el sentido que para los holandeses tenía el interior de la vivienda respecto de la consideración de privado-público. Las casas que daban a los canales eran estandarizadas y por tanto muy similares a sus vecinas. La diferenciación solo podía verse pues en el interior. Así, ya desde el siglo XVII, a través de los ventanales que volcaban a las calles de los canales de Ámsterdam el holandés participaba del valor individual-privado hacia el colectivo-social, demostrando con su imagen hacia el exterior su estatus así como su estilo de vida representado en su mobiliario, en su vegetación, en su modo de vida y consumo (ver il.46). (Overy, 1991, págs. 28-31).

Esta consideración facilitó la publicitación directa del trabajo de la vanguardia, en las propias casas de los artistas y compradores de estos mobiliarios, así como del estilo de vida que reflejaba (ver il.47).



46. (Entrance Hall in an Amsterdam canal house) P. de Hooch "Man handing a Letter to a Woman in the Entrance Hall of a House", 1670. ((Ilust. Hooch_Man handing a letter) De Hooch, Pieter. Rijksmuseum)



47. Kotomi_Photographer, Amsterdam Street, 2014 photo. ((Ilust. Kotomi_Amsterdam Street) Kotomi)

Esto permanece hasta nuestros días (ver ils.48 y 49) en actuaciones donde el interior es mostrado profusamente hacia el exterior marcando la seña de identidad del propietario-individuo que llama la atención del colectivo expresándolo de tal forma que *"lo que se ve es igual a lo que soy"*.



48. Standard Studio, "The Cold Pressed Juicery" -The Nine Streets, Herengracht, Amsterdam, 2016. Fachada. ((Ilust. Standard Studio_The Cold Pressed Juicery) Standad Studio. Foto: Wouter van der Sar)



49. Standard Studio, "The Cold Pressed Juicery" - The Nine Streets, Herengracht, Amsterdam, 2016. Interior. ((Ilust. Standard Studio_The Cold Pressed Juicery) Standad Studio. Foto: Wouter van der Sar)

7.3.1.4. Vanguardia y política

La mayoría de los artistas que estaban vinculados con De Stijl eran simpatizantes de una u otra forma con el socialismo, el anarquismo o el comunismo, sobre todo inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Como dice Overy:

*"Profiteering by mercantile and manufacturing bourgeoisie during the War had caused shortages of materials and created deep resentment. Social unrest was at its height in 1919 and mass demonstrations brought Holland to the verge of revolution."*³⁵ (Overy, 1991, pág. 32)

Salvo Oud que no llegó a unirse a ningún partido o firmar ningún manifiesto (su hermano Pieter Jacobus Oud fue un reconocido político Liberal Demócrata que llegó a ser alcalde de Rotterdam y líder de la oposición en el Parlamento Holandés), gran parte del resto de colaboradores de De Stijl, estaban conectados con los partidos socialistas o comunistas: Van't Hoff fue miembro del Partido Comunista Holandés, Rietveld también formó parte de los intelectuales cercanos al Partido Comunista Holandés, reunidos habitualmente entorno al domicilio de los Harresteins -rediseñado por él y por Mrs. Schröder), Van Doesburg se alistó a la Liga de Intelectuales Socialistas Revolucionarios en 1919 (si bien no llegó a formar parte del Partido Político para dejar claro que "*el arte no debiera subordinarse a creencias políticas*"), Mondrian estaba a favor del Bolchevismo ruso, si bien estaba de acuerdo con Van Doesburg en no relacionarlo con el movimiento De Stijl, Van der Leek plasmó sus ideas sociales en su pintura pero evitó afiliarse a ningún partido político, pues creía que un artista debería encarnar sus ideas sociales a través de su arte y no mediante directas acciones políticas. (Overy, 1991, pág. 33)

³⁵ [N. del ed.]: "El aprovechamiento de la burguesía mercantil y manufacturera durante la guerra había causado escasez de materiales y causado profundo resentimiento. El malestar social estaba en su apogeo en 1919 y las manifestaciones masivas llevaron a Holanda al borde de la revolución."

7.3.1.5. Imágen, publicidad y crítica

*"Like published statements and essays, letters from one artist or architect to another, or to critics, dealers, curators, collectors or art historians, are often carefully calculated to construct a self-image. Van Doesburg kept most of the letters he received from De Stijl contributors and collaborators, sympathizers and enemies. He also kept drafts or carbon copies of his own letters"*³⁶ (Overy, 1991, pág. 16)

Para De Stijl los escritos resultaban vitales para la expresión de su Estilo, ideas y prácticas. Van Doesburg consideraba necesario que sus ideas, sus teorías, sus manifiestos, se publicaran para así expandir adecuadamente su trabajo a nivel internacional, como un soporte preciso complementario a la imagen del mismo. Si bien el holandés no era un idioma muy usado fuera de Holanda, Van Doesburg seguía usándolo en la mayoría de los escritos publicados en De Stijl. Se consideraba que era necesario mantener un idioma nacional que fuese símbolo de una identidad propia, si bien admitiendo aperturas a influencias externas. En cualquier caso, tanto el francés como el alemán eran profusamente usados por los diferentes colaboradores de De Stijl. Gracias a esta difusión escrita los propios artistas podían explicar mejor su trabajo y el objetivo de los mismos, de tal forma que los artistas podían hacer una doble función, la de escritor-artista o crítico-artista, puesto que no sólo hacían arte sino que escribían sobre lo propio y comentaban y criticaban el arte de otros colegas. Esta actitud servía de retroalimentación del trabajo generado -puesto que sus escritos eran entendidos como partes de un mismo arte- y multiplicaba la repercusión al exterior, tanto en Europa como en estados Unidos. Según Van Doesburg *"Los Artistas no escriben sobre arte, ellos escriben desde dentro del arte"* (Overy, 1991, pág. 41)

³⁶ [N. del ed.]: "Al igual que las declaraciones y ensayos publicados, las cartas de un artista o arquitecto a otro, o a críticos, comerciantes, curadores, coleccionistas o historiadores del arte, a menudo están cuidadosamente calculadas para construir una imagen de sí mismos. Van Doesburg guardó la mayoría de las cartas que recibió de contribuyentes y colaboradores de De Stijl, así como de simpatizantes y enemigos. También guardó borradores o copias de carbón de sus propias cartas"

Van Doesburg es un convencido de la necesidad de publicitar sus ideas para conseguir una adecuada penetración y universalidad de las mismas y eso le hace recorrer toda Europa una vez acabada la Guerra para promoverlas. A efectos de producción en 1924 deja de lado la pintura y se centra no obstante en la arquitectura y el color en arquitectura. Mondrian por su parte, acabada la guerra vuelve a París en 1919 y sigue trabajando no sin sufrimiento económico. La revista *De Stijl* sigue siendo el vehículo principal de soporte teórico y visual de la actividad de sus colaboradores y de promoción de las ideas.

Van Doesburg inicialmente bebe de las ideas de otros historiadores de arte como Wilhelm Worringer y Heinrich Wölfflin. Del primero absorbió la idea de la abstracción en contraposición con lo natural, entendiendo que funcionaban como dos polos opuestos entre los que oscilaba el arte. Van Doesburg vio que todo el arte tendía inexorablemente a la abstracción. De Wölfflin deriva la idea de la existencia de elementos esenciales que forman la base de las artes individuales y la arquitectura. Y además va más allá con la idea de Clásico-Barroco-Moderno de Wölfflin, extendiendo la dualidad planteada por Wölfflin entre el clasicismo y el barroco para introducir lo moderno mediante su consideración hegeliana de *tesis*: clasicismo, *antítesis*: barroco, *síntesis*: lo moderno. Toda el arte occidental hasta principios del siglo veinte es una evolución gradual para poder pasar de un arte representativo de la realidad natural a la realidad espiritual, en constante evolución (Mondrian pensaba que la evolución acababa con el neoplasticismo que ellos abanderaban).

La importancia de la *comunicación* es esencial, y el acceso a las ideas de otros artistas y arquitectos permite que la vanguardia se nutra de conocimientos dados en otros lugares y que, sin este trasvase de información, difícilmente hubiesen avanzado tan rápidamente. Si ponemos el caso de la arquitectura vemos como la impronta de la arquitectura de Frank Lloyd Wright en la arquitectura de *De Stijl* es evidente. Así Van't Hoff visitó América en 1904 y allí conoció a Frank Lloyd Wright y vio muchos de

sus edificios, trayéndose de vuelta una gran colección de documentación y fotografías de su trabajo. Esa influencia es claramente visible en el trabajo encomendado recién llegado de su viaje, un bungalow para J.N. Verloop en Huis ter Heide y destaca también sobre manera en otro trabajo que le encargan al año siguiente cual es la villa en Huis ter Heide para un hombre de negocios de Amsterdam, A. B. Henny, donde usa por primera vez una estructura de hormigón (ver il.52), lo cual "*enabled the Henny house to be designed with dramatic cantilevered roofs and porches*"³⁷ (Overy, 1991, pág. 104)

Esta capacidad de acceso a la información y conocimiento de otros es pues crucial para poder desarrollar las vanguardias, dado que de la correlación entre sus colaboradores y las influencias externas surge una corriente exponencial que permite que la vanguardia se auto consolide. Esto mismo ocurre en la actualidad, solo que la facilidad de acceso a la información ha amentado exponencialmente, gracias al progreso de los *mass media*, de los transportes y del acceso a la cultura con un alto grado de fiabilidad.

7.3.1.6. Construcción en masa

Uno de los elementos a tener en cuenta por el movimiento De Stijl, más allá del puramente estético es su compromiso social, y este, respecto de la arquitectura tiende inevitablemente a la problemática de la vivienda para las clases sociales más desfavorecidas en la Holanda de principios del siglo XX. En esta línea arquitectos como Oud, van a trabajar en este sentido, aprovechando la famosa ley de la vivienda de 1901, la *Woningwet*, que constituye el requisito previo de las características peculiares que se venían asumiendo sobre la construcción en masa en Los Países Bajos. Como expresa Sergio Polano (Polano, 1981), en primer lugar se trata de llamar la

³⁷ [N. del ed.]: "permitió que la casa Henny fuera diseñada con dramáticos techos en voladizo y porches"

atención de los arquitectos ante este problema, nombrándolos consejeros técnicos y encargándoles grandes proyectos y posteriormente incorporándolos a las estructuras técnicas dispuestas al efecto. Deberán transcurrir más de diez años para que se empiecen a ver resultados derivados de la aplicación de la ley. El retardo con el que los arquitectos importantes de la época como Berlage o De Bazel tardaron en interesarse en el asunto, se recuperó posteriormente durante los siguientes años y principios de los años veinte. De hecho la Escuela de Ámsterdam nacerá y reforzará su actividad en el campo de la edificación en masa o social subvencionada, que quedan plasmados en la intervención de Zuid y de otras muchas intervenciones que permiten una gran expansión de la ciudad.



50. J. J. P. Oud, Siedlung Oud-Mathenesse (<Witte Dorp>), Rotterdam, 1923/24 ((Ilust. Oud_Siedlung Oud-Mathenesse) Oud, J.J.P. © Imagen de su autor)

Es determinante dentro de los logros que se van a conseguir en este campo el hecho de que Oud fuese nombrado arquitecto jefe de la Oficina municipal de Rotterdam, lo cual permitía que una de las principales figuras de la arquitectura de vanguardia como era Oud, miembro de De Stijl, estuviese al frente de la construcción residencial para viviendas sociales. Así

en la década de los años 10, este tipo de arquitectura toma protagonismo en revistas y conferencias. Siguen dándose confrontaciones, no obstante entre las Escuelas de Ámsterdam y la de Rotterdam, seguramente como indica Polano por la "sombra alargada de Berlage", maestro de una generación de arquitectos. Oud planteará las propuestas de mayor abstracción intelectual respecto de la temática de la vivienda social. La tesis de Oud se ajusta entonces a los planteamientos de Mondrian, en el sentido de que las Artes principales (arquitectura, Escultura y Pintura) así como las menores se aunarían en la edificación y su entorno urbano, y de esta unión surgiría un todo armonioso, en el que la vida resultaría también ser armoniosa. Pero pronto se observará la imposibilidad de aplicar las teorías neoplasticistas en el ámbito urbano, relegando a una utopía la generación de una "ciudad monumental".



51. J. J. P. Oud: Wohnblöcke Tusschendijken, Rotterdam, 1921-23 ((Ilust. Oud_Wohnblöcke Tusschendijken) Oud, J. J. P. © Imagen de su autor)

Oud llegará a escribir un texto específico sobre la arquitectura y la Normalización de la edificación en masa, en la que expone la necesidad de que la arquitectura resultante del proyecto arquitectónico permita por una parte una expresión arquitectónica de la belleza u por otra parte la capacidad de realizar la función útil para la que sirve. Si bien como indica Oud hay

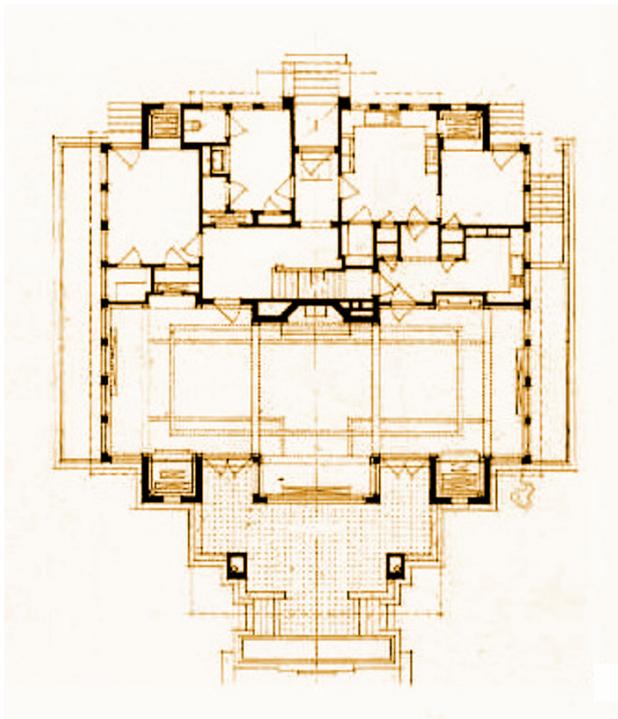
casos excepcionales, como es el del Monumento en el que la funcionalidad puede reducirse al mínimo. E incluso en este caso la funcionalidad no debe perderse en un sentido propiamente constructivo. Los edificios deben de poder ser construidos adecuadamente en cualquier caso. Y desde el punto de vista estético puro, cuanto más armoniosa sea la arquitectura -y para ello se deben aunar espiritualidad y funcionalidad- mayor grado de pureza expresiva se conseguirá. Por ello para Oud, la utilidad y la simplicidad técnica y práctica forman parte de la obtención de la belleza. Por ello el arquitecto moderno "debe tener un profundo conocimiento de la técnica moderna y, por otra parte debe comprender en el sentido más amplio la situación social" (Oud & Polano, 1981, pág. 165)

Profundizando en una normalización en la tipología habitacional podrá así enfrentarse adecuadamente al problema de la escasez de viviendas. Oud considera que dentro de la libertad individual del arquitecto en el proceso creativo, se considerará un ahorro de costes, que sea positivo a la hora de considerar el dimensionamiento, la composición y el diseño de la vivienda (y favorable por tanto para la sociedad), y sin perder por ello la capacidad de acceder a la belleza con el resultado.

7.3.1.7. La arquitectura en De Stijl

Dentro del Manifiesto de De Stijl había una serie de elementos que afectaban a la arquitectura a producir, si bien no fue seguida hasta sus últimas consecuencias por los arquitectos seguidores o colaboradores de De Stijl. La arquitectura De Stijl se caracterizaba por ser asimétrica, geométrica y con techos planos, pintada en blanco o grises claros y con acentos en colores primarios. Según estos cánones podría decirse que solamente la casa Schröder ha aunado todos estos parámetros. Otras casas como la *Casa Henny* también denominada *Casa de Hormigón*- realizada por Van't Hoff (ver

ils. 52 y 53) que podría ser considerada como la primera casa modernista, o el café restaurante *De Dubbele Sleutel* (ver ils.54 y 55), realizado por Jan Wils, podían estar dentro de los cánones iniciales de De Stijl, si bien sin cumplir todos los requisitos (por ejemplo la casa Henny presenta planta y alzados simétricos y el café restaurante "De Dubbele Sleutel" tenía sus fachadas de ladrillo visto).



52. R. Van't Hoff, Casa Henny, Huis ter Heide, 1914. Planta. ((Ilust. Van't Hoff_Henny House) Van't Hoff, Robert. © Imagen de su autor)



53. R. Van't Hoff, Casa Henny, Huis ter Heide, 1914. Vista. ((Ilust. Van't Hoff_Henny House) Van't Hoff, Robert. © Imagen de su autor)



54. J. Wils, *Cafe De Dubbele Sleutel, Woerden, 1918. Perspectiva.* ((*Ilust. Wils_Cafe De Dubbele*) Wils, Jan. NAI, Netherlands Architecture Institute)



55. J. Wils, *Cafe De Dubbele Sleutel, Woerden, 1918. Construcción.* ((*Ilust. Wils_Cafe De Dubbele*) Wils, Jan. Het Nieuwe Instituut)

Queda clara pues, como ya se ha indicado, la influencia de la arquitectura de Frank Lloyd Wright en los comienzos de De Stijl. Como dice el propio Oud en su escrito "*La influencia de Frank Lloyd Wright en la Arquitectura Europea*":

"la arquitectura de Holanda, Alemania, Checoslovaquia, Francia, Bélgica, Polonia, Rumanía, etc. sufrió de forma voluntaria la influencia de este admirable talento en su vanguardia y en todo lo que cabe comprender en ella, cuando no se toma con demasiada seriedad. Las características típicas del trabajo de Wright: el desplazamiento de las plantas, la continuación de los voladizos más allá de sus límites, los volúmenes repetidamente interrumpidos y de nuevo proseguidos, el crecimiento predominantemente horizontal, se manifiestan en esta época, en la que el espíritu de las obras de Wright ha empezado a actuar en nuestra parte del mundo, como las propiedades de un importante porcentaje de la producción arquitectónica moderna en Europa." (Oud & Greco, 1986, pág. 90)

Pero así mismo, según Oud, no sólo se debe atribuir el nacimiento de las formas externas características del modernismo a Wright, sino también al Cubismo. Incluso considera Oud que, tal fue la fascinación hacia la arquitectura de Wright y sus formas que, si bien allanó el camino del mismo cubismo, por otra parte influyó negativamente en la percepción pura de este último:

"El cubismo en la arquitectura -tenemos que dejarlo claro -surgió de forma absolutamente autónoma, totalmente al margen de Wright; nació, sugerido por las artes liberales y como ocurre en ellas: de un impulso interno. Aunque contenía, además de la similitud externa superficial, parentescos internos con la obra de Wright (...), En esencia eran diferentes e incluso opuestos entre sí.

Parecen encontrarse correspondencias en la búsqueda de lo cuadrado, en la tendencia tridimensional, en la descomposición de los cuerpos y en la recomposición de sus partes y, en general, en el deseo de unir muchas partes pequeñas -obtenidas anteriormente por disección -en un todo en el que se podrían ver los elementos de la disección anterior; también tienen en común: la aplicación de materiales nuevos, técnicas nuevas, construcciones nuevas, la orientación hacia exigencias nuevas." (Oud & Greco, 1986, pág. 92)

Según Oud, lo que en Wright era lirismo sensual y escultórico, en el cubismo era ascetismo puritano. Lo que en Wright comprendía de manera natural el modo de vida "high-life" americano, en Europa pasaba a resultar una abstracción "que surgía de otros deseos y que comprendía todo y a todos"

7.3.1.8. Jacobus Johanner Pieter Oud. Formalismo y acción social

Si bien dentro del movimiento De Stijl también participaron otros arquitectos como los ya mencionados G. Rietveld, C. Van Esteren, R. Van't Hoff, J. Wils o el propio Van Doesburg, quizás el caso de J.J.P. Oud sea el de mayor referencia (junto con Rietveld) pues, si bien se separó pronto de los ideales de De Stijl por considerar que la plástica arquitectónica resultante derivaba en formalismo que muchas veces no era capaz de acomodarse a la arquitectura de exigencias prácticas a la que él evolucionaba, el haber sido fundador del mismo y haber mantenido una relación plena con el movimiento durante casi tres años, permite que obtengamos una visión de primera mano de las claves de dicho movimiento. A esto ayuda el hecho de que Oud participa activamente no sólo practicando arquitectura sino teorizando, como demuestran sus muchos artículos publicados en la revista De Stijl y posteriormente en la Bauhaus.

Parafraseando a Charo Greco, durante el tiempo en el que Oud permanece fiel a De Stijl el arquitecto intenta avanzar en varios caminos: la idea de arte monumental, donde todas las artes se relacionan para conseguir un objetivo común, un arte general, un "Estilo" (stijl); en la normalización arquitectónica, en busca de una "nueva" arquitectura, entendiendo como "nuevo" lo "colectivo" frente a lo "individual"; en el urbanismo, -al modo en que la pintura de Piet Mondrian sobrepasa el cuadro y escapa al espacio que lo circunda haciendo que el cuadro se convirtiese en una "imagen espacial pintada", la arquitectura traspasa la propia construcción de su contenedor inicial para desbordar en la calle a la que vuelca, a la ciudad-; en la máquina (nuevos procesos industriales de producción y sus resultados -seriación, adecuación, funcionalidad, simplicidad- y en los nuevos materiales desarrollados -hormigón armado, acero, cristal-.

Este tránsito desde Berlage a De Stijl, le sirve a Oud como transición necesaria, le permite evolucionar desde una arquitectura formalista, donde la creación estética predominaba como misión del arquitecto, hacia una arquitectura donde el predominio era la objetividad, la economía y la funcionalidad, considerando siempre la vocación social de la misma, derivación pues opuesta de la De Stijl y que vendría a llamarse la Nueva Arquitectura.

Qué mejor fuente de la que beber que de la de los propios escritos desarrollados a modo autobiográfico por el mismo Oud en su libro *"Mi trayectoria en "De Stijl"*, para poder desentrañar las claves que desembocaron esta vanguardia y ver hasta qué punto las mismas podrían repetirse como catalizadoras de nuevas vanguardias en el siglo XXI.

J.P.P. Oud resulta ser un arquitecto concienciado con el arte y a la vez con la construcción, con el mundo de las ideas y a la vez con la realidad práctica afecta a una *función social*, Oud es pues un arquitecto en busca de principios estéticos y de función con el que obtener finalmente el resultado de un *estilo (stijl)* que poder aplicar a nivel global en la arquitectura y el urbanismo destinado a la sociedad que le tocó vivir. Esta necesidad a veces provoca contradicciones en su modo de actuar respecto de los cánones del Manifiesto de De Stijl, lo cual provoca que su paso por la formación vanguardista sea relativamente corta (tres años, de 1917 a 1920).

"El principio

buscar formas claras a necesidades expresadas claramente" (Oud & Greco, 1986, pág. 27)

Oud conoce a Theo Van Doesburg, escritor y pintor (1883-1931) cuando se instala como arquitecto en la ciudad de Leiden en 1915, y desde el primer momento traba con él una amistad donde el arte moderno es esencial asunto del que tratar:

"como arquitecto me interesaba todo lo que ocurría en el terreno del arte moderno, pues tenía la sensación de que algo similar también tenía que ocurrir en arquitectura."
(Oud & Greco, 1986, pág. 28)

A través de esta relación y ya en contacto con el pintor Piet Mondrian (1872-1944), fundan "*De Stijl*", teniendo como líder al propio Theo Van Doesburg.

ARTE: INDIVIDUAL versus UNIVERSAL

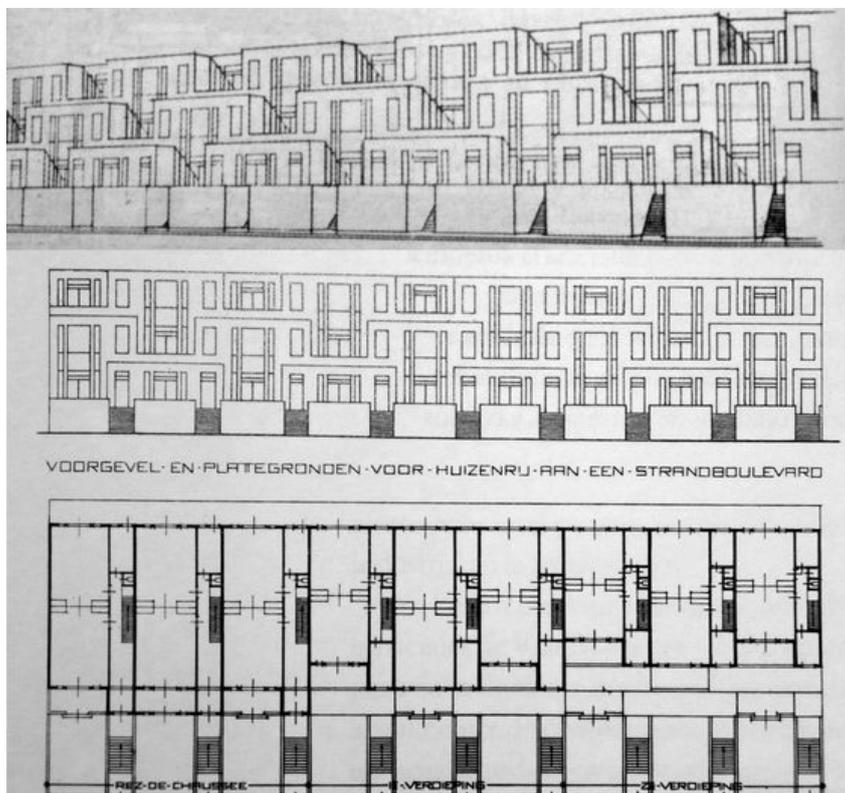
Al igual que el objetivo de De Stijl era "*hacer que en el arte lo individual cediera su lugar a lo universal. (...) De ahí resultaría: un arte general: "un Estilo [stijl]."*" (Oud & Greco, 1986, pág. 30), el objetivo de la arquitectura era análogo para P. Oud:

"La arquitectura tenía que ser lo más general posible. Ni pequeñas obras de arte para un individuo, ni casas de campo preciosas con un bello trabajo artesanal y una lujosa ornamentación, sino producción en masa y normalización encaminada a hacer viviendas buenas para muchos. El detalle tenía que desaparecer, cediendo su lugar al todo. El trabajo mecánico tenía que ser aceptado como tal y no como un sustituto del trabajo artesanal. La exactitud, en tanto admirábamos, en los productos totalmente técnicos, como barcos, coches, instrumentos, etc., tenía que ser tomada como ejemplo en la reorganización de la arquitectura; las exigencias planteadas a la obra arquitectónica tenían que ser definidas de una forma tan exacta que pudieran ser realizadas con los materiales, las construcciones y las posibilidades de trabajo más recientes. Mejor distribución de la vivienda, cocinas más prácticas, mejor utilización de la orientación respecto al sol, etc. Teníamos que intentar conseguir por medio de la racionalización, de la normalización, las mayores prestaciones en lo pequeño: "un ford para vivir", luz, aire, color." (Oud & Greco, 1986, págs. 30-31)

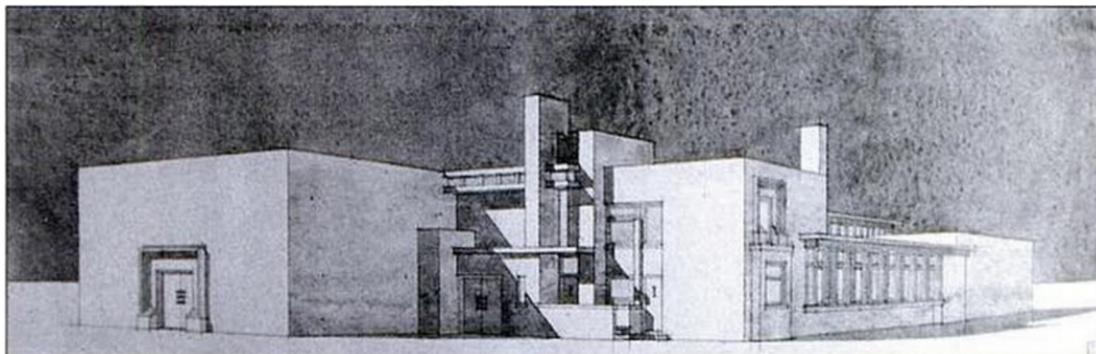
Según Oud, los trabajos de Mondrian tienden a la búsqueda de una abstracción creativa, de tal forma que la naturaleza deja de ser reconocible y

finalmente son las líneas rectas y los colores primarios los que invaden el espacio, hasta el punto de sobrepasar al propio cuadro, integrando el espacio de alrededor. La práctica de estas ideas en la arquitectura son llevadas a cabo por Van Doesburg y Oud en algunos de sus proyectos iniciales, incluyendo el color como efecto "*liberador*". La luz también se tiene en cuenta en el desarrollo del proyecto, lo cual entonces era, según palabras de Oud, "una verdadera revolución". El propio Oud no obstante más tarde empieza a considerar como "acción destructiva" una utilización tal del color introducido en la arquitectura.

Este nuevo espíritu lo intenta traspasar Oud a sus proyectos, como en el proyecto de una fila de casas en el bulevar de Scheveningen (ver il.56) o en el proyecto de fábrica en Purmerend (ver il.57), pero ya comienza a detectar que los conceptos de rectitud, tensión claridad y color son problemas formales, un lenguaje proyectual que en sí tenía para él menos valor que el espíritu del proyecto.



56. J. J. P. Oud, Proyecto de una fila de casas en un bulevar de Scheveningen, 1917, La Haya. ((Ilust. Oud_Bulevar Scheveningen) Oud, Jacobus J.P. © Imagen de su autor)



57. J. J. P. Oud, *Proyecto de fábrica en Purmerend, 1919, Amsterdam.* ((Ilust. *Oud_Proyecto fábrica en Purmerend*) Oud, Jacobus J.P. Col. *Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, 1997*)

Como indica Sergio Polano:

"L'opera di Oud -questo è l'essenziale- si pone nel suo insieme sotto il segno di una dialettica inesausta tra quelle polarità disomogenee che abbiamo definito come "edilizia residenziale" e "architettura monumentale". Con De Stijl, Oud stesso nomina questa tensione duale quando, con l'obiettivo di ricercare in prospettiva un difficile equilibrio per l'architettura, distingue tra "costruttivo" ed "estetico". Ma quel che rifiuta ben presto - e con ciò, il distacco da Van Doesburg- è la conseguenza di tale impostazione, e cioè una "monumentalità" architettonica intensa come opera d'arte totale, come prodotto di una collettiva volontà artistica."³⁸ (Oud & Polano, 1981, pág. 14)

³⁸ [N. del ed.]: " La obra de Oud -esto es lo esencial- se coloca en su conjunto bajo el signo de una dialéctica incesante entre esas polaridades heterogéneas que hemos definido como "vivienda" y "arquitectura monumental". Con De Stijl, Oud también cita esta doble tensión cuando, con el objetivo de buscar en perspectiva un difícil equilibrio para la arquitectura, distingue entre lo "constructivo" y lo "estético". Pero lo que se niega pronto -y de ahí, el distanciamiento con Van Doesburg- es la consecuencia de este enfoque, es decir, una "monumentalidad", arquitectónica intensa como obra de arte total, como producto de un voluntad artística **colectiva.**"

EL LUGAR en la ARQUITECTURA

"Hacia 1923 el galerista parisino Rosenberg me pidió que hiciera un proyecto para un "centro artístico". Le escribí que lo haría con mucho gusto si antes me hacía saber la situación del terreno, en respuesta me contestó que aún no había pensado nada sobre el terreno y que sólo se trataba de un proyecto en general. Como me es absolutamente imposible pensar en una obra arquitectónica desligada de su entorno, le agradecí la oferta, renunciando al encargo." (Oud & Greco, 1986, pág. 36)

De igual manera que la pintura traspasa el formato que le es inicialmente afín y con Mondrian se traspasa al espacio circundante, haciendo que el arte lo englobe en un todo unitario, de igual forma Oud es consecuente con estos principios y no concibe la generación de una arquitectura moderna si no es dentro del *contexto de un lugar*, "ligada al entorno". El proyecto arquitectónico no puede encerrarse sólo en el espacio que la arquitectura confina entre sus paredes sino que debe expandirse y considerarse como una parte más -y esencial- del mismo al entorno que le rodea. Los espacios arquitectónicos generados, los vacíos y llenos, la propia función, debe de corresponderse con lo que le circunda, de igual forma que un río nunca debe de entenderse sin sus cauces vivos. Es así como el urbanismo adquiere una dimensión artística que De Stijl pretende llevar hasta sus últimas consecuencias.

Una de las primeras soluciones de temprana arquitectura modernista podría ser la intervención de ampliación y modernización de una villa situada en el pueblo pesquero y de balnearios de Katwijk-am-zee. Esta villa (ver il.58) denominada inicialmente *Villa Sigrid* y posteriormente *Villa Allegonda*, pertenecía al señor J. E. R. Trousselot, de Rotterdam. La intervención la realizó junto con el artista Menso Kamerlingh Onnes (el cual acababa de volver de un viaje a Túnez, impresionado por sus casas de volúmenes puros, paredes blancas y cubiertas planas) y ya aquí se puede ver como Oud, de la mano de Onnes, además de reflejar una nueva imagen compuesta por volúmenes puros, añadiendo una torre rectangular y porches abiertos,

dispone fachadas y cubiertas planas, colores claros y aberturas simplificadas (ver il.59). Dado que, según Oud, gran parte de la remodelación se debía a Onnes, su aportación singular al proyecto fue que todo ello se realiza considerando el paisaje que le circunda, entendiendo así al lugar como parte esencial del proyecto.



58. Villa Sigrid (Allegonda) en Katwijk-am-zee. ((Ilust. Oud_Villa Sigrid sin reformar) Oud, Jacobus J.P. © Imagen (Anónimo. Dominio público))



59. J.P. Oud y M. Kamerlingh Onnes, Remodelación de Villa Allegonda en Katwijk-am-zee, 1916. ((Ilust. Oud_Villa Allegonda) Oud, Jacobus J.P. y Kamerlingh Onnes, M. Imagen (1927): Wiekart, 1965. il.23, 1981)

PROPAGANDA y PUBLICIDAD

Oud hace varios intentos más con estos cánones de representación neoplasticista en lo que él denomina trabajos de arquitectura "normal", entre los que destacan el café De Unie en Rotterdam (1924/25) (ver il.60) y la iglesia de Kiefhoek (1925/29), pero ya con el convencimiento de que la arquitectura de De Stijl no es más que un reflejo formal, que volcado al interior, al espíritu del proyecto arquitectónico, puede ser más destructivo que constructivo. Llega al convencimiento de que dicha estética es un "corsé". Como cita el propio Oud: *"he intentado realizar esta estética en cierto sentido "apartada del mundo", sin forzar demasiado ni la función ni la construcción, introduciéndolas en un corsé "prefigurado"* (Oud & Greco, 1986, pág. 35). Es más, podría considerarse, como expresan Carlos Naya y Víctor Larripa de la Universidad de Navarra, que la función final de la operación es la de ser un "*Vestido-Anuncio*", lo cual se constata tras la reconstrucción del café en otro emplazamiento de Rotterdam pero con idéntica composición (ver il.61):

"En el año 1925 el arquitecto holandés J.J.P. Oud diseñó una llamativa construcción en pleno centro de Rotterdam: el Café de Unie. Era una operación cuya única presencia hacia el espacio público se concretaba en una fachada tan pequeña como intensa. Literalmente encajada entre dos edificios eclécticos del siglo anterior, Oud compuso esta fachada apoyándose en los principios estéticos del neoplasticismo que tan bien conocía. En ella combinó planos de intensos colores, grandes vidrios, vistosos rótulos y una potente iluminación nocturna. Sin embargo, poco tenía que ver la imagen asimétrica que ofrecía externamente esta construcción, tan dinámica y "tridimensional" como las pinturas del grupo De Stijl, con la disposición simétrica y ordenada de su interior.

Parece que el arquitecto holandés hubiera diseñado un gran cartel vanguardista y comercial para imponerlo como alzado a las dos plantas del café, quedando éstas ocultas tras él; o que, en sus propias palabras, hubiese introducido el programa y la estructura en un "corsé prefigurado". En definitiva, su estrategia consistió en diseñar un plano de fachada explícitamente moderno para "vestir" un programa no tan moderno, un café. El resultado fue un potente y explícito contraste entre el propio Café de Unie y los edificios colindantes. De este modo, el Café se convertía en un manifiesto de la nueva arquitectura y, como todo buen manifiesto, era temporal y era destructivo: un proyecto

"en el que intencionadamente subrayé la «naturaleza temporal de la forma», –explicaba Oud- una provocación al estilo Dadaísta, una llamada a la necesidad de demoler lo viejo antes que una contribución a lo nuevo". No obstante, Oud logró aquí un doble juego: junto a la condición de manifiesto, el edificio se convertía en un anuncio comercial de sí mismo. "Café de Unie" rezaba el luminoso rótulo de la parte superior.

(...) Si rastreamos aquellos edificios-manifiesto de principios de siglo, o incluso las construcciones de las Vegas que Venturi reivindica, podemos escrutar una serie de características casi siempre comunes. Son edificios cambiantes o de duración limitada: programas comerciales y temporales como un café, cines, o pabellones de exposiciones. Se sitúan en lugares muy visibles, en ocasiones rodeados de viejas edificaciones para lograr pretendido contraste. Pero, sobre todo, son construcciones configuradas de tal modo que su punto clave sea la fachada. La razón es sencilla: como edificios que buscan un golpe de imagen, su visión sólo puede ser instantánea. Así, potenciar la fachada fomentando la bidimensionalidad significa desprestigiar el volumen y el espacio y, por ende, el recorrido y el tiempo. Significa, en definitiva trabajar sobre la imagen en sí. Aún más, la idea de operar sobre la fachada se asemeja al concepto de elaborar un cuadro, cartel o panfleto; pero, sobre todo, a la idea de "vestir" –o, mejor "imponer un vestido"- sobre la propia arquitectura. No es casual que el Café de Unie, tras ser destruido en la II Guerra Mundial, fuera reconstruido en los años 80 en un emplazamiento distinto al original. Como una operación de fachada, o como un vestido, es intercambiable; con el paso del tiempo y con el cambio de emplazamiento ha perdido el carácter de manifiesto pero, al cabo, ha potenciado su condición de anuncio." (Larripa & Naya, 2012)



60. J. J. P. Oud, Café de Unie, Rotterdam, 1924. ((Ilust. Oud_Cafe De Unie) Oud, Jacobus J. P. Oud catálogo del escrito II.2, 1986)



61. J.J.P. Oud y C. Weeber, Café de Unie, Rotterdam, 1985 (reconstrucción). ((Ilust. Oud_Café de Unie) Oud, Jacobus J.P. y Weeber, Carel. © Imagen: Vera de Kok (CC BY-SA 3.0))

Esta idea de vestido-anuncio puede entrar dentro del convencimiento de Oud de que las ideas no sólo debían ser buenas sino de que debían venderse bien:

"en la actualidad es evidente que no se trata sólo de poder hacer algo, sino también de tener el talento para venderlo. Después de la muerte de mando es un, que poseía en alto grado estas dotes, las ideas de De Stijl fueron en cierta medida arrinconadas ante la fuerza de aquellos que tenían mayor sensibilidad para la propaganda que los mismos como colaboradores de De Stijl." (Oud & Greco, 1986, pág. 37)

ARQUITECTURA y SOCIEDAD

P. Oud continúa su búsqueda de una arquitectura comprometida con lo social, lo material y lo práctico, *"la experiencia enseña que no se puede hacer nada que se estime permanente, si no se tiene en cuenta a la hora de proyectar la realidad de la vida normal cotidiana." (Oud & Greco, 1986, pág. 40)* Pero a la vez con unos formalismos que enlacen con intereses estéticos válidos y universales, dentro de una imagen de racionalidad. En palabras del propio Oud: *"Dichos ideales se resumían y siguen resumiéndose en: una arquitectura general, un Estilo (Stijl). Pero no se podía realizar un estilo sin un contacto directo con la sociedad en su evolución más consecuente." (Oud & Greco, 1986, pág. 46)*

Oud empieza a considerarse como un especialista en viviendas para trabajadores, tras desarrollar diversos encargos de viviendas de carácter social. Al parecer existe la consideración errónea de que Oud fuese arquitecto municipal la ciudad de Rotterdam, según advierte el crítico de arte Paul Overy en su obra "De Stijl"

La edificación residencial es vital en el entendimiento de la obra de Oud y de su estudio se hallarán claves respecto de los intentos que el

arquitecto tiene de llevar a cabo sus ideales. Según Sergio Polano respecto de la edificación residencial para Oud:

"Edilizia residenziale: con questa inizia la sua carriera, con questa la conclude, con questa è occupato negli anni al servizio del comune de Rotterdam che lo rendono famoso e che ammantano la sua opera di un impegno "sociale" che forse non ha così fortemente nutrito. Dunque, un settore di attività di estrema importanza per lui, ma alla cui base emerge una sorta di insoddisfazione, come di non riuscire ad esprimere in esso "un'idea architettonica generale del nostro tempo"³⁹ (Oud & Polano, 1981, pág. 14)

Es pues la influencia de la sociedad contemporánea vital para el entendimiento de una arquitectura donde la belleza se compone no solo de la estética de sus formas, sino de la utilidad de la misma, tanto en su resultado final como en el modo de ejecutar la misma, tal y como Oud reconoce para la construcción de las viviendas sociales. Por ello Oud afirma:

"Por eso, aunque sólo fuera porque la sociedad democrática está constituida por numerosas capas, es necesaria esa diversificación. Pues, la arquitectura, en tanto que reflejo de esa sociedad, tiene que reproducir dichas capas, además, tendría como contrapartida que la ciudad sería más interesante e incluso adquiriría un ordenamiento más claro. Pues, en una arquitectura utilitaria, monótona, es casi imposible orientarse, produciendo la ciudad a causa de su neutralidad una sensación de confusión y cansancio." (Oud & Greco, 1986, pág. 46)

*"A la hora de "plasmarse", los medios de la arquitectura no ceden tanta libertad como los de la pintura y la escultura. Éstas sólo necesitan seguir las leyes de la estética, por su parte los medios con los que tiene que trabajar la arquitectura tienen que dar forma en primer lugar a realidades. Si realizan esto de una manera incompleta, la arquitectura se convierte en *asocial*⁴⁰: ajena a la vida, individual, no universal, sin llegar a ser estilo ("Stijl"). Por eso, la arquitectura no puede dedicarse exclusivamente a la creación de relaciones puras y de espacios abstractos. Eso justamente había constituido en un callejón sin salida en el que De Stijl empezó a encallar." (Oud & Greco, 1986, pág. 49)*

³⁹ [N. del ed.]: "Construcción residencial: con esta comienza su carrera, con esta la concluye, con ésta está ocupado los últimos años al servicio de la ciudad de Rotterdam que lo hizo famoso y donde subyace en su trabajo un "compromiso social" que tal vez no fue alimentado con suficiente fuerza. Por tanto, fue un área de actividad de extrema importancia para él, pero también la base de la que emerge una cierta insatisfacción, cuál es la de no ser capaz de expresar en la misma "una idea arquitectónica general de nuestro tiempo"

⁴⁰ Negrita propia

ARQUITECTURA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

"La vida es lucha, pero el arte en su forma superior es victoria, es decir, satisfacción." (Oud & Greco, 1986, pág. 72)

Para Oud es preciso entender la nueva arquitectura en términos de revolución, aun sabiendo que la arquitectura tiende a reconstruir en vez de a destruir para comenzar algo verdaderamente nuevo. En este caso la arquitectura debe apoyarse en la nueva esperanza que el siglo que entra precisa, auspiciada por el maquinismo, que le aporta nuevas alas:

"La arquitectura ya no se propone como objetivo lograr la manera más deseable de alojamiento en una forma bella, sino que sacrifica todo y a todos a una visión preconcebida de lo bello, que al haber nacido en circunstancias diferentes, llega a convertirse en un obstáculo para el despliegue de la vida." (Oud & Greco, 1986, pág. 73)

"El maquinismo desbanca a la fuerza animal; la filosofía, a la fe. La estabilidad del antiguo sentimiento vital está minada; la cohesión natural de sus órganos perturbada. Actualmente se están constituyendo nuevos complejos espirituales, que se liberan de los antiguos naturales y que buscan un equilibrio mutuo. Aunque por ahora, el nuevo sentimiento vital empieza a rebelarse de una manera desequilibrada, ya ha nacido un nuevo ritmo vital, en el que se vislumbran a grandes rasgos una nueva energía estética y un nuevo ideal formal.

¡Sólo la arquitectura, que se "presenta" como el reflejo de la cultura de su época, permanece espiritualmente inmune ante ese acontecimiento!" (Oud & Greco, 1986, pág. 75)

La arquitectura debe ser fiel a sus medios y a su fin. De esta forma, siendo consecuente con su propio ser obtendrá la belleza que desea, libre de prejuicios baldíos, en forma de ornamentos innecesarios que buscan la belleza en ellos mismos y no en la riqueza interior de a quien adorna:

"Tal como se puede deducir indirectamente de los factores ya anticipados y directamente de los factores que aún quedan por enumerar de forma explícita,

repetidamente se ha constatado que existe una tendencia a una arquitectura sin ornamento, pero también repetidamente se ha rechazado dicha tendencia, porque domina la idea de que en última instancia los conceptos de belleza y de adorno van a la par y porque se cree que en el hombre existe una necesidad de adorno inextirpable. Una necesidad que -incluso si existiera -no tendría que ser obligatoriamente satisfecha por el arte. En arte todo adorno es accesorio; compensación externa de una insuficiencia interna; un añadido y no un elemento orgánico. En la arquitectura sólo es necesario en la medida en que ésta es incapaz desde un punto de vista estético de expresarse con sus medios propios." (Oud & Greco, 1986, pág. 79)

La construcción se convierte pues en parte intrínseca de la belleza de la obra arquitectónica, y asumirá en él el compromiso con el resto de las artes, contenedor abierto y en constante evolución, apoyado en su propia generación, digna y coherente, que le aporta el adorno interior que tanto se le reclama.

"Parece que sólo actualmente, bajo la presión de los acontecimientos y a consecuencia de una ampliación del pensamiento estético, se puede producir una arquitectura que plasme desde sí y por sí misma; una arquitectura a la que no se tengan que aplicar las demás partes ni, por consiguiente, subordinarse a ella, sino tan sólo cooperar con ella orgánicamente; una arquitectura que desde el primer momento experimente la belleza en sus funciones constructivas, es decir, que por medio de la tensión de sus relaciones, a la que la construcción misma vaya más allá de su necesidad material, elevándose hasta una forma estética.

Tal arquitectura no tolera el adorno, pues constituye en sí misma un organismo completo del plasticismo espacial, para el que el adorno es individualización y, por tanto, limitación de lo universal, lo que supone limitación de la espacial." (Oud & Greco, 1986, pág. 80)

Para Oud, serán el cristal, el hierro y el hormigón armado pilares básicos para revolucionar las formas de la nueva arquitectura. El hierro en tanto que expresión viva de la fuerza escondida, más allá de una "plástica de masa y plano", en tanto que " lo característico de una construcción de hierro está precisamente en la posibilidad de ofrecer resistencia a un máximo de

fuerza con un mínimo de material." (Oud & Greco, 1986, pág. 82). El cristal, en su aplicación moderna, permitirá también alcanzar soluciones arquitectónicas en las que la definición de "apertura" será recuperada y potenciada, en combinación con el hierro. La una dará la apertura y la transparencia, el otro dará la estabilidad y la ligereza. Asimismo el hormigón armado permitirá posibilidades estéticas similares, gracias a su versatilidad frente a tecnologías subordinadas como las del ladrillo que son limitadas de la libertad expresiva de la arquitectura. El hormigón armado permitirá una "nueva plástica arquitectónica, que junto con las posibilidades expresivas del hierro y del cristal, pueda originar -sobre una base puramente constructiva - una arquitectura que exteriormente se caracterice por su inmaterialidad óptica, por su aspecto casi flotante" (Oud & Greco, 1986, pág. 84). Y todo lo anterior aprovechando el color y la luz en la arquitectura, que permitirá en conjunción con los demás elementos obtener una nueva arquitectura que supere la pureza clásica.

HACIA UNA NUEVA ARQUITECTURA. EL DISTANCIAMIENTO

Cuando Oud ya se encuentra distanciado del movimiento De Stijl y encamina sus ideas hacia lo que se entendía como una nueva arquitectura, cercano a los principios de la Bauhaus, las fórmula verbalmente en lo que denominó "*programa de la nueva arquitectura*", expuesto en una conferencia pronunciada en Rotterdam en febrero de 1921. El final de dicho texto es revelador del espíritu de arquitectura contemporánea que perseguía Oud:

"Resumiendo se puede concluir que una arquitectura, que se base racionalmente en las circunstancias de la vida moderna, se da en todos los aspectos del polo opuesto de la arquitectura actual. Será ante todo objetiva, sin por ello caer en un árido realismo. En esta objetividad además se experimentara de manera inmediata lo superior. Negará radicalmente los productos no técnicos, carentes de color y de forma de la inspiración momentánea, tal y como los conocemos. Ejercerá su tarea entregándose de cuerpo y alma a su fin, plasmando de una manera técnico -plástica, casi impersonal, organismos de forma clara y de relaciones puras. El lugar de dejarse arrastrar por la atracción natural de los materiales no elaborados, por la refracción del cristal, por la desigualdad de la superficie, por la opacidad del color, por el resquebrajamiento del azulejo, por la descomposición de la pared, etc., pregonará el encanto del material elaborado, de la claridad del cristal, de lo lustroso y liso de la superficie, del brillo de la pintura, de lo reluciente del acero, del resplandor del color, etc. Con esto se indica la dirección en la evolución arquitectónica seguirá para lograr una arquitectura que, aunque en esencia esté más ligada que antes a la materia, en apariencia la supere; una arquitectura que, despojada de todo plasticismo de temple impresionista, en plenitud de luz, se oriente hacia una pureza de relación, una blancura de color y una claridad orgánica de forma que, por la ausencia de todo elemento accesorio, pueda superar la pureza clásica".
(Oud & Greco, 1986, pág. 87)

Sergio Polano plantea dos claros ejemplos de cómo la relación entre Mondrian y Van Doesburg respecto de Oud pasa a un claro desencuentro y desilusión respecto de los primeros tiempos.

"In architettura alcuni architetti si uniformarono ai principi della "nuova plastica". -scrive Mondrian nel 1922- Essi cercarono di realizzare praticamente la teoria. Fra loro molti erano convinti della necessità di una nuova architettura, "la quale realizzi ciò che il nostro tempo può offrire nei campi del progresso spirituale, sociale e tecnico" (conferenza di J.J.P. Oud del febrario 1921). Ciò conferma, a favore del neoplasticismo, che gli artisti più avanzati all'esterno del movimento tendono nella medesima direzione, senza nondimeno raggiungere la sua "coerenza". **La coerenza del neoplasticismo spaventa.** Si dubita delle possibilità di realizzare oggi nell'architettura l'idea neoplasticista: non si crea con "convizione". L'architetto di oggi vive nella "pratica della costruzione": **fuori dell'arte.** Perciò egli vuole realizzare direttamente il neoplasticismo nelle sue costruzioni... se vuole. Se però non riesce a rendersi conto che deve prima creare il suo edificio come "opera d'arte", è perché non sente o non apprezza pienamente il contenuto del neoplasticismo"⁴¹ (Oud & Polano, 1981, pág. 26)

"Con l'espressione "prendere parte attiva" in un gruppo -scrive van Doesburg- si deve intendere certo qualcosa di più che, durante due anni e mezzo, manifestare (in De Stijl) una critica neutrale sull'architettura italiana, oppure, in due anni, fare un progetto di un magazzino per una fabbrica, che non è stato eseguito. Prendere parte attiva a un movimento significa per un architetto costruire, e costruire in modo tale che le conseguenze dell'ideologia di una nuova "coscienza figurativa" diventino una realtà. Questo Oud no l'ha fatto, ad eccezione della vacantieluis a Noordwijkerhout, che è stata costruita prima del suo rapporto con il Woningdienst comunale di Rotterdam. Al contrario ciò è stato fatto da altri architetti e con meno pretenziosità di Oud (...) Allora -conclude van Doesburg- non ce meraviglia che l'architetto Oud cada adesso nelle braccia dell'espressionismo tedesco (alla Bruno Taut!) e aiuti a diffondere, in compagnia di Finsterlin, Paul Gösch, Karl Kraysl e Jan Gulasch, il vizio espressionista."⁴² (Oud & Polano, 1981, pág. 27)

⁴¹ [N. del ed.]: "En la arquitectura, algunos arquitectos se ajustaron a los principios de la "nueva plástica". -Mondrian escribe en 1922- Estos trataron de poner en práctica la teoría. Entre ellos muchos estaban convencidos de la necesidad de una nueva arquitectura, "los cuales se dan cuenta de lo que nuestra época puede ofrecer en los campos del progreso espiritual, social y técnico" (conferencia J.J.P. el Oud, febrero de 1921). Esto confirma, a favor del neoplasticismo, que los artistas más avanzados fuera del movimiento tienden en la misma dirección, sin llegar, sin embargo, a su "coherencia". **La coherencia del neoplasticismo asusta.** Se pone en duda la posibilidad de realizar actualmente en la arquitectura el ideal neoplástico: no se crea con "convicción". El arquitecto actual vive en "la práctica de la construcción": **fuera del arte.** Por lo tanto quiere realizar directamente el neoplasticismo en sus edificios...si lo desea. Si, por el contrario, no se da cuenta de que debe crear primero su edificio como una "obra de arte", es porque no escucha o no aprecia plenamente el contenido del neoplasticismo." (Negrita propia)

⁴² [N. del ed.]: "Con la expresión "tomar parte activa" en un grupo -escribe van Doesburg- se ha de entender alguna cosa más que, durante dos años y medio, manifestar (en De Stijl) una crítica neutral

En su escrito "*Sí y no. Confesiones de un arquitecto*", Oud escribe, separándose de las tesis de De Stijl:

"Sobre la manera

Me gusta lo cuadrado por su negación del mal gusto decorativo de esos epígonos que están a punto de desaparecer, pero no veo por qué tendría que desaparecer lo redondo de la nueva arquitectura.

Sobre la forma

Comprendo que en una época destructiva de decadencia artística se produzca un impulso hacia la forma asimétrica, pero no veo por qué un periodo artístico constructivo no se podía expresar también en una forma simétrica.

Sobre la propaganda

Estoy de acuerdo en que hay que ser unilateral al propagar las nuevas ideas, pero no puedo imaginarme el nacimiento de un nuevo estilo sin incluir en él la vida en su totalidad." (Oud & Greco, 1986, pág. 98)

Se demuestra por tanto que la evolución de Oud respecto de las ideas primigenias en De Stijl fue claramente divergente.

de la arquitectura italiana, o, en dos años, hacer el proyecto de un almacén para una fábrica, que no llegó a realizarse. Tomar parte activa en un movimiento significa para un arquitecto construir, y construir de tal manera que las consecuencias de la ideología de una nueva "conciencia figurativa" devengan en una realidad. Esto Oud no lo hizo, excepto el edificio para vacaciones en Noordwijkerhout, que ha sido construido antes de su relación con el Departamento de la Vivienda de la ciudad de Rotterdam. A diferencia de lo que ha sido hecho por otros arquitectos y con menos pretenciosidad que Oud (...) Entonces -concluye van Doesburg- no me sorprende que el arquitecto Oud caiga ahora en los brazos del expresionismo alemán (¡Bruno Taut!) y ayude a difundir, en compañía de Finsterlin, Paul Gösch, Karl Krayl y Jan gulash, del vicio expresionista."

7.3.2. CLAVES DE CONFORMACIÓN DE "BAUHAUS"

Toca ahora hablar sobre una de las experiencias más importantes que se desarrollan en el período de entreguerras y que, junto con la contribución de Le Corbusier, se pueden considerar como las dos contribuciones principales al Movimiento Moderno, pero no por ello debe entenderse que son únicas en su conformación puesto que el movimiento moderno como tales deben de muchas fuentes, también de las vanguardias de principios del siglo XX y las continuidades que sus diferentes actores representan. En cualquier caso, no se trata aquí de considerar al arte moderno "como un proceso interno e inmanente entre los artistas", tal y como algunos de los principales representantes de la Bauhaus en los Estados Unidos, como Alfred H. Barr Jr., pretendía (Ashton, 2002), sino teniendo muy presente la influencia sociopolítica y económica que tuvo la Bauhaus y que sobre ella también recae. Según Dore Ashton:

"En la historia del arte hay tantas derivas como en la historia en general, y hoy vemos cómo los acontecimientos artísticos del siglo XX son narrados exclusivamente en términos de fuerzas sociales y políticas, dejando a un lado lo que Schapiro identificó como la fuerza inmanente del arte en sí mismo. Lo que se pone de manifiesto en la historia de la Bauhaus es que determinados artistas, considerados individualmente -Klee, Kandinsky, Schlemmer, Feininger, Moholy-Nagy y Albers-, consiguieron subsistir y permanecieron incólumes, o casi incólumes, incluso en el agitado ambiente de la Bauhaus, e incluso cuando tuvieron que enfrentarse a poderosas fuerzas exteriores. Al mismo tiempo, la institución, arruinada por las disensiones internas y externas, no pudo mantenerse en condiciones sólidas y estables. El sueño inicial del Gropius -alumbrar una comunidad armoniosa -nunca llegó a materializarse realmente, pero en cambio emergió un microcosmos experimental en el que la vitalidad de sus partes contribuyó a fomentar un ideal que en cierto modo se ha mantenido vivo casi durante 80 años." (Ashton, 2002, págs. 17-18)

En este trabajo se pretende encontrar claves de paralelismo entre la conformación de vanguardias a ambas orillas de los siglos XX y XXI, y se

considera esencial tener en cuenta los términos que sobre el arte indica Ashton, las fuerzas sociales y políticas, pero no sólo como parte de un discurso narrativo, sino entendiendo que tanto estas como las económicas -y estas últimas con cada vez mayor importancia - son fuerzas que influyen decisivamente, no sólo en la colectividad, sino en el individuo y en su forma de actuar de forma biunívoca: el individuo se revela ante su contexto y actúa e interactúa con el mismo para cambiarlo. Su actuación deviene en colectividad, actúa sobre la colectividad y forma colectividad, amalgamando conocimientos, sentimientos y acciones que conformarán una nueva cultura o, al menos, una evolución de la misma. Y por ello, el arte -y la arquitectura por ende- debe asumir ese pulso manifiesto que late en su corazón y le da vida.

7.3.2.1. El "Deutscher Werkbund"

Para entender el desarrollo del movimiento Bauhaus en Alemania - cuyas ideas serán posteriormente extendidas al resto del mundo occidental junto con las de De Stijl, el constructivismo ruso o el futurismo italiano en lo que dio en denominarse Movimiento Moderno o Estilo Internacional-, es necesario tener un conocimiento de cómo fue el devenir de la arquitectura alemana a principios del siglo XX y más concretamente del movimiento precursor a la Bauhaus, el *Deutscher Werkbund (Liga Alemana de Talleres)*. En este sentido se toma como referencia principal la *Historia crítica de la arquitectura moderna*⁴³ de Kenneth Frampton así como la *Historia de la Arquitectura Moderna*⁴⁴ de Leonardo Benévolo, por la claridad expositiva y sintética de ambos textos respecto de este periodo.

⁴³ Kenneth Frampton, "Historia crítica de la arquitectura moderna". Título original "*Modern Architectural: A modern History*". Versión castellana de Jorge Sainz en Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1992.

⁴⁴ Leonardo Benévolo, "Historia de la arquitectura moderna". Título original "*Storia dell'architettura moderna*". Versión castellana de Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri, Anna Mará Pujol i Puigvehí, Joan Giner y Carmen Artal en Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1996.

Nos encontramos con un país recién unificado (1871) en forma de imperio proclamado en el Salón de los Espejos de Versalles el 18 de enero de 1871, que tras un periodo de proteccionismo económico, común al resto de países europeos como medida para protegerse de la competencia agrícola de Estados Unidos y Rusia, y tras la dimisión del primer canciller Otto von Bismarck, vuelve a abrirse al exterior en una fase de expansión económica; sin una tradición edificatoria similar a la que se pudo dar en Inglaterra o Francia, pero sin embargo con una industria que entra en un estado de alto nivel expansivo y con una generación de políticos, técnicos y artistas que tienen un visión progresista del momento que les toca vivir y que pretenden encontrar nuevos caminos que les permitan asentar su identidad y su posicionamiento como referencia cultural y económica en Europa. La Alemania post Guillermina pretende estimular el industrialismo y el nacionalismo, y para ello el poder político se esfuerza por aprender de los modelos desarrollados fuera del país para, una vez asimilados, incorporarlos y mejorarlos. Se determina que es necesario reforzar la fuente de materiales, mejorar la calidad y el coste del diseño tanto artesanal como industrial para convertirlo en referencia y además adecuar los protocolos comerciales. Hay pues un esfuerzo común que pretende superar el nivel de calidad, precio y diseño de sus competidores europeos (Inglaterra) y norteamericanos. Dos personajes resultan esenciales en este periodo de asimilación y progreso: Hermann Muthesius y Peter Behrens.

Muthesius es enviado a Inglaterra como "*espía del gusto*" (Droste & Bauhaus-Archiv, 1993) y estudia el movimiento de las Arts and Crafts inglesas, teniendo en cuenta principalmente los valores de artesanía y economía como factores de un buen diseño. Peter Behrens, por su parte potencia, desde su puesto de director de la escuela de artes y oficios de Düsseldorf, la educación artesanal. Y es en 1906 cuando Muthesius, junto con Naumann y Schmidt fundan el *Deutsche Werkbund*, en la que se asocian artistas y productores, dentro de los que se encuentra Behrens, cuya actividad resultará vital para conseguir la evolución hacia una arquitectura moderna.

Según cita Benévolo en su "Historia de la arquitectura moderna" (Benévolo, 1992), en palabras de N. Pevsner:

"La finalidad del Werkbund -dice su estatuto- es ennoblecer el trabajo artesano, relacionándolo con el arte y con la industria. La asociación quiere seleccionar lo mejor del arte, de la industria, de la artesanía y de las fuerzas manuales activas; quiere reunir los esfuerzos y las tendencias hacia el trabajo de calidad existente en el mundo del trabajo; es el lugar de convergencia para todos aquellos que son capaces y desean producir una obra de calidad." (Pevsner, 1972)

No debe de olvidarse que, si bien los fundadores de la Werkbund pretenden obtener un resultado práctico que permita mejorar la industria y el objeto industrial alemán, es el impulso del gobierno alemán el que permite que dicho desarrollo se potencie. Es pues el clima *intensamente nacionalista*⁴⁵ un potenciador del Werkbund, y el *apoyo expreso del gobierno y de las principales empresas alemanas*⁴⁶, con medidas económicas y culturales favorecedoras de su desarrollo las que permiten su expansión hasta llegada la PGM.

Si bien Muthesius pretendía que se aplicase un diseño normativo para migrar de un modo de producción artesanal a un modo de producción industrial, este objetivo no fue seguido por los integrantes del grupo, y, como apunta Benévolo, *"De hecho en el Werkbund empiezan en seguida las discusiones entre las tendencias opuestas, entre los partidarios de la*

⁴⁵ Podría considerarse que este afán nacionalista provoca un sentimiento de *colectividad "individualista"*; por un lado favorece la idea de colectividad en torno a una acción común identificadora, reafirmadora de su propia personalidad, y por otro potencia el carácter diferenciador respecto de otras colectividades, al no ser algo que se considere dentro del ámbito de pertenencia. En pleno periodo preguerra resultó algo común en todos los países europeos de finales del XIX y principio del XX. Este sentimiento está volviendo a resurgir en pleno proceso de globalización del siglo XXI, donde la pérdida inicial de las identidades culturales propias tras la consolidación del neocapitalismo está provocando una reacción inversa reavivando los sentimientos nacionalistas y localistas en contra de la idea de cultura global.

⁴⁶ Este apoyo, será clave para el fortalecimiento o declive de las vanguardias, tanto de este periodo del siglo XX como de los que se analizarán en el siglo XXI, y permite considerarlo como un referente necesario y concluyente para la evolución de las mismas.

estandarización y los de la libertad de proyectos, entre los que apoyan el arte y los que apoyan la economía y, en 1914, entre Muthesius y Van de Velde."

Behrens simboliza el nexo de transición entre dos arquitecturas. Una arquitectura precedente a Behrens que ha comenzado a modificarse en Europa a través de figuras como el crítico de arte Ruskin a mediados de siglo, que considera una arquitectura que de algún modo satisfaga la dualidad entre utilidad y belleza a un mismo tiempo, según sus principios definidos en "Seven Lamps of Architecture" y que provoca un debate sobre el arte moderno a finales del siglo XIX, avanzado por su discípulo Williams Morris, el cual adelanta la necesidad de una arquitectura que debe tener en cuenta el ambiente, el paisaje terrestre y las necesidades humanas, ideas que vuelca en el movimiento Arts and Crafts.



62. P. Webb y W. Morris, Red House, Bexleyheath, Inglaterra, 1859. ((Ilust. Webb & Morris_Red House) Webb, Philip y Morris, William. © Imagen: Ethan Doyle White, CC BY-SA 3.0)

Es la Red House (ver il.62), proyectada por el arquitecto Philip Webb en colaboración con William Morris, un manifiesto práctico de este movimiento, que sirvió para impulsar y revalorizar el trabajo artesanal, donde

la mano de obra cualificada se dignifica, más allá de la alienación de la producción industrial deshumanizada y en masa.

Y otra arquitectura posterior a Behrens que se apoya en la madurez de arquitectos como Gropius, Mies van der Rohe o Taut, quienes, aupados tras la enseñanza recibida en el Werkbund, quieren continuar con la revolución comenzada en los campos del arte unitario, como vehículo de las nuevas necesidades sociales y transformador así mismo de la sociedad, convencidos del papel social que la arquitectura debe ejercer.

Behrens pues funciona entre estas dos aguas. Es un arquitecto eminentemente práctico, con una capacidad sobresaliente para el diseño, el grafismo y la esquematización, y sabe transitar desde un expresionismo escénico a una aceptación de la industrialización como el nuevo pulso de una Nueva Alemania. Su incorporación como arquitecto de la empresa AEG le permitió poner en práctica sus ideas, como en la fábrica de turbinas AEG en Berlín de 1908-1909 (ver il.63), que si bien aceptaba la técnica existente, no dejaba de lado la consideración de obra de arte consciente. Como dice K. Frampton, *"aunque aceptaba la supremacía de la ciencia y la industria con una resignación pesimista, Behrens trató de poner la fábrica bajo la rúbrica de la granja: recuperar para la producción fabril ese sentido de propósito colectivo inherente a la agricultura, un sentimiento por el que los trabajadores semicualificados y recién urbanizados de Berlín supuestamente tendrían aún cierta nostalgia"* (Frampton, 1998, pág. 113). Para Frampton Behrens estaba "profundamente influido por Alois Riegl y su elitista teoría de la *Kunstwollen* o "voluntad artística", que actúa a través de los creadores de talento como un principio "atectónico" predestinado.

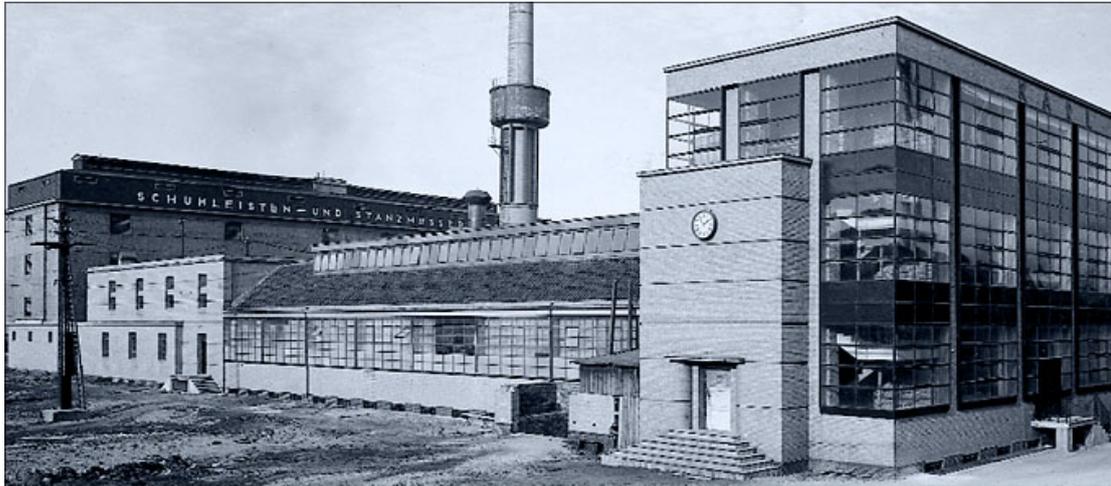


63.P. Behrens, Fábrica de Turbinas AEG, Berlín, 1908-1909. ((Ilust. Behrens_ Fábrica de turbinas AEG) Behrens, Peter. Bauhaus-Archiv Berlin)

Ante la posibilidad de que Gropius participase de una manera activa, aportando ideas propias al proyecto de la Fábrica de Turbinas de AEG (1908-09) o al de la Fábrica de Alto Voltaje de AEG (1909-10) de Behrens, el propio Gropius respondía de forma reticente a Stanford Anderson, profesor de arquitectura del MIT especialista en Behrens, en una entrevista concedida en Cambridge en 1964: "*Behrens was the man in charge and he had to make the final decisions.*"⁴⁷ (Anderson, 2017). De igual modo, Mies siendo entrevistado por Anderson en Chicago en 1961, y preguntado por su participación en el estudio de Behrens, respondía que él había trabajado en la Fábrica de Pequeños Motores de AEG (1910-13) y en la Sala de Montaje para Grandes Máquinas de AEG (1911-12). En esta entrevista se comprueba como los discípulos de Behrens en dicho momento se ajustaban a las pautas de su maestro. Así Stanford, intentando dilucidar el logro de Behrens en dichas obras, le pregunta a Mies "*if Behrens was a hard master or if men like he and*

⁴⁷ [N. del ed.]: "Behrens era la persona que estaba al cargo y él tenía que tomar las últimas decisiones"

Gropius were able to make original contributions?"⁴⁸, a lo que Mies responde que "No. In those days no one thought of this business of self-expression. Behrens had very definite ideas and his workers learned them. We were more Behrens-like than Behrens himself."⁴⁹ (Anderson, 2017)



64. W. Gropius y A. Meyer, *Fábrica Fagus, Alfeld and der Leine*, 1911. ((Ilust. Gropius & Meyer_ *Fábrica Fagus*) Gropius, Walter y Meyer, Adolf. © Imagen de su autor)



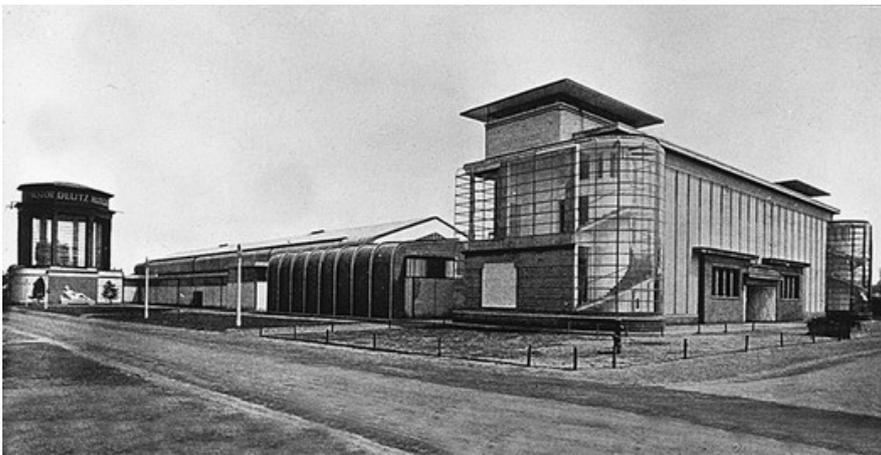
65. P. Behrens, *Salón de Fiestas, Exposición del Werkbund en Colonia*, 1914. ((Ilust. Behrens_ *Festhalle*) Behrens, Peter. © Imagen de su autor)

⁴⁸ [N. del ed.]: "si Behrens fue un maestro duro o si hombres como él o como Gropius fueron capaces de hacer contribuciones originales"

⁴⁹ [N. del ed.]: "No. En aquellos días nadie pensaba en este asunto de autoexpresión. Behrens tenía unaas ideas muy definidas y sus trabajadores las aprendieron. Nosotros eramos más Behrens que el propio Behrens"



66. H. Van de Velde, Teatro de triple escenario, Exposición del Werkbund, Colonia, 1914. ((Ilust. Van de Velde_Teatro Werkbund Colonia) Van de Velde, Henry. © Imagen de su autor)



67. W. Gropius y A. Meyer, Fábrica modelo, Exposición de Werkbund, Colonia, 1914. ((Ilust. Gropius & Meyer_Fábrica modelo Werkbund) Gropius, Walter y Meyer, Adolf. © Imagen de su autor)



68. B. Taut, Pabellón de vidrio, Exposición Werkbund, Colonia, 1914. ((Ilust. Taut_Pabellón de vidrio) Taut, Bruno. © Imagen de su autor)

La escisión ideológica que se produce entre Muthesius, que representa la norma, la forma normativa y el tipo (*Typisierung*, tipificación) - como evolución de un diseño normativo para una producción industrial- y Behrens y Van de Velde, que representan la individualidad y la "voluntad artística" (*Kunstwollen*), -que no tenía por qué coincidir con las tendencias técnicas de la época y que, en su proceso orgánico podía evolucionar en una norma-, se traslada también por ende a la nueva generación de arquitectos de la Werkbund, como Gropius, Meyer o Taut. Esta escisión se demuestra físicamente en la Exposición del Werkbund en Colonia en 1914. Tal y como expresa Frampton, "*esta oposición, reflejada en el contraste entre la Festhalle neoclásica de Behrens (ver il.65) y la forma orgánica del teatro de Van de Velde (ver il.66), era comparable en muchos aspectos a la diferencia entre la fábrica modelo de Gropius y Meyer (ver il.67) y el fantasmagórico pabellón de Bruno Taut para la industria del vidrio (ver il.68)*"⁵⁰. (Frampton, 1998, pág. 118)

Para Benévolo, no obstante, es antes de la Exposición del Werkbund de 1914 cuando se comienza a fraguar la transición entre Behrens y sus discípulos del despacho -entre los que se encuentran Gropius y Mies van der Rohe-, y se hace patente a través del proyecto de la fábrica para zapatos Fagus en 1911 (ver il.64), desarrollado por Gropius y Meyer ya en su propio despacho. Aquí la arquitectura de Gropius balancea entre el lenguaje formal y estilístico y la intuición de la necesidad de un cambio radical de entender la arquitectura, donde la adecuación a las necesidades técnicas, funcionales y objetivas podrán de manera automática generar una nueva arquitectura con el lenguaje propio que estas nuevas referencias le darán.

Más allá del cambio de lenguaje y composición formal que se empiezan a introducir en la arquitectura diseñada por Gropius y Meyer, donde el vidrio comienza a tomar protagonismo en las fachadas frente a la

⁵⁰ Las referencias a las ilustraciones son de la tesis

albañilería tradicional; más allá de las distribuciones más o menos convencionales, donde la función más representativas adquiere las posiciones de fachada principal, relegando a las funciones de producción o secundarias una posición menos predominante, lo cual puede parecer incluso una involución respecto de las teorías de Behrens; más allá de la consideración de la luz como elemento fundamental en el concepto y la composición de la obra construida que define Bruno Taut dentro de lo que se dio en llamar el expresionismo arquitectónico europeo; lo que se comienza a observar con un peso cada vez mayor es, de nuevo, la preocupación a la hora de realizar una arquitectura moderna considerando no sólo exigencias artísticas sino también funcionales y económicas. En el trasfondo de la nueva narración arquitectónica, al igual que ocurre 100 años después, durante el periodo de recesión económica del siglo XXI, se alza la adecuación de la arquitectura construida a la sociedad contemporánea a la que sirve, teniendo en cuenta criterios intrínsecos de viabilidad -económica y funcional -y sostenibilidad -mediante el uso de tecnologías avanzadas e industrializadas -. Como cita Benévolo, Gropius ya en 1911 escribe un artículo titulado "en la construcción de edificios industriales, ¿pueden ponerse de acuerdo las exigencias artísticas con las prácticas y funcionales?". Este convencimiento se consolidaría tras el paso por la primera Guerra Mundial, Guerra que desbarata el trabajo desarrollado sobre la forma industrial del comercio, pero que volverá a recuperarse con mayor ímpetu tras la misma.

Es importante tener en cuenta que el clima altamente nacionalista en el que se ha vivido, el cual es el que permite la fundación del Werkbund.



69. E. Mendelsohn, Torre Einstein, Postdam, 1920-22. ((Ilust. Mendelsohn_Torre Einstein) Mendelsohn, Erich. © Imagen: Jean-Pierre Dalbéra (CC-by-2.0))

Como se verá más adelante las vanguardias siguen haciéndose hueco en la Holanda neutral, donde movimientos como De Stijl surgen atendiendo las voces de cambio que ya se adelantaron antes de la guerra. Si bien algunos arquitectos, como es el caso de Mendelsohn, desarrollan una *arquitectura expresionista* al modo de Taut, teniendo presente aún la idea de "voluntad artística" de la Werkbund y que queda claramente representada en su obra de la Torre Einstein (ver il.69), no dejan de desarrollarse interrelaciones entre los arquitectos con principal impronta en ese momento, como es el caso del mismo Mendelsohn con Wright, de quien fue amigo personal, o con Gropius o Mies, con los que llega a fundar el grupo Der Ring en 1924. Para Mendelsohn la función es esencial, pero la sensibilidad a la hora de desarrollar los programas era necesaria para que la forma obtenida no fuese un resultado inmediato de la función, de tal forma que la concepción orgánica siguiese imperando en la generación del proyecto. Un ejemplo compendio de este concepto puede ser sus Almacenes Schocken en Stuttgart, edificio de diferentes volumetrías, construido con estructura de acero, mostrando tres de sus fachadas con ladrillo visto de color muy oscuro

donde se enfatizaba la horizontalidad mediante ladrillo y fajas de mármol horizontales y ventanas muy retranqueadas, situando los núcleos de escalera en torres, una de ellas, dispuesta en un volumen cilíndrico de esquina acristalado que en su planta baja remataba el frente de escaparates (ver il.70) y, como continuidad de la publicidad a través de la fachada que los neoplasticistas al modo de Van Doesburg o J.J.P. Oud promovieron, situando las letras que se usan para nombrar a la tienda, de más de 2 metros de alto, integradas orgánicamente en el antecuerpo de la fachada de escaparates, las cuales parecen flotar de noche (ver il.71).



70.E. Mendelsohn, Almacenes Schocken, Stuttgart, 1923 ((Ilust. Mendelsohn Schocken Warenhaus) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor)



71. E. Mendelsohn, Almacenes Schocken, Stuttgart, 1923. Imagen nocturna. ((Ilust. Mendelsohn Schocken Warehaus in der Nacht) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor)

La Primera Guerra Mundial lo cambia todo y se convierte en un antes y después en la actividad de los arquitectos y las vanguardias que son representados por ellos así como el resto de vanguardias. La destrucción provocada por la guerra provoca urgentes necesidades de reconstrucción, y el problema de la vivienda se agudiza, por lo que el cliente potencial del arquitecto cambia y, en lugar de existir encargos privados, son los encargos públicos los que se desarrollan para intentar resolver la dramática situación. Se estudian nuevos conceptos urbanísticos, se aplican con urgencia nuevas técnicas de construcción y el uso del hormigón armado comienza a resultar común.

7.3.2.2. Bauhaus de Weimar

"¡Arquitectos, escultores, pintores, todos nosotros debemos regresar al trabajo manual! [...] ¡Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a una clase de la otra y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas! Anhelemos, concibamos y juntos construyamos el nuevo edificio del futuro, que dará cabida a todo —a la arquitectura, a la escultura y a la pintura— en una sola entidad y que se alzaría al cielo desde las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de una nueva fe que ya llega." (Gropius W. , Manifiesto, 1919)

La gran Guerra comienza a cambiar la percepción que los arquitectos y artistas tenían en un principio la misma. De considerarse a esta como un elemento liberador, se empieza a entender que esta resultara ser una pesadilla de largo alcance, no solamente en el campo de batalla sino también en las propias ciudades. El hecho de que no existiese una meta clara en la guerra provocó también una situación de desilusión y desasosiego, en el que unos, los empresarios, aprovechaban las circunstancias de la misma para hacer negocios suculentos, otros, los políticos, se movilizaban para aprovecharla para sus propios fines y otros como los trabajadores como trampolín revolucionario en apoyo de sus demandas. Se pasó rápidamente de un sentimiento de júbilo y euforia a un sentimiento de angustia y miedo. En 1916 declaraba amargamente el pintor George Grosz que "de uno de los ideales y creencias, mereciendo únicamente a mí mismo" (Hochman, 2002, pág. 42). En 1917 el sentimiento de catástrofe era común y en 1918 el sentimiento era de ruina. En medio de esa vorágine existencial, Gropius vuelve a Berlín para tomar parte en las subversiones que se están dando, con la convicción de que los artistas deben participar en el cambio de la época. Si bien la Escuela de Artes y Oficios de Weimar fundada en sus inicios por Henry van de Belde ya estaba cerrada, había una segunda escuela en Weimar que absorbió la escuela de Artes y Oficios de Turingia y que requería de un nuevo director, tuvo que

esperar ante la negativa de su participación por parte del mariscal de palacio del momento. (Droste & Bauhaus-Archiv, 1993)

Gropius continúa pues en el frente de guerra alemán, y desde allí constata que para muchos alemanes la guerra es inútil. El sentimiento de frustración era generalizado en la búsqueda de culpable de dicha situación, sentimiento que perduró mucho después de la guerra y que favoreció la soflamas nacional socialistas desembocaron en el ascenso al poder de Adolf Hitler. La situación de guerra se agrava no solamente por la pérdida de las posiciones del frente y ante el entendimiento de que la guerra se estaba perdiendo, sino porque la situación en las principales ciudades alemanas provocó revueltas generalizadas de los obreros que se sublevaron. Las banderas rojas de las organizaciones bolcheviques empezaron a ser preocupantes y la invasión de pensamientos socialistas parecía imparable. Gropius, tras haber sufrido un bombardeo por fuego amigo a mediados de 1918, resulta gravemente herido y, tras salvarse, después de un período de convalecencia vuelve a Berlín con el pensamiento de la Bauhaus como la particular tabla de salvación para su país. Gropius expresa a Osthaus:

"aquí el ambiente es tenso, y nosotros los artistas, tenemos que golpear mientras el hierro está caliente. (...) La Werkbund la doy por muerta, ya no puede esperarse nada más bella. (...) Ahora estoy trabajando en algo completamente diferente, una Bauhütte"⁵¹ (Gropius & Hess, *Cartas de Walter Gropius a a Karl Ernst Osthaus. Karl Ernst Osbaus, Leben und Werk, 1971, págs. 469-472*)

Así Gropius, en contacto con el Colegio de Profesores finalmente ocupa el puesto de director de la misma en 1919, después de tres años de espera desde su primer intento de ocupar dicho puesto, ante el intento inicial dubitativo de la anterior Dirección de la Academia de Arte de crear una nueva institución o de simplemente ampliar el departamento de arquitectura y oficios dentro de la escuela existente. Gropius ahora ya plantea un cambio

⁵¹ Énfasis del autor. Bauhütte, como referencia a las asociaciones gremiales de la Edad Media, integradas por artistas-artesanos, unidos por una misma fe religiosa.

completo y transformación de la misma, unificando la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela Superior de Arte en una única escuela bajo el nombre de "*Bauhaus Estatal de Weimar*"

Weimar es la ciudad de Goethe, Bach, Schiller o Nietzsche. Y desde noviembre de 1918, tras la abdicación del Kaiser y del gran duque, se ve envuelto en la revolución socialista, atendiendo con inquietud las noticias del final de la guerra, en la que Alemania resultara perdedora y que deberá hacer frente a cuantiosas cantidades de dinero para pagar el costo de de la guerra. En este ambiente debe Gropius de comenzar su trabajo en la nueva Bauhaus. En estos comienzos el concepto de Bruno Taut de Casa del Pueblo (Volkshaus), en el que una imagen catedralicia al modo de "fantástica construcción que se alza por encima (...) de las almas de todos y llega hasta el cielo"⁵² se convierte en el impulso requerido. Así es la imagen de una catedral gótica mediante un grabado de Lyonel Feininger la que hable como portada del primer manifiesto y programas de la Bauhaus.

La influencia de Taut es por tanto manifiesta en esta primera Bauhaus. Como dice Hochman, "*concebida como una protesta contra las supuestas perversidades de la sociedad wilhelminiana, la Volkshaus o Bauhaus tenía que ser por definición igualitaria, principio socialista que Taut enfatizaba de manera especial. En el futuro, el arte ya no sería meramente un «lujo para los ricos» y las diferencias de «rango y clase» no dañarían a una humanidad unificada. (...) Esta idea igualitaria también apareció en el manifiesto de la Bauhaus. En él, Gropius manifestaba su deseo de que la escuela fuera «un gremio de criadores (...) sin (...) de suntuosas distinciones de clase»*" (Hochman, 2002, pág. 88)

⁵² Taut, «What Does the Revolution Bring to Architecture?» [«¿Qué aporta la revolución a la arquitectura?»]



72 L. Feininger, *Catedral*, cubierta del *Manifiesto y Programa de la Bauhaus de Weimar*, 1919. ((*Ilust. Feininger_Catedral*) Feininger, Lyonel. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Bauhaus-Archiv Berlin)

Desde el *AfK* (*Arbeitsrat für Kunst*, Consejo de trabajo para el arte) que resultaba ser la organización de los arquitectos y de la que Gropius pronto se convirtió en su líder, ya se defendía las prioridades utópicas y humanitarias de la arquitectura y proclamaba la unidad de las diferentes artes en su proyecto "*Un programa de arquitectura*", buscando realizar edificios experimentales y nuevos diseños urbanísticos para grandes complejos de viviendas destinados a los trabajadores. Observamos pues como la influencia de la guerra había cambiado la mentalidad de parte del pueblo alemán y por ende de los arquitectos y artistas que cada vez consideraban más acuciante tener en cuenta los *asuntos sociales* y la *libertad* como prioritarios en sus propias bases de actuación. Para Gropius lo verdaderamente importante ya era revolucionar la sociedad y las antiguas ideas de la *Werkbund* quedan desfasadas. "Construir se convirtió para Gropius en actividad social, intelectual y simbólica", tal como apunta Droste. (Droste & Bauhaus-Archiv, 1993, pág. 19).

En esta primera etapa de la Bauhaus en Weimar entre 1919 y 1923, Gropius se rodea de colaboradores entre los que destacan el pintor y

diseñador suizo Johannes Itten, su antiguo colaborador Adolf Meyer, el pintor Paul Klee, el pintor y escenógrafo Oskar Schlemmer, y los pintores Wassily Kandinsky y L. Soholy-Nagy, para ofrecer una enseñanza a casi 250 estudiantes. Ya desde el comienzo la Bauhaus obtuvo críticas por parte del sector artístico *tradicionalista*, este sector no quería perder el aura de gloria que la vieja institución, que ahora cambiaba de nombre, tenía. Profesores como Klemm y Engelmann, de marcado estilo secesionista y expresionista no entraban ya dentro del concepto moderno que pretendía Gropius. La escuela por tanto iría por tanto de la mano de un nuevo programa en el que la pedagogía, a través de Itten, de varios talleres y un curso preparatorio impartidos por artistas de sesgo expresionista como Gehrard Marcks y George Muche, y de profesores invitados como Klee, Schreyer o Kandinsky que traen a la Bauhaus las últimas tendencias vanguardistas desarrolladas en Europa.

Según el Manifiesto, la cultura podía transformar la sociedad, y para ello "la Bauhaus de Gropius proclamó sus intenciones de subvertir los postulados artísticos impuestos por la historia" (Hochman, 2002, pág. 123) Además el manifiesto requería de una defensa del trabajo manual, a través de los oficios que resultaría ser la meta, en su estado más avanzado del artista:

"Arquitectos, escultores, pintores, todos tenemos que volver a los oficios! No hay una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano promocionado (...) la habilidad artesanal es esencial para todo artista. Ahí dentro está la principal fuente de la imaginación creadora. Queremos, pues, un nuevo gremio de artesanos. ⁵³" (Hochman, 2002, pág. 124)

La sensibilidad socialista estaba patente en muchos de los miembros de la Bauhaus, y ello conformaba de alguna forma el entendimiento de la

⁵³ Archivos de la America Art/Smithsonian Institution. Walter e Ise Gropius, papeles (microfilme) 2275

acción de la misma por parte de dichos miembros. Como decía Moholy-Nagy:

"Pintores, arquitectos, escultores, vosotros a quienes la burguesía, desde su vanidad, esnobismo y aburrimiento, recompensa con elevadas tarifas por vuestra obra, ¡escuchad! Ese dinero está empapado con el sudor, la sangre y la febril energía de miles de seres humanos pobres y acosados... ¡Escuchadme! Es una ganancia impura... hemos de ser auténticos socialistas... debemos propalar la más alta de las virtudes socialistas: la hermandad entre los hombres." (Wolfe, 1999, pág. 18)

No ocurría así por parte de Gropius, para el cual, "el interés en el proletariado o el socialismo no resultó ser más que estético y propio de una moda, un poco como el interés del presidente Rafael Leónidas Trujillo de la República Dominicana o del presidente Mao de la República popular China por el republicanismo". (Wolfe, 1999, pág. 19)

La Bauhaus pretende, de acuerdo a la idea que de ella tiene Gropius, varios objetivos a través de su enseñanza, como reflejan L. Benévolo y M. Droste: conseguir que la teoría y la práctica se aúnen con el mismo nivel de importancia, de tal forma que para el alumno habrá siempre disposición tanto un maestro del diseño como un maestro artesano; la pedagogía resulta esencial a la hora de afrontar el trabajo, enseñando métodos para potenciar la intuición, la relajación y la creación armónica de ritmos; mantener una conexión con la realidad a través del trabajo en encargos prácticos a la Bauhaus que serán desarrollados por los maestros y alumnos -y que al ser remunerados permitirían una ayuda extra para el pago de la estancia en la Escuela-; y la presencia de maestros creadores, que para Gropius es decisivo, pues para él es igualmente importante que el maestro sepa enseñar como que se mantenga en contacto con el trabajo real privado, que le permitirá actuar con la adecuada perspectiva y de la que *"se aprovecharán los talentos jóvenes"* (Gropius W. A., 1970)

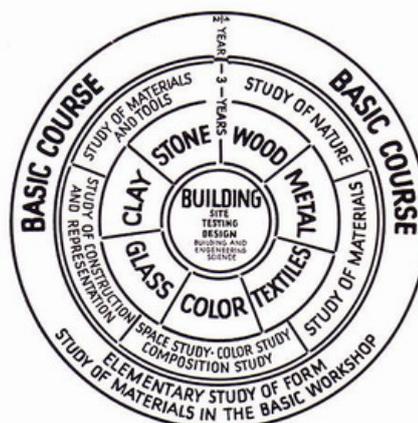
A nivel técnico se pretende conseguir que los proyectistas modernos sean capaces de imprimir a los productos industriales una adecuada orientación formal, donde la industria y artesanía se diferencian sólo en el

modo de aproximarse a una actividad similar que esta vez espiritual y manual. Como cita Benévolo (Benévolo, 1992, pág. 436):

"La principal diferencia entre industria y artesanía se debe no tanto a la distinta naturaleza de los utensilios empleados como la subdivisión del trabajo en la primera el control unitario por parte de un único trabajador en la segunda. El peligro cultural en la forma actual de la industria es la restricción forzada de la iniciativa personal. El único remedio consiste en una actitud totalmente diferente hacia el trabajo; el progreso técnico ha demostrado que una forma de trabajo colectivo puede llevar a la humanidad a 1º de eficiencia mucho mayor que el trabajo independiente de los individuos aislados y debemos tener en consideración esta realidad, sin mortificar, de todas formas, el poder y la importancia del esfuerzo personal." (Gropius W. A., 1970, pág. 36)



73. J. Itten dirigiendo a sus estudiantes en ejercicios físicos. ((Ilust. Itten_Leading) Itten, Johannes. © Imagen de su autor)



74. Diagrama del currículo en la Bauhaus, 1923 ((Ilust. Bauhaus_Diagrama Currículo) Bauhaus. © Imagen de su autor)

La influencia de los neoplasticistas es evidente, pero Gropius pretende que la escuela esté abierta a las influencias de todos los movimientos contemporáneos, no sólo de los neoplasticistas. Esta tendencia aperturista a las ideas que tiene Gropius provocará una cierta escisión con Van Doesburg, quien desde que se establece en Weimar y organiza una sección del movimiento De Stijl, entra en conflicto con aquellos profesores de la Bauhaus que no participan de sus principios artísticos.

Se desarrollan estudios con todo tipo de materiales, comunes e innobles, usados de forma aislada y colectiva, en el que el alumno debe realizar composiciones subjetivas que desarrollen composiciones plásticas, y en los que asuntos como la forma y el color, los contrastes entre texturas o formas, permitían al alumno formarse para después pasar al ámbito de los talleres. Como hace hincapié Droste, en Itten hay un puntal fundamental para el desarrollo y éxito de conceptualización de la Bauhaus, pues Itten da un salto en los principios de estudios de materia y naturaleza, incluyendo el análisis de elementos como el movimiento, las curvas, el sentimiento provocado, la esencia. Itten no sólo enseñaba como las escuelas conservadoras a copiar, sino que señala leyes del color y la forma en la composición y la configuración.



75. A. Siedhoff-Buscher, *Juego de Construcción de pequeño barco*, 1923. *Klassik Stiftung Weimar*. ((Ilust. Buscher_Juego de Construcción) Siedhoff-Buscher, Alma. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.)



76. A. Siedhoff-Buscher, *Muñecas arrojadizas*, 1924. *Klassik Stiftung Weimar, Förderverein der Kunstsammlungen* ((Ilust. Buscher_Muñecas) Siedhoff-Buscher, Alma. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.)

Una de las características esenciales que se pretenden en esta nueva escuela es la de generar un "modelo de sociedad ilustrada" (Hochman, 2002, pág. 125) (de hecho el manifiesto pretendía la búsqueda de una *utopía*, «el símbolo cristalino de una nueva fe», y para ello no sólo se potencia la enseñanza en las aulas sino también las relaciones entre profesores y

alumnos, mediante juegos, bailes, veladas de poesía y música etc. se intentaba buscar pues una secuencia de *fiesta-trabajo-juego*. El nivel de libertades tan amplio que se llega incluso a crear un sindicato estudiantil. Y por supuesto muy al contrario de la actitud de los futuristas ante la mujer, en el caso de la Bauhaus se asume la igualdad entre hombres y mujeres, si bien con cierta reticencia. La nueva constitución de Weimar concedía a la mujer libertad de estudios y limitada y eso permitió que las mujeres accediesen a la Escuela. Gropius planteaba en su primer discurso a los estudiantes de la Bauhaus, dirigiéndose a las mujeres: "ningún tipo de consideración con las damas; en el trabajo todos artesanos" o "absoluta igualdad de derechos, pero también igualdad de deberes.". Se negaron a emitir mujeres en talleres de quedar, encuadernación o cerámica, pero en ningún caso se admitió a una mujer en el taller de arquitectura. Era evidente que la mentalidad machista de la época no había sido aún suficientemente modernizada.

La pedagogía de la Bauhaus, según R. Wick, tiene en cuenta también algunas líneas tradicionales, como puede ser el pensamiento de las logias medievales. El propio Gropius no renegaba de dichas premisas históricas, y así en un discurso pronunciado en 1920, ante un público conservador y opuesto a la Bauhaus, y ante la necesidad de obtener fondos, "insistía enérgicamente en que la Bauhaus no se trataba ni de un «experimento» ni de una «idea original» emanada de una sola cabeza, sino que se trataba de una realización procedente de las «ideas reformistas críticas de una época»" (Wick, 2007, pág. 57)

La influencia de Itten en esta acción pedagógica es fundamental. Ítems buscaba *liberar a los estudiantes de cualquier tipo de convenciones* para que pudiesen *liberar su potencial creativo*. Para eso desarrolló cursos en ejercicios de gimnasia y respiración. Además dedicaba un periodo de tiempo a la fabricación de juguetes y juegos, incluyendo marionetas hechas por Paul Klee para su hijo Félix, así como algunas muñecas hechas con paja y lana y ladrillos de construcción en madera pintados con colores brillantes,

diseñados por Alma Siedhoff-Buscher, al modo en que nos encontramos aún hoy en día a la venta. Itten pretendía romper de raíz con la rica tradición académica del desnudo y del dibujo de la naturaleza y llevó la actividad creativa hace sus raíces, al juego.

Lamentablemente el conflicto con Gropius en cuanto a la manera de entender la relación con el mundo exterior (Gropius considera fundamental mantener el trabajo privado, a fin de reducir costes y de permitir que la experimentación pudiese hacerse realidad a través de clientes, mientras que Itten consideraba el trabajo debía ser individual y con un carácter introspectivo) se hizo cada vez más evidente. Como expresa el propio Itten:

"Mi concepto de una Bauhaus era a fin de cuentas el de una escuela superior de las artes "de las musas" con una nueva base educativa. Sin embargo, Gropius solamente quería un programa para la escuela superior de arquitectura y encontró mis planes, que entonces todavía eran muy vagos, demasiado fantásticos."⁵⁴ (Wick, 2007, pág. 104)

Estas continuas discrepancias provocaron finalmente la dimisión de Itten que abandonó la Bauhaus en 1923.



77. W. Gropius y A. Meyer, Casa Sommerfeld, Berlín, 1920-21. ((Ilust. Gropius y Meyer_ Casa Sommerfeld) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf. © Imagen de su autor)

⁵⁴ Según Wlitten, «Frühjahr 1916», (en: Rotzler, Willy: «Johannes Itten», en: Catálogo *Johannes Itten. Bilder und Studien*, Kunstverein Ulm, 1976, sin página), pág. 48



78. W. Gropius y A. Meyer, Casa Sommerfeld, entrada. Tallas en la escalera de Joost Schmidt, 1920-21. ((Ilust. Gropius y Meyer_ Entrada Casa Sommerfeld_ Tallas de Schmidt) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf. Tallas de Schmidt, Joost© Imagen de su autor)



79. W. Gropius y A. Meyer, Casa Sommerfeld, Ventana de vidrio de colores para la caja de escaleras de Josef Albers, 1922 ((Ilust. Gropius y Meyer_ Entrada Casa Sommerfeld_ Ventanal de Albers) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf; Ventanal de Albers, Josef. © Imagen de su autor)

A nivel de arquitectura y urbanización, si bien Gropius intentó reforzar dicho área, no es hasta 1923 cuando se plantea una gran exposición de la Bauhaus o maquetas de colonias y prototipos de casas. En ellos se intentaba buscar la tan proclamada *"obra de arte unitaria"*. La casa

Sommerfeld (ver ils. 77, 78 y 79), en 1920-21, de Walter Gropius y Adolf Meyer, es el primer gran ejemplo de esa búsqueda. En él se desarrollan no solamente la arquitectura sino las vidrieras, el mobiliario, los revestimientos, las cortinas, y hasta los pasamanos. Este encargo privado permitió por tanto llevar a cabo un trabajo que hubiera sido imposible desarrollar sin la colaboración externa.

Después de su experiencia en la guerra, Gropius había entendido el arte con una visión mucho más intensa de tal forma que entendía que (el arte no sólo transformaría toda la vida del hombre y toda su estructura interna" sino que además era apropiada para la "inmensa catástrofe de la historia universal en la que ahora nos encontramos".

A nivel político la Bauhaus tuvo siempre durante el tiempo en que estuvo ubicada en Weimar una mayor conexión con la izquierda que con la derecha, dado su mensaje. No es que la Bauhaus apoyase a los partidos de izquierdas como el partido socialdemócrata (SDP), sino que más bien buscaba apoyo de ellos para su supervivencia. El Partido Nacionalista Alemán (DNP) estaba en contra de las actividades desarrolladas por la Bauhaus y por tanto declaraba abiertamente su adhesión al arte antiguo que consideraban como brevemente auténtico. "Hay que acoger con cautela el nuevo arte", expresaban. Y así para ellos, como indica Hochman, "el intento, por parte del «nuevo arte» de traspasar la tradición alemana fue ridiculizado como «internacionalismo»"

El convulso momento social en el que se encuentra la Alemania de la posguerra afecta a modo de revueltas de trabajadores, en las que algunos mueren en los enfrentamientos. Será un monumento diseñado por la Bauhaus, el que represente más claramente las tensiones políticas del momento.

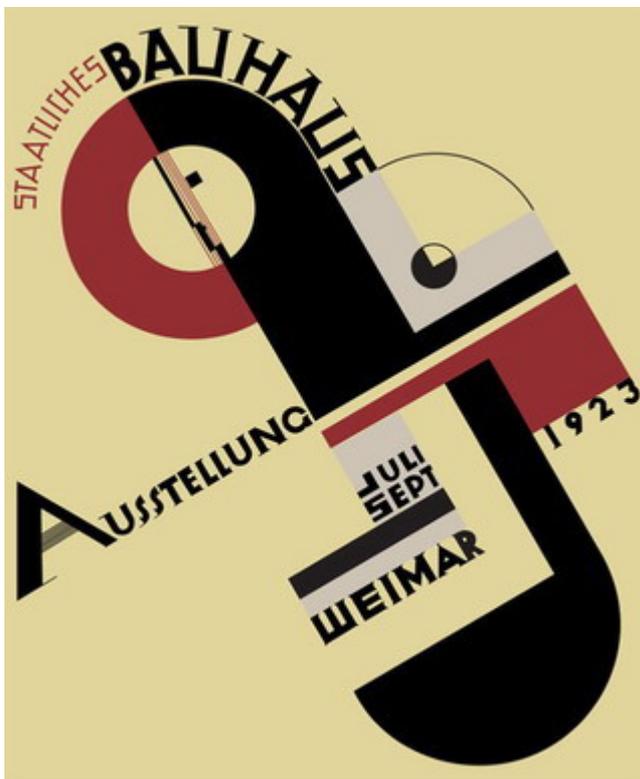


80. W. Gropius, *Monumento a los Caídos en Marzo en Weimar, 1920.* ((*Ilust. Gropius_Monumento a los Caídos*) Gropius, Walter. © Bildarchiv Monheim GmbH / Alamy.)

En cualquier caso Gropius intenta por todos los medios eludir cualquier tipo de integración política. No obstante el mal ambiente que reina entre algunos de los profesores, tras desavenencias entre Van Doesburg e Itten, así como entre los anteriores profesores "tradicionalistas" y el propio Gropius, unidos a la caída del expresionismo, la desintegración del partido socialdemócrata (USPD) y el ascenso de la derecha al poder, supuso una escisión que derivó en la creación de una Escuela de Arte paralela. Esta atención el servicio esta situación fue el comienzo del fin de la Bauhaus en Weimar.

Durante los siguientes dos años la situación se hace insostenible en Alemania, dada la imposibilidad de pago de las obligaciones impuestas por el tratado de Versalles, lo cual como se ha comentado provocó una tremenda inflación, una altísima tasa de desempleo y la situación de total inestabilidad social, con una hambruna generalizada. El dinero llegó a devaluarse tanto que incluso Moholy-Nagy llegó a ser collages con los billetes pues no tenía ningún valor. A finales de 1923, coincidente con un periodo de huelgas especialmente intenso en Weimar, se desarrolló la exposición que planteó la Bauhaus, no sin arduas dificultades. Desgraciadamente la situación del país no estaba para muchas

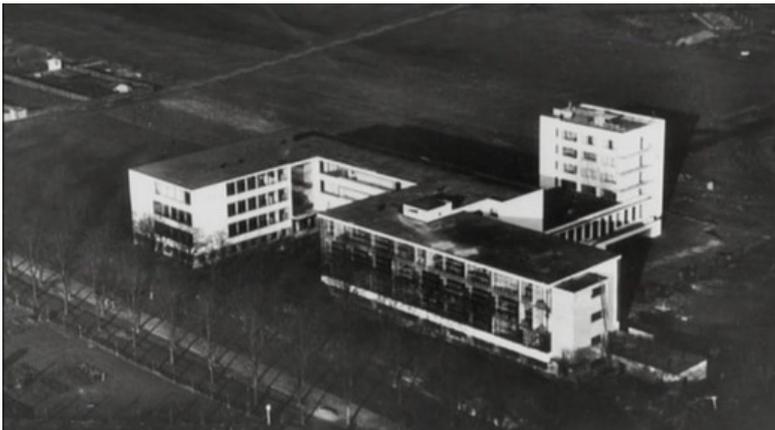
exposiciones. Gropius lamentaba que la prensa no mostrase el interés que debía, lo cual era debido principalmente por el colapso económico en el que se vivía. Esta fue la última experiencia de la Bauhaus en Weimar. Pero en el caso Gropius ya comienza a realizar contactos con influyentes estadounidenses que están al tanto de las nuevas vanguardias que se están desarrollando en Europa. Entre ellos Alfred Barr, lo más cercano a la aristocracia que se puede encontrar en Estados Unidos, racional pero la vez con una alta sensibilidad estética y Henry-Russell Hitchcock.



81. J. Schmidt, Póster para la Exposición de la Bauhaus en Weimar, 1923. ((ilust. Schmid_Póster Exposicion Bauhaus Weimar) Schmidt, Joost. © Imagen de su autor)

7.3.2.3. La Bauhaus de Dessau

Llega a la ciudad de Dessau en 1925, ciudad de unos 50,000 habitantes situada entre Magdeburgo y Leipzig. Gran parte de los profesores de la Bauhaus de Weimar prefirió quedarse en la escuela de arte que iba a ocupar su lugar. Otros dejaron la Bauhaus al no estar de acuerdo con la deriva industrial que estaba tomando la misma. Las negociaciones para instalar a la Bauhaus en Dessau fueron llevadas principalmente por Kandinsky y Muche, y a pesar del cierto distanciamiento entre estos respecto de Gropius, muchos artistas se mantuvieron en la escuela. Gropius aceptó seguir siendo director de la misma gracias al acuerdo que tuvo con el alcalde de la ciudad, Fritz Hesse, de tener encargos arquitectónicos privados.



82. W. Gropius, Edificio para la Escuela de Bauhaus en Dessau, 1926. ((Ilust. Gropius_Bauhaus en Dessau) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)



83. W. Gropius, Perspectiva de Proyecto de Edificio para Escuela de Bauhaus en Dessau, 1926. ((Ilust. Gropius_Perspectiva Bauhaus Dessau) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)



84. W. Gropius, Edificio para la Escuela de la Bauhaus en Dessau, 1926 ((Ilust. Gropius_Bauhaus en Dessau 1926) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)

Surgirá una nueva problemática tanto por el coste de mantenimiento de la institución en la ciudad como por la falta de alumnos en la misma. Como indica Hochman, "de los 150 de 1919 se había pasado a sólo 82 en septiembre de 1934". La oposición a la implantación de la escuela fue grande, pero finalmente fue aceptada, y la sede comenzó a ejecutarse. Tuvieron que desarrollarse tanto la nueva sede como las viviendas de los maestros y ambas construcciones provocaron también tensiones no sólo por parte de los habitantes de Dessau sino por parte de los propios arquitectos de Dessau que serían excluidos de poder desarrollarlas. Y a todo esto se uniría una nueva inflación devastadora en el país, que siguió comentando las revueltas y tensiones entre los trabajadores y con los partidos políticos en el poder, socialistas, lo cual provocó una tendencia de su vida de los partidos de derecha. Con todo, la escuela se inauguró el 4 diciembre de 1926.



85. W. Gropius, Colonia Töerten, Heidestraße, Dessau, 1926-1928. (Ilust. Gropius_edificio Konsum) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)



86. W. Gropius, Edificio Konsum, Colonia Töerten, Heidestraße, Dessau 1929 (Ilust. Gropius_edificio Konsum) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)

Uno de los principales logros que consigue la Bauhaus en este momento, es crear un departamento de arquitectura. Gropius hizo que Hans Meyer fuese nombrado en 1927 maestro arquitecto, y finalmente a partir del uno de abril de 1928 será Meyer quien permanezca como director de la

Bauhaus. Meyer se interesaría por la economía y los detalles técnicos del edificio, así como el carácter social de su intervención, de forma similar a como consideraba Oud en Holanda.



87. *Deporte en Bauhaus, Dessau, T. Lux Feininger (Ilust. Deporte en Bauhaus Dessau) © Imagen Barbican)*



88. *Erich Consemüller, Lis Beyer or Ise Gropius sitting on the B3 club chair by Marcel Breuer and wearing a mask by Oskar Schlemmer and dress fabric by Beyer, c.1927. Herzogenrath, Berlin (Ilust. Mujer con máscara sentada en la silla Club B3 de Marcel Breuer). © Estate Erich Consemüller)*

Como expone Droste (Droste & Bauhaus-Archiv, 1993, pág. 170 y ss.) Meyer realiza una nueva organización de talleres, ampliando la instrucción básica, y dividiendo los talleres en dos polos, el científico y el artístico. Además subdividió la sección de arquitectura en aprendizaje y ejercicio de la construcción, reguló la base financiera de los talleres y reorganizando el trabajo, aumentaron los ingresos, los estudiantes y con ello la producción. Siguieron impartiendo talleres de metal, carpintería y pintura mural, que se unificaron en el taller de "montaje", generó una sección de publicidad y tenía en mente cambiar la infraestructura pedagógica que se mantenía de tiempos de Itten para dar unas instrucciones básicas sociológicas, económicas y psicológicas. Además se desarrollan exposiciones itinerantes de la Bauhaus por diferentes ciudades como Basilea y Mannheim. Todas estas modificaciones no fueron bien aceptadas y esto fue gestando la posibilidad de su salida como director.



89. Josef Albers, *Set de cuatro mesas apilables*, 1927 ((*Ilust. Albers_Mesas apilables*) Albers, Josef. © Imagen: Barbican)



90. M. Brandt y H. Bredendieck, *Lámpara de noche*, 1929 ((*Ilust. Brandt y Bredendieck_Lámpara de noche*) Brandt, Marianne ; Bredendieck, Hin.© Imagen de su autor)

Pero la situación del país y de la propia Bauhaus eran insostenibles y así, como expresa Hochman, todo ello ni bastó ni llegó a tiempo, pues cuando Meyer intentó poner orden en la Bauhaus ya había empezado la gran crisis económica y que él, al igual que su país, estaba buscando soluciones más radicales". El crack del 29 provocó el comienzo de la crisis financiera y económica que lastró a Estados Unidos durante casi una década, y por ende a Europa, que se vio abocada a sufrir periodos de restricción, nacionalismos, y un especial resentimiento, que derivaría en la subida al poder de partidos de corte fascista, como sería el caso de los nacional socialistas de Adolfo Hitler en Alemania. Ahora a la Bauhaus se la tachaba de "Bolcheviquia" y el ministro de Educación añadía su preocupación por la "actividad comunista en el seno de la Bauhaus a la de Kandinsky, Albers y Grote. (Hochman, 2002, pág. 332)

Meyer cesa como director el uno de agosto de 1930 y es sustituido por Mies van der Rohe, convirtiéndose la Bauhaus finalmente en Escuela de Arquitectura. Mies porque entonces estaba considerado como uno de los principales arquitectos vanguardistas. Había dirigido entre 1926 y 1927 la planificación de la colonia Weissenhof en Stuttgart, por encargo de la Deutscher Werkbund, y que resultó ser todo un icono expositor de la arquitectura moderna de la época, donde participaron arquitectos

como Peter Behrens, Victor Bourgeois, Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Richard Döcker, Josef Frank, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, J.J. P.Oud, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, A. G. Schneck, Mart Stam, Bruno Taut, Max Taut y Ferdinand Kramer.

Era ésta una exposición de viviendas obreras, y a pesar de lo restringido del presupuesto, Mies consiguió que resultase ser realmente una feria mundial de nuevas tecnologías sobre la vivienda obrera. Como expone Wolfe:

"Los foráneos se quedaron sorprendidos ante la armonía o monotonía (según les gusta ser o no el estilo) de la obra de aquellos arquitectos de cuatro países diferentes. Era como si hubiese en el aire un nuevo estilo internacional. La verdad era que el mecanismo interno de la competencia grupuscular, el sempiterno reduccionismo -i anti burgués! -Les había obligado a meterse en el mismo cubículo, que se reducía paulatinamente, como la mazmorra de El pozo y el péndulo de Poe. A menos que hubieran renunciado al divino juego al unísono, difícilmente habrían podido diferenciarse entre sí de manera visible ante los restantes seres vivos de este mundo, excepción hecha de algún otro arquitecto de la camarilla, pertrechado, como un tipógrafo, con la lupa de la teoría."⁵⁵ (Wolfe, 1999, págs. 34-35)

Así pues, la capacidad de Mies, demostrada ante la dirección de la citada exposición, lo puso en una indiscutible posición privilegiada para ser candidato perfecto a liderar la dirección de una nueva Bauhaus.

A pesar de la oposición de estudiantes de la Bauhaus que solicitaron que se continuase con la línea iniciada por Meyer, Mies de forma autoritaria anuló los estatutos de la Bauhaus, y planteó unos nuevos donde el "contexto social" que envolvía a la estructura de la Bauhaus ya desaparecía, de tal forma que el nuevo propósito de la Bauhaus sería el de la enseñanza artesanal técnica y artística. Además el programa se centró fundamentalmente en la arquitectura, y el aprendizaje de taller se relegaba a una especie de tránsito que al final pudo llegar incluso a evitarse para

⁵⁵ Énfasis del autor

acceder al segundo nivel de fundamentos técnicos de la construcción. Mies consideró también orientar con casi en exclusividad el resto de talleres hacia la industria, pretendiendo generar patentes y licencias con las que pagar gran parte del presupuesto necesario. Por otra parte intentó quitar cualquier marchamo de política dentro de la Bauhaus y por ello tuvo enfrentamientos con sectores comunistas del mismo que no estaban de acuerdo con ello. Ante la situación económica tan deficiente, y sobre todo ante la subida al poder del partido nazi, Mies optó por cerrar la escuela en Dessau y trasladarse a Berlín. "Ya en 1934, lo moderno llegó a contar con el pleno rechazo nazi por ser «anti-alemán», «anti-arte» y «bolchevique» (Droste & Bauhaus-Archiv, 1993, pág. 230). Como dice Droste, "también aquí la política salió al encuentro de la Bauhaus".

8. LA GRAN RECESIÓN DEL SIGLO XXI Y LA ARQUITECTURA MODERNA DE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI.

Como ya se ha desarrollado con una cierta extensión en el apartado de esta tesis destinado a la importancia de las claves sociopolíticas y económicas que dieron lugar a gran recesión del siglo XXI, se pretende ahora aproximar el discurso a la arquitectura moderna de esta primera década del siglo XXI, a fin de detectar claves o tendencias que finalmente hayan derivado en la generación de vanguardias con espíritus similares a los que en su día motivaron el nacimiento de vanguardias como De Stijl o Bauhaus.

En términos de práctica pedagógica debe tenerse en cuenta las condiciones que afectan a la arquitectura y comprobar si se puede llegar a construir un presente diferente. Josep Lluís Mateo así lo pretende en su libro *After Crisis. Contemporary Architectural Conditions*. En el mismo se plantea posibles escenarios después del estallido de la burbuja financiera, y para ello tiene en cuenta los análisis que desarrolla el sociólogo Richard Sennet sobre las condiciones del trabajo contemporáneo, y que informan sobre "la restitución del artesano como un posible nuevo modelo para la modernidad contemporánea". Como expresa Mateo:

"The proximity of the thought and the action of the craftsman go hand in hand with much of our operative tradition.

*In our discipline, and in many places (we present a small sample), figures and works are appearing that could herald a **new zeitgeist**, based on the local, manual, material, personal, emotional, direct, probably small, graspable, in marked opposition to recent paradigms that stressed the grand, the global, and the generic as fundamental conditions of the project"* ⁵⁶ ⁵⁷ (Mateo, 2011)

⁵⁶ Énfasis del autor

⁵⁷ [N. del ed.]: " La proximidad del pensamiento y la acción del artesano van de la mano con gran parte de nuestra tradición operativa.

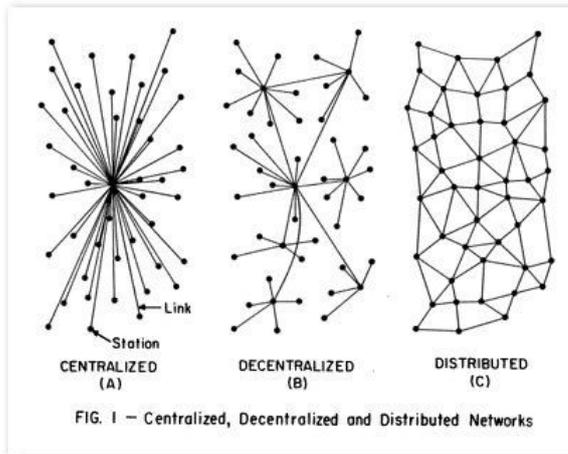
Por tanto parece que una consecuencia de la crisis global está siendo la vuelta a lo autóctono, al reencuentro con lo local y el entorno inmediato, como enlace válido para definir los nuevos proyectos arquitectónicos. De hecho, como explica Mateo, visto con un cierto distanciamiento, se está volviendo a reevaluar lo *informal* desde un punto de vista del análisis y de la observación, entendiendo lo informal como aquella arquitectura y particularmente la ciudad que se produce sin arquitectos, básicamente en el Tercer Mundo, como "la pura expresión del deseo, de la necesidad y de la oportunidad, sin la carga de planos reglas o geometría".

Respecto de *consideraciones urbanísticas*, la nueva sensibilidad ambiental está surgiendo, plantea singulares estrategias urbanas, que recoge las últimas versiones de la ley del suelo así como el nuevo código técnico de la edificación que tiene su relevancia en cuanto a consideración de las emisiones de CO₂, las exigencias energéticas de las edificaciones generadas, así como de las cualidades de los entornos urbanos en tanto que amables con el ciudadano. Se potencia la necesidad de un adecuado uso y mantenimiento de los edificios, reflejando por tanto en la norma la preocupación por la huella ecológica que se genera. El urbanismo y la arquitectura que en él se ubica no son sólo cosa de los poderes gubernamentales o de los actores de gestación y ejecución de la edificación. Ahora el propietario tiene también un peso específico muy importante en esta nueva consideración medioambiental, puesto que del buen uso y del buen mantenimiento en desarrollo durante el periodo de vida útil del edificio que se le de, dependerá el adecuado comportamiento del mismo en términos de sostenibilidad medioambiental.

La tendencia a edificios con consumo casi cero mediante el uso de sistemas energéticos que hacen uso de energía renovable deberá ser una

En nuestra disciplina y en muchos lugares (presentamos una pequeña muestra), aparecen figuras y obras que podrían anunciar un nuevo "Espíritu de la época", basado en lo local, manual, material, personal, emocional, directo, probablemente pequeño, asimilable, en clara oposición a los recientes paradigmas que destacaban las condiciones generales, globales y genéricas como fundamentales del proyecto."

realidad en breve, de acuerdo a las exigencias de las normativas comunitarias y en las que los edificios de las administraciones públicas serán cabezas de puente.



91..B. Latour, *Categorías de ANT (Actor-Network Theory)* ((Ilust. Latour_ANT) Latour, Bruno. © Imagen: Aleixmateuc CC BY-SA 4.0)

Debe tenerse en cuenta en este discurso sobre la arquitectura de principios del siglo XXI la influencia de filósofos como Peter Sloterdijk o Bruno Latour. Sloterdijk, filósofo literario, resulta a veces provocador e incisivo representa las ideas del posthumanismo y desarrolla con finura análisis sobre Nietzsche y sobre Heidegger, en su relación con el entendimiento del espacio, mientras que Latour, filósofo, sociólogo y antropólogo francés es un pensador clave en la Teoría del Actor-Red, donde los humanos y los no-humanos (máquinas o tecnología) son actores, y donde la importancia de la tecnología es para Latour tanta como la que tiene lo social. Así, los actores se desenvuelven en un espacio de redes que conforman lo social mediante un rastreo a través de entidades no sociales que en un momento determinado pueden incorporarse a dicha red social específica y temporal. Esta Teoría es altamente extrapolable a la arquitectura y la topología urbanística.

Sloterdijk realiza estudios diversos que le hace llegar a plantearse estudios sobre el aire y el lugar, entre otros; El aire como elemento no

considerado, pero siempre ahí, hasta que falta y nos damos cuenta de que su ausencia significa la muerte en un sentido empírico del experimento de su ausencia. Y de esta forma ahora el aire se ha hecho explícito. Está ahí pero no es sentido por un ser sensible. Pero si es aire acondicionado sí. De forma irónica el filósofo llama la atención sobre las cosas explícitas. Para Latour, haciendo una disquisición sobre el pensamiento de Sloterdijk, expone: *"El movimiento para hacer todo lo anterior explícito se ha ocultado durante el siglo anterior por otros movimientos, los de la revolución, la modernización, la emancipación. Estos describen nuestra historia como un movimiento fuera de lo sensorial, una gran lección de insensibilidad y libertad. Menos apego. Finalmente, el gran acceso directo no mediado hacia las cosas. La Naturaleza es un objeto estable al fin. Pero aunque este proceso de desensibilización, de indiferencia, ocurrió ciertamente, para Sloterdijk no es sino mero escapismo.*

Los modernismos, las revoluciones, las vanguardias (tanto de derecha como de izquierda) no son sino múltiples variaciones para escapar de una conciencia explícita de lo que aquí estamos llamando sensorium: cómo evitar ser atrapados por el gran movimiento inverso del plegado, del envolvimiento, del apego, hacia las cosas que se vuelven explícitas." (Latour, 2005)

Así mismo Sloterdijk es de los primeros filósofos que comienza a considerar seriamente aquello que quería decir Heidegger con su idea de que estamos "tirados en este mundo". ¿Qué significa estar en algún lugar? Sloterdijk también trata temas como el arte y su exposición en el siglo XXI. Según Sloterdijk, el concepto de arte se expande ante tal inflación, resulta vivo para saltar a su exposición total, no sólo en su lugar natural donde reside, sino a través de los medios, en los que se desarrolla en copias infinitas. Y así afirma, *"la obra ya demanda el blanco de la pared, desde la cual quiere saltar a ciertos ojos. Ya reclama el vacío de la sala de exposición, en la que inscribe un signo de puntuación. Se inclina ya hacia el catálogo, que asegura su visibilidad in absentia. Se da cabezazos contra el muro de la indiferencia, que cree ya haberlo visto todo. Ya coquetea con los expertos que tienen preparadas las comparaciones. Ya suplica un lugar en la memoria y una página en blanco de la historia del arte donde la epopeya de la creatividad llegue a su última situación".* (Sloterdijk, 2007)

8.1. VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI. EL CASO ESPAÑOL.

8.1.1. DECLIVE DE UN MODELO. EL EDIFICIO ICÓNICO Y EL EDIFICIO ESPECULATIVO

En este nuevo mundo vertiginoso, la arquitectura ha intentado ocupar su sitio para dar respuesta a esta sociedad voraz de recursos e imágenes, pero quizás en el camino equivocado. Durante la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI hemos podido asistir a dos referentes de actuar en la arquitectura, dentro de lo público y de lo privado, bien con el apoyo de las administraciones públicas bien con el de los promotores privados.

8.1.1.1. El edificio icónico

En el ámbito público hemos asistido a la generación de edificios o entornos de elevado coste y desarrollados generalmente por arquitectos de prestigio, que pretendían obtener réditos similares al obtenido por el museo Guggenheim en Bilbao, edificio construido en 1997. El Guggenheim de Bilbao (ver il.92) supuso una importante inversión cultural y su ubicación en una curva de un antiguo muelle de uso portuario permitió el inicio de la recuperación de la ría del Nervión y la generación de una inercia de reurbanización y reintegración para la cultura y el ocio de una parte degradada de la ciudad que se recuperaba así para el ciudadano. En este caso el Guggenheim costó a finales de los años 90 algo más de 120 millones de euros, si bien el impulso que dio a la ciudad fue innegable e incluso rentable a efectos económicos, pues ya en 2013 se estimaba que el Museo Guggenheim Bilbao había generado 3.173 millones de euros desde su inauguración, 37 veces el costo de su construcción, con una generación

media de 4.500 empleos anuales y una recepción de más de 15 millones de visitantes, dos tercios de los cuales habían sido extranjeros (Vasco Press, 2013).



92. Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, 1997 ((Ilust. Gehry_Museo Guggenheim) Gehry, Frank. © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa)

Sin embargo el efecto conseguido por el museo Guggenheim, ciertamente válido, de dinamización social y económica y de regeneración urbana de Bilbao pretendió extrapolarse a otras ciudades, y así, con el apoyo político, se construyeron edificios o entornos singulares que muchas veces fracasaron en su cometido, no consiguiendo el impacto pretendido y dejando sin embargo endeudados sobre manera a los municipios donde se ejecutaron. En el caso de la obra pública las administraciones públicas se dieron de bruces con este pernicioso y ya conocido como efecto "Guggenheim": La idea de una nueva arquitectura icónica, con imágenes poderosas para sociedades que se convertirían en poderosas ocupó un lugar emergente en las sociedades avanzadas tecnológicamente, donde la política avalada por un sistema económico en avance fatal permitía ofrecer al pueblo lo que en principio demandaba -o no-: *Ciudades nuevas y eternas que*

hundir en las colinas (ver il.93), Ojos de Gran Hermano que abrir y cerrar en noches mágicas (ver il.97). Esqueletos *boscosos* a los que arrimarse (ver il.108). Se buscaban hitos arquitectónicos de referencia mundial, realizados por arquitectos "stars", que buscaban como fin primordial colocar al promotor que lo realizaba o a la ciudad que los contenía en el mundo "visible" (si no apareces en la televisión, en internet, no eres nada), generadores de un nuevo flujo económico alrededor del mismo, de un nuevo pulso vital bajo sus pies, capitalizadores de un reclamo enfático, de una luz de faro. No había Comunidad autónoma o ciudad más o menos dimensionada que no quisiese generar su propio "Guggenheim" con el que conseguir los mismos efectos que el original sobre Bilbao. No se tenía claro que lo importante no era sólo el contenedor sino el contenido, que las sinergias había que buscarlas en muchas referencias que debían de conectar adecuadamente para obtener un resultado idóneo y que no venían solas tras una obra faraónica realizada por un arquitecto-estrella.

Casos que podrían ajustarse a este modelo político-arquitectónico de entender a los "arquitectos-estrella" y a la arquitectura "espectáculo" como un reclamo publicitario para hacer llegar a turistas ávidos de experiencias mediáticas podrían ser los de la Ciudad de la Cultura de Peter Eisenman, en Santiago de Compostela, la Ciudad de las Artes y las Ciencias, de Santiago Calatrava en Valencia, el Pabellón-puente de la Expo del Agua 2008 de Zaha Hadid en Zaragoza, la Marina Real Juan Carlos I con su Veles e Vents para el torneo de regatas America's Cup entre 2007 y 2010 de David Chipperfield en Valencia o el Metrosol-Parasol, también conocido como "Las setas" de Jürgen Mayer en Sevilla. En todas estas propuestas hay una importante tendencia al urbanismo y arquitectura de autor, a un intento de modernización y revitalización de los espacios tratados así como de las sinergias que puedan provocar en los espacios adyacentes, pero muchas veces van destinados a servir de reclamo, las mas de las veces turísticos, usando los medios de comunicación y mercadotecnia actuales para que el impacto de atracción sea el mayor posible. Si no hay contenidos para el continente, se buscarán y si los contenidos no son los

adecuados se cambiarán o transformarán. Llega a ocurrir que esta vocación turística de las intervenciones realizadas queda por encima de la vocación de consideración de las necesidades de los habitantes locales sobre el espacio que se ocupa, siendo necesario "*rentabilizar la arquitectura con intereses turísticos*", y por ello surge una falta de sintonía que provoca la controversia:

"El coste de los usos turísticos no sólo se refleja en estas cuestiones, también habría que tomar en cuenta el hecho de que muchas infraestructuras y equipamientos que hacen una ciudad accesible, habitable y atractiva, tienen intereses por potenciarse turísticamente, donde los proyectos en la mayoría de los casos son financiados con dinero público."

(Zamudio Vega, 2011)

El periodista Llätzer Moix trata esta problemática en su libro *Arquitectura milagrosa*, y en él muestra y revisa toda una pléyade de arquitecturas impresionantes pero afectadas por el desenfreno del boom económico, permitiendo realizar en algunas ocasiones acciones desmesuradas que en otro contexto, como el que ahora estamos viviendo o hemos vivido de la Gran Recesión, nunca había llegado a realizarse.

Como indica Moix, en algunos casos algunos arquitectos grandes exteriores de referencia llevó aplicar cierta medida como es el caso de Norman Foster:

Tan sólo Norman Foster -que tres años después, en 1999, recibiría el tratamiento de Lord Foster -marcaba alguna distancia ante una hipotética era del todo vale, regida por la gesticulación, el capricho o las modas. A su modo de ver, "una arquitectura alejada de obligaciones y más conectada con lo superficial que con los principios fundamentales, esencialmente trivial, es un síntoma de que hemos perdido el buen camino" (Moix, 2010, pág. 13)

A la contra Philip Johnson, -arquitecto nonagenario, premio Pritzker, colaborador en su época de Mies y con el que realizó el edificio *Seagram* de Nueva York y autor de la Glass House- decía:

"el arquitecto debe ser un provocador, confiar en su propia inspiración. ¡Qué manía con los edificios de verticales y horizontales! ¡Es un estilo que carece de curvas y de movimiento! ¡Es aburrido! ¡Yo he roto con eso, he decretado la muerte del ángulo recto!"
(Moix, 2010, pág. 13)

Surgen así pues varios factores desencadenantes de este tipo de arquitectura que plantea más desaciertos que aciertos. La unión en el tiempo de un mundo económico, unido a un sentido optimista del futuro, a un incremento en la mercadotecnia publicitaria que ha permitido considerar lucrativo una alta inversión en espacios urbanísticos y arquitectónicos, toda vez que bien publicitados atrajesen a un amplio número de personas ilícitas en los mismos y por ende generasen un flujo directo e indirecto de capital, el incremento de una sensibilidad hedonista de la sociedad les ha visto reflejada en una arquitectura icónica, totémica, que con el apoyo claro de las administraciones públicas ha permitido que estas hayan proliferado. Así, y como consecuencia, tal y como refleja Moix, se desarrollaron propuestas desmesuradas sin tener en cuenta las necesidades reales de la ciudadanía; sin tener en cuenta el costo, en muchas ocasiones insostenible, de la ejecución de estas nuevas arquitecturas del presente-futuro; sin tener en cuenta los altos honorarios de los arquitectos estrella. Podía más la elucubración de los políticos de turno de los "cántaros de la lechera" que la medida de una planificación responsable, que diese sus adecuados frutos tras una reflexión y acción responsable.

Ciudad de la Cultura, Peter Eisenmann

La *Ciudad de la Cultura*, ubicada en el monte Gaiás de Santiago de Compostela surgió al albur de la experiencia del Guggenheim, con el apoyo de las instituciones políticas y con el por entonces presidente de la Xunta de Galicia D. Manuel Fraga al frente de dicha apuesta, convocándose un concurso internacional en 1999 que ganó el arquitecto estadounidense Peter Eisenman. Un proyecto que ya su propio autor en una entrevista para EL PAIS en 2010 dejó claro que no saldría barata:

"Nosotros decíamos que sería demasiado caro. Él (Manuel Fraga) respondía: ése no es su problema. Decíamos que en la biblioteca cabían 250.000 libros y pedían un millón. Eso hemos hecho". (Eisenman, 2010)

Un proyecto (ver il.93) que se componía inicialmente de una hemeroteca, la Biblioteca de Galicia, un teatro de la música, un edificio de nuevas tecnologías, otro de servicios centrales y el museo de Historia de Galicia (ver il.94) y que ocuparía una extensión de 60.000 metros cuadrados con un coste aproximado de unos 108 millones de euros finalmente no pudo acabarse y ya en 2014 se dio por concluido por motivo de la crisis -sin construirse los dos edificios más importantes, el Centro de Arte Internacional y el Teatro de la Opera-, con una inversión superior a los 400 millones de euros, una ocupación de unos 148.000 metros cuadrados -equivalente al del casco histórico de Santiago- y con unas obras terminadas de dimensión megalómana para la realidad de los usos asignados, con unos edificios contenedores que forman parte de la arquitectura-espectáculo por sí misma, con uso escasísimo y con unas inadecuadas comunicaciones de transporte y un cuanto menos discutible impacto de entorno (ver il.95).

Vuelve aquí a darse por desgracia esa identificación entre el político que pretende dejar un legado y el legado en sí, entre el arquitecto que

pretende dejar un legado y el legado en sí. Desgraciadamente con dinero público, y además dejando de lado una de las premisas de la arquitectura contemporánea, la consideración de la funcionalidad como parte relevante de la arquitectura. Eisenman dice:

"No me habían elegido a mí para proyectar una obra como ésta si se hubieran conformado un edificio exclusivamente funcional. A nosotros nos preocupa mucho la arquitectura. Nos preocupa tanto que miramos más allá de la estricta función. (...) Fraga consideraba esta obra como el legado que debía atenuar su vieja imagen, señalar su paso de la derecha al centro. Ser capaz de concebir y alentar un proyecto de estas dimensiones suponía un enorme compromiso. Fraga entendió el proyecto y lo asumió. He pensado una relación con él. Es uno de mis clientes más increíbles" (Moix, 2010, pág. 88)

Insisto, con dinero público, más de 400 millones de euros de inversión. Y más allá del impacto ambiental, el retorno de la inversión a través del turismo cultural está aún por verse.



93. Eisenmann Architects, Propuesta ganadora concurso Cidade da Cultura, 1999. ((Ilust. Eisenmann_Proyecto Cidade da Cultura) Eisenmann, Peter. © Fundación Cidade da Cultura de Galicia)



94. P. Eisenmann Museo Centro Gaiás, Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, 2012 ((Ilust. Eisenmann_Museo Gaiás Cidade da Cultura) Eisenmann, Peter. © Fundación Cidade da Cultura de Galicia)



95. P. Eisenmann, Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, 2001-2014. ((Ilust. Eisenmann_Ciudad de la Cultura) Eisenmann, Peter. © Imagen: Andrés Fraga)

Ciudad de las Artes y las Ciencias, Santiago Calatrava y Felix Candela

De la *Ciudad de las Artes y las Ciencias* de Valencia (ver il.96) se puede leer en su web actual:

"La Ciutat de les Arts i les Ciències de València es un conjunto único dedicado a la divulgación científica y cultural, que está integrado por seis grandes elementos: el *Hemisfèric*, cine IMAX, 3D y proyecciones digitales; el *Umbracle*, mirador ajardinado y aparcamiento; el *Museu de les Ciències*, innovador centro de ciencia interactiva; el *Oceanogràfic*, el mayor acuario de Europa; el *Palau de les Arts Reina Sofía*, dedicado la programación operística, y el *Àgora*, que dota al complejo de un espacio multifuncional. A lo largo de un eje de casi dos kilómetros, en el antiguo cauce del río Turia, este complejo impulsado por la Generalitat Valenciana sorprende por su arquitectura y por su inmensa capacidad para divertir y estimular las mentes de sus visitantes que, recorriendo sus edificios, conocen diferentes aspectos relacionados con la ciencia, la tecnología, la naturaleza o el arte.

El papel relevante de la arquitectura en la Ciutat de les Arts i les Ciències de València ha sido posible gracias al trabajo de dos arquitectos españoles de prestigio internacional, que han aportado aquí lo mejor de su obra: Santiago Calatrava, con el *Palau de les Arts Reina Sofía*, el *Hemisfèric*, el *Museu de les Ciències*, el *Umbracle* y el *Àgora*, y Félix Candela, con las singulares cubiertas de los edificios principales del *Oceanogràfic*. Un conjunto arquitectónico de excepcional belleza, que armoniza el continente con el contenido. Una ciudad donde conviven el mar y la luz del Mediterráneo de manera sorprendente. Se ha constituido como uno de los mayores focos de difusión cultural." (Ciutat de les Arts i les Ciències)

Ya dice Moix, irónicamente:

"Valencia ha pasado del monocultivo de cítricos, que antaño fue pilar de su economía, al monocultivo Calatrava. Ni naranjas, ni Micalet, ni Albufera, ni fallas, ni paella: la imagen de la nueva Valencia es poco menos que un monopolio Calatrava." (Moix, 2010, pág. 37)

En 1989 a iniciativa del entonces presidente de la Generalidad Valenciana Joan Lerma se planteó la idea de un complejo que girase alrededor de un museo científico en los terrenos del Jardín del Turia. Este complejo tuvo un diseño inicial mediante un proyecto del arquitecto español Santiago Calatrava que contemplaba una torre de comunicaciones, un museo científico y un planetario, cuyo proyecto fue presentado en 1991 y sus obras comenzadas en 1994. Este proyecto fue finalmente paralizado y modificado tras la entrada en el gobierno de la Generalidad del Partido Popular, redefiniéndose en 1996, e integrándose en el mismo el Planetario *L'Hemisféric* (inaugurado en 1998) (ver il.97), el Museo de las ciencias (inaugurado en 1999) junto con nuevos edificios: el Palacio de las Artes (que desarrollaría junto con los otros dos anteriores el propio Calatrava e inaugurado en 2005) y *L'Oceanogràfic* (que desarrollaría el arquitecto valenciano Félix Candela, inaugurado en 2002). Dentro del complejo (ver il.96) quedarían integrados los proyectos de *L'Umbracle*, paseo ajardinado como galería de arte al aire libre, el *Puente de l'Assut de l'Or* (2008) y finalmente el *Ágora*, un gran espacio multifuncional (2009), todos ellos diseñados y ejecutados por Santiago Calatrava.

Es cierto que, en aquel momento, incluso Félix Candela consideraba a Calatrava dentro de las grandes promesas de la arquitectura, al modo de Torroja o Nervi, donde la expresión de la estructura arquitectónica como esencia de la misma le permite convertirse en obra de arte. Pero el maestro Candela también consideraba, como refleja Moix, una advertencia:

"Los practicantes del diseño estructural, «un arte que tiene mucho de cultura», deben, indispensablemente, conocer «la situación y las limitaciones de la industria de la construcción» (...) para procurar propuestas de estructuras «fácilmente construirles y, por tanto, económicas»." (Moix, 2010, pág. 43)

E incluso por Oriol Bohigas, arquitecto que estuvo en el jurado del concurso para crear las artes y que ganó Calatrava, decía:

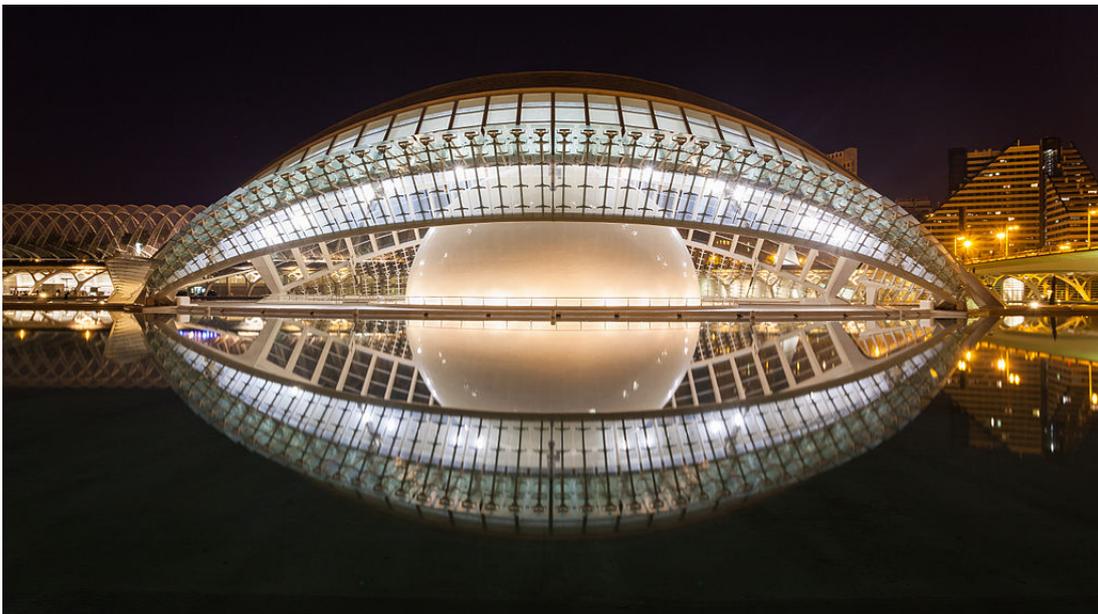
"La arquitectura de Calatrava posee un indudable relieve publicitario, pero no estoy seguro de que sea la más adecuada para planificar una ciudad entera. Sin embargo, las autoridades valencianas fueron en todo momento partidarias de que Calatrava ganara el concurso. La idea dominante era que una propuesta espectacular, como la suya, llevaría más público a Valencia. Ese criterio publicitario fue el que se impuso... y fue una opción arriesgada. Ante alguien que se presenta como arquitecto, ingeniero y artista, las autoridades pueden resultar muy impresionables. Los problemas vienen más tarde. Por ejemplo, cuando la ingeniería se concibe con criterios decorativos." (Moix, 2010, pág. 48)

Más allá de todo oropel, sin embargo no se puede dejar pasar por alto que este complejo arquitectónico que iba a costar inicialmente unos 308 millones de euros ya alcanza un coste cercano a los **1.300 millones de euros**; que L'Umbracle, que inicialmente estaba destinado a ser un mirador con vegetación autóctona, con un Paseo del Arte y un Jardín de Astronomía, no presenta propuestas de arte durante periodos prolongados de tiempo, que el Jardín de Astronomía resulta claramente insuficiente y que además parte del mirador ahora está cerrado y destinado como lugar de copas y organización de eventos desarrollado por una empresa privada (ver il.98); que el Museo de las Ciencias (ver il.99), más allá de su imponente arquitectura "ósea" no cuenta con un contenido que le de verdadero sentido; que el Ágora está sin acabar por falta de presupuesto para la cubierta móvil prevista y que su uso es prácticamente inexistente; que *L'Oceanografic* ha necesitado renovar recientemente sus instalaciones con una inversión de unos nueve millones de euros; que la parte del PAU donde se integra la Ciudad y que da al río está aún sin concluir. Según Tito Llopis, del estudio de arquitectos *Vetges Tu* autor del PAU donde se ubica la Ciudad de las Artes, son críticos al proyecto porque *"En primer lugar porque está sin concluir la parte que da al río, todavía llena de escombros mientras se continuaban construyendo edificios sin orden global, en el que cada pieza compite con la de al lado. Nosotros redactamos un PAU respetuoso e integrado con el jardín del*

Turia con 3.234 viviendas. El resultado final, con un desarrollo desorbitado, ha sido la consecuencia de decisiones políticas", y como crítico de arte y comisario de importantes exposiciones, también denuncia la dificultad expositiva del museo: "No sé para qué está pensado. Por eso creo que ha llegado el ocaso de los arquitectos estrella y que va siendo hora de que los presupuestos de las obras públicas se cumplan". (Serra, 2015)



96. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia. ((Ilust. Calatrava y Candela_Ciudad de las Artes y las Ciencias) Calatrava, Santiago y Candela, Félix. © Ciudad de las Artes y las Ciencias)



97. S. Calatrava, L'Hemisféric, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, 1998. ((Ilust. Calatrava_L'Hemisferic) Calatrava, Santiago. © Imagen: Diego Delso, delso.photo, License CC-BY-SA)



98. S. Calatrava, *L'Umbracle*, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, ((Ilust. Calatrava_L'Umbracle) Calatrava, Santiago. © Imagen: L'Umbracle Terraza)



99. S. Calatrava, *Museo de las Ciencias*, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, 1999. ((Ilust. Calatrava_Museo de las Ciencias) Calatrava, Santiago. © Imagen: Javier Yaya Tur (CAC, S. A.))

En plena crisis económica, en una entrevista para *Architectural Record* Santiago Calatrava manifestó al respecto que: "España ha recibido 100.000 millones de euros (como un rescate inicial) de la Comunidad Europea. La gente está diciendo que necesitará un billón de euros en total. Comparado con eso, los 1.100 millones de euros para mis edificios no son nada. Es erróneo decir que he hecho demasiado dinero allí. No es cierto." Y ante la pregunta de si su proyecto de Valencia soportará el paso del tiempo Calatrava respondía que "No es algo volátil, como hacer un rescate a los bancos. Es algo que se ha construido y permanecerá durante generaciones como un testimonio de que España ha encontrado su lugar en el mundo como un país libre y democrático." (Bernstein, August 2012)

Pabellón Puente, Zaha Hadid

El *Pabellón Puente*, en Zaragoza, fue uno de los edificios emblemáticos realizados para la Exposición del Agua de 2008 que servía como puerta de entrada a la propia Expo. Fue diseñado por la arquitecta iraní Zaha Hadid, recientemente fallecida, y su revolucionario diseño (ver il.100) pretendía asimilarse al de un gladiolo tendido entre las dos orillas de río Ebro, cubriendo una longitud de 270 metros.

El diseño planteaba una estructura de dimensión variable apoyada en ambas orillas y en una mejana o isla natural dentro del cauce del río (ver il.101), con particulares dificultades constructivas y de cimentación por la naturaleza de los suelos donde se asentaban los apoyos. La cubrición del edificio puente se desarrolló a partir del estudio sobre el potencial formal de las secciones de un diamante, su volumen, forma y distribución de fuerzas tras su extrusión a lo largo de líneas que conforman cuatro vainas que intersecan generando diferentes espacios con identidad propia.

Si bien los costes originarios del proyecto se estimaron en 25 millones de uros, finalmente triplicaron esta cantidad, alcanzando los 80 millones de euros. Además, al parecer el Pabellón Puente no ha cumplido con la normativa en materia de prevención de incendios, sobre todo en lo que se refiere a su adaptación para situaciones de evacuación rápida en caso de emergencia, por lo que la posibilidad de hacer uso de él como Pabellón para la celebración de citas relevantes queda descartada mientras no se adecúe. Así el edificio suele estar cerrado o abierto con un control riguroso de aforo limitado por tiempos. La gestión de los recursos públicos otra vez se encuentra cuestionada por intervenciones como ésta que, a modo de una gran escultura visitable de forma reducida por dentro y más allá de la mayor o menor fortuna visual de los espacios generados, como si sólo la forma y la textura fuesen reclamos válidos para una arquitectura moderna, no encuentra su acomodo perdurable en un uso cierto, en una

función social duradera, quedando sólo en quimera de un futuro que no podrá ser así por lo contradictorio entre su coste, sostenibilidad y función.



100. Z. Hadid, *Render Pabellón Puente Expo del Agua 2008, Zaragoza, 2008.* ((Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen Zaha Hadid Architects)



101. Z. Hadid, *Pabellón Puente Expo del Agua 2008, Zaragoza, 2008* ((Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen Fernando Guerra)



102. Z. Hadid, *Interior Pabellón Puente Expo del Agua 2008, Zaragoza, 2008.* ((Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen: Aikema 0 (GFDL))

Veles y Vents, David Chipperfield

El edificio *Veles y Vents*, en Valencia, fue otro ejemplo más de como se volvió a caer en la tentación: la consideración de edificio icónico realizado por el arquitecto estrella de moda, el británico David Chipperfield, construido en un tiempo record, para albergar el torneo de regatas de la America's Cup entre 2007 y 2010, inserto en una intervención en la zona de la Marina Real Juan Carlos I como espacio ganado al industrial Puerto de Valencia (ver il.103), a través del Consorcio Valencia, participado por el Gobierno Central, la Generalitat y el Ayuntamiento de Valencia auspiciada por la entonces alcaldesa de Valencia Rita Barberá (ver il.104); con un coste de unos **35 millones de euros** del erario público, y que quedó en desuso en breve tras el cambio de sede de la America's Cup hasta su relanzamiento en 2016 por el grupo Heineken y el grupo valenciano La Sucursal para convertirlo en un nuevo referente cultural y gastronómico (ver il.105). Con un periodo de amortización de 100 años. Y con un elevado coste de mantenimiento.



103. Marina Real Juan Carlos I y Sede Veles y Vents. America's Cup, Valencia, 2007 ((Ilust. Chipperfield y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen b720 arquitectos)



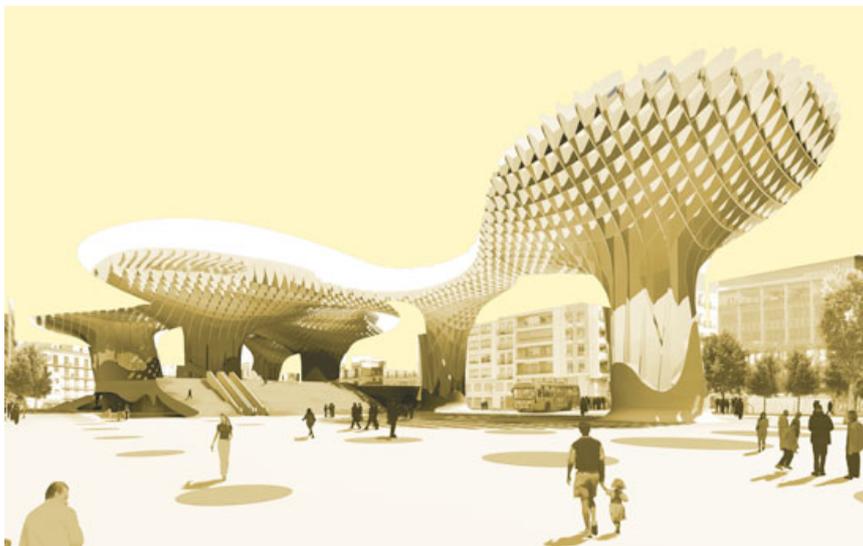
104. Rita Barberá mostrando el "Veles y Vents", America's Cup Building, David Chipperfield y b720 Arquitectos, Valencia, 2007 ((Ilust. Chipperfield y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen: El Mundo)



105. Veles e Vents. Multiespacio Gastronomico, 2016.

Metrol Parasol, Jürgen Mayer

El Proyecto de *Metrosol Parasol* en la plaza de la Encarnación de Sevilla, cuyo nombre oficial desde su apertura fue el de Setas de Sevilla, fue diseñado por el arquitecto berlinés Jürgen Mayer, tras ganar un concurso internacional de ideas convocado por el Ayuntamiento de Sevilla en 2004 para llevar a cabo la rehabilitación de la plaza donde se ubica (ver il.106). Las obras comenzaron en el 2006, realizada en Sevilla durante los años de bonanza, auspiciado por el entonces alcalde de Sevilla, Alfredo Sánchez Monteseirín, y finalmente acabadas en el 2011. De un presupuesto inicial de unos 54 millones de euros se pasó a duplicar el presupuesto final hasta alcanzar los 102 millones de euros, quedándose la constructora Sacyr con una concesión administrativa para comercializar el edificio durante 40 años. Más allá de la posible controversia de su imagen, integración en la ciudad (ver il.107) y uso (ver il.108), lo que resulta claramente controvertido es el incremento del coste final para la ciudad.



106. J. Mayer, *Rendering del Proyecto de Metrosol Parasol, Plaza de la Encarnación, Sevilla*, ((Ilust. Mayer_Proyecto Metropol Parasol) Mayer, Jürgen.© Imagen: j. mayer h. architects)



107. J. Mayer, Vista aérea del Metrosol Parasol, Plaza de la Encarnación, Sevilla, 2011 ((Ilust. Mayer_Metropol Parasol) Mayer, Jürgen.© Imagen: j. mayer h. architects)



108. J. Mayer, Metrosol Parasol, Plaza de la Encarnación, Sevilla, 2011. ((Ilust. Mayer_Metropol Parasol) Mayer, Jürgen.© Imagen: Anual, CC BY-SA 3.0)

Como dirían Maya Rodríguez y Macarena Hernández al respecto del ejemplo paradigmático que supone la trayectoria de Metrosol Parasol en torno a las formas actuales de diseño-gestión del espacio público:

"El caso de las Setas nos sirve para comprender, en un contexto particular, cómo se diseña el espacio público urbano en el capitalismo tardío. (...) Las ciudades, en vías de

terciarización, adquieren un papel articulador en el nuevo sistema mundo, que relega al Estado a una posición mediadora. Ello implica el despliegue de modelos de gobernanza urbana que hacen hincapié en pretensiones como la diferenciación y la competitividad para atraer flujos externos de capital.

Dentro de las técnicas implícitas en estas estrategias, se incluye la fabricación de **imágenes de la ciudad**: constructos simbólicos más o menos ambiguos que estereotipan y positivizan una serie de rasgos considerados definitorios del territorio. En su creación toman parte no sólo los poderes locales sino también los sectores u organizaciones con capital simbólico para ello. Son procesos íntimamente ligados a la instrumentalización del patrimonio, de las políticas culturales y del espacio público, dotados –en función de dicha técnica– de una doble operatividad que los emplea a la vez como **recursos** (porque se entienden como bienes sujetos a las leyes del mercado) tanto como **herramientas** (en tanto funcionan para moldear, en el plano simbólico, un concepto cerrado de ciudadanía) (Ruiz-Ballesteros). El Metropol-Parasol puede ser visto, en este sentido, como un espacio creado para renovar esa imagen." (Maya Rodríguez & Hernández Ramírez, 2013)

Ya el arquitecto Robert Venturi allá por años 60, planteó su querrela entre el "pato" y el edificio anuncio o "tinglado decorado" ("decorated shed") con un tono irónico y ácido. Por "pato" Venturi entendía a aquel edificio donde la forma supera y predomina a la función y por "tinglado decorado" el volumen puro, simple, funcional (en la línea del Movimiento Moderno), al que se le añadían ornamentos que de alguna forma reforzaran su funcionalidad y su comunicación hacia el exterior a modo de gran rótulo comercial. Robert Venturi pretendía eliminar los "edificios-pato", y sustituirlos por cajas decoradas, más lúdicas e irónicas por sus referencias al pasado. Parece que este periodo de arquitectura icónica que hemos revisado someramente, podría asimilarse a la "arquitectura-pato" de Venturi, y la nueva tendencia que ha provocado la crisis actual del siglo XXI es la de una generación de "arquitectura-naves decoradas", donde la "decoración" trasciende ya el término de "ornamento" para convertirse en "cualidad añadida" -dígase **sostenibilidad y comunicación**- tras una funcionalidad renovada; del mismo modo en que en el periodo de entreguerras, donde la forma y la función iban de la mano dentro de una racionalidad consecuente y moderna y donde la

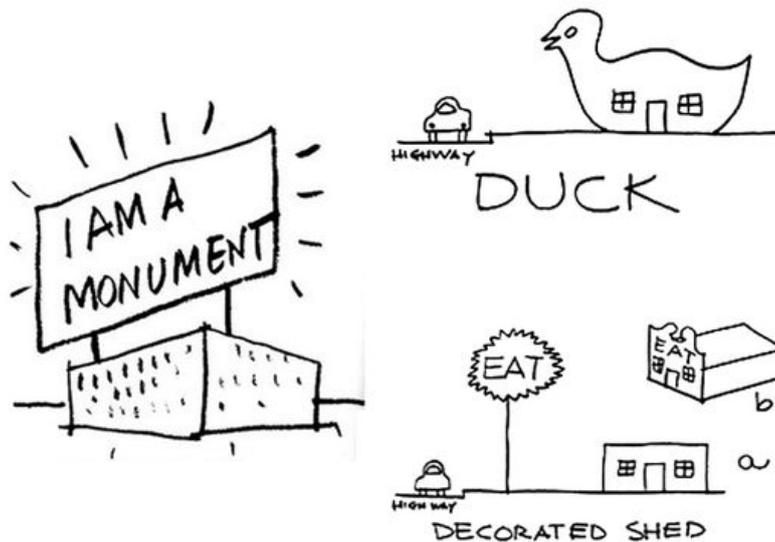
comunicación y publicidad del edificio era necesaria, dentro de una *"filosofía de las formas"*. Según Venturi:

" en nuestra tesis es que la mayoría de los edificios de los arquitectos de hoy son gansos: edificios en los que la finalidad expresiva lo ha distorsionado todo más allá de los límites de la economía y la comodidad; y que esto es, aunque no se admita, un tipo de decoración, aunque equivocado y caro. Mejor sería que se admitiera de una vez la necesidad y que se aplicara la decoración allí donde se precisa, no la forma que lo hicieron los victorianos sino, para ajustarnos a nuestros tiempos, con la misma facilidad que se pegan los anuncios a su superestructura; está yuxtapuesta al edificio para permitir que éste vaya por su propio camino convencional, y no se distorsione más que por las barras y las pasarelas funcionales de la superestructura. Esta es una aproximación más sencilla, más barata, más directa y básicamente más honesta a la cuestión de la decoración; permite que sigamos con nuestro trabajo de hacer edificios convencionales y tratar las necesidades simbólicas de un modo más sutil y hábil." (Venturi & Scott Brown, 1971)

La historia, pues, se repite.



109. The Big Duck, Flanders, New York, 1931 ((*Illust. Big Duck*) © Imagen: Beth Savage. NPS, National Park Service)



110. Venturi, Scott Brown e Izenour, "Learning from Las Vegas", 1972. ((Ilust. Venturi_Monument) Venturi, Robert; Scott Brown, Denise e Izenour, Steven. Imagen de "Learning from Las Vegas")

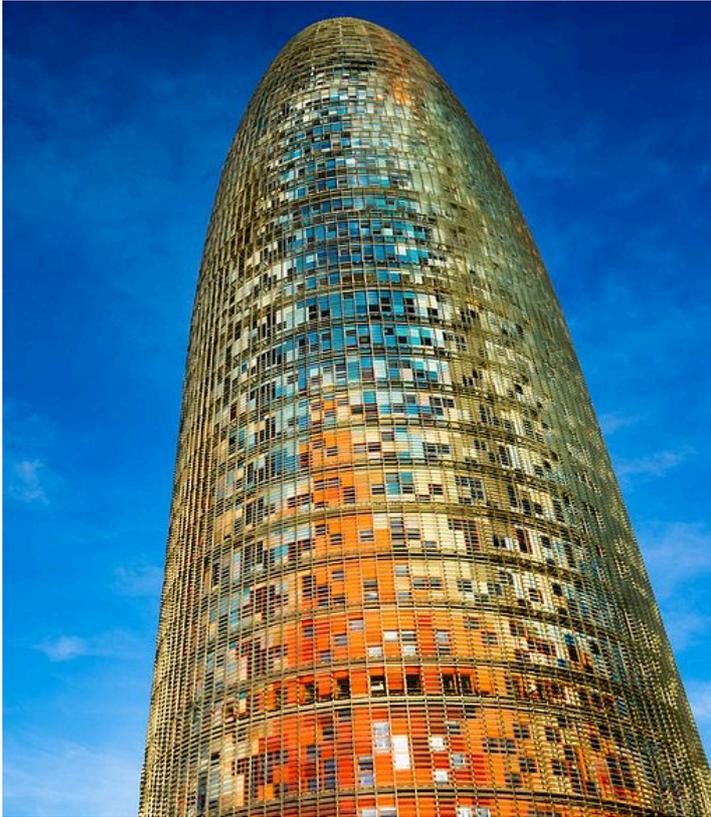
Torre Agbar, Jean Nouvel

No todos los elementos icónicos generados durante este periodo podrían incorporarse dentro de este grupo en el que la respuesta obtenida por el edificio no fuese realmente ajustada a lo pretendido. Recientemente, en una entrevista en México a Jean Nouvel, éste habló sobre su pensamiento arquitectónico y sobre una de sus obras más icónicas en España, la Torre Agbar (ver il.111):

"Pienso que es como la petrificación de un momento cultural, lo que quiere decir que, cada generación, en el fondo, tiene que hacer su trabajo. Las ciudades están hechas con una sucesión de testimonios que se construyen. Y esos testimonios son la petrificación, de hecho, de lo que le gustaba a algunas generaciones, las técnicas de una época, su uso, su relación con el arte. Y me he pasado la vida luchando contra ciertas formas de academicismo, porque, en realidad, hay toda una academia que tiende a reproducir los modelos del pasado: las peores cosas, en los peores casos, y a hacer pastiche. El pastiche, de hecho, siempre es una degradación de lo que era verdad en una época anterior. Queda el fantasma, una vaga proporción. Considero que cada lugar merece una reflexión totalmente específica. Además, para mí, cada proyecto es el inicio de una aventura y, evidentemente, al principio nunca sé adónde voy. No empiezo con una idea

preconcebida. Empiezo siempre con la esperanza de que ese lugar y ese momento y las personas con las que me voy a encontrar en ese instante van a aportar algo que es totalmente único; y esta especificidad y esta singularidad es un ataque en toda regla contra la clonación. En este sentido, hay algo que ha empeorado la situación: el desarrollo de la informática, porque ahora todos los parámetros están disponibles. Por tanto, se puede diseñar un edificio en unas horas a partir de los elementos preestablecidos: da igual que sean viviendas, oficinas o centros comerciales. Se escoge entre lo que hay, se modifica algún parámetro y ya está todo hecho. Por desgracia, falta materia gris. No hay suficiente pensamiento, ni suficiente intención, ni suficiente amor en cada proyecto, por lo que los proyectos llegan de forma automática, así, sin alma.

"(...) Lo que le puedo decir en cualquier caso es que no puedo poner la Torre Agbar en Madrid. No funcionaría. Y, por ejemplo, la gente que no conoce Barcelona ve la Torre Agbar en revistas internacionales y no entiende nada. La Torre Agbar es totalmente catalana. No puede existir en otro lugar. Este modelo formal ha sido usado por los arquitectos catalanes desde hace varios siglos inspirados por los picos montañosos de Montserrat forjados por el viento. Ese carácter fálico de los picos es impresionante cuando lo contemplamos en Montserrat. El hecho de haberlo creado a una escala urbana nunca vista en lo que respecta a la forma, y de haberla coloreado, también es un homenaje a Gaudí. Los catalanes y los barceloneses reconocieron inmediatamente que ese edificio formaba parte de su cultura y de su ADN, mientras que la gente a nivel internacional ve el símbolo fálico, nada más. Una especie de provocación sexual. (...)"
(Nouvel, 2015)



111. . Nouvel y b720, Torre Agbar, Barcelona, 2005. ((Ilust. Nouvel_Torre Agbar) Nouvel, Jean y b720. © Imagen: Bjørn Erik Pedersen (CC BY-SA 4.0))

Así pues, como se ha apuntado, en un periodo del mundo donde la economía despegaba, el dinero era el menor de los problemas y nada se consideraba un derroche si además ponía a la ciudad en el mapa mundial, propaganda impagable. Otros valores precisos en la arquitectura contenida como la función, el habitar, el consumo razonable, la sostenibilidad de los recursos utilizados, etc. quedaban en un segundo plano o no eran tenidos en cuenta. Donde hay dinero fácil todo es posible y puede ser usado para fines erróneos o menos valiosos que para otros.

Las voces críticas empiezan a hacerse más acuciantes ante lo que empieza a considerarse como un error de bulto, tanto a escala de arquitectura emblemática como de urbanismo expansionista y arquitectura de masas. Fredy Massad y Alicia Guerrero lo exponen muy claramente en su artículo de la revista EXIT Express *"Hacia otra arquitectura: Crisis, utopía y cambio en la ciudad contemporánea"* en 2008: "La Arquitectura se mueve hoy entre la

imposición de generar el edificio icónico en un tiempo en que éste cada vez tiene menos razón de ser; el apogeo de los arquitectos estrella, tendiendo a perder su responsabilidad y transformarse en figuras mediáticas, representantes y vendedores de una marca; jóvenes arquitectos desorientados y abrumados no sólo por la tecnología sino por la sobresaturación informativa y la exigencia de mediatizarse calcando el concepto creado por sus antecesores; y la desaparición de la ética en pos de la ambición por construir. La suma de estos factores ha puesto en cuestión el devenir de la arquitectónica y el modo en que es necesario afrontarla, haciendo posible que estos tiempos convulsos - a nivel de ideas y ausencia de crítica- propicien una nueva realidad." (Massad & Guerrero Yeste, 2008, pág. 15)

El período que ha provocado este "desmadre" de "todo vale porque hay dinero", donde los valores de representatividad sobresalían por encima de cualquier otra cuestión o valor arquitectónico, donde la función quedaba en un segundo plano, poniendo en primer lugar otros valores quizás espurios, ha acabado, y ha dejado una sensación de desasosiego y abandono, de desamparo, de pérdida de principios que tener en cuenta. Como experimenta Luis Clotet, arquitecto, la sensación es de confusión, lejanía y falta de objetivos y esto le hace buscar en la *percepción* que tuvo en momentos de mayor claridad *sensorial*: "uno tiene la impresión de que la arquitectura actual *carece de unos objetivos claros y compartidos, los que se dieran, por ejemplo en el siglo pasado en tiempos de las vanguardias*⁵⁸.

"El fracaso en la definición de los nuevos retos y el olvido de los de siempre, ha provocado que asistamos a un espectáculo que no sabemos muy bien de qué se trata.

Todo queda reducido a una muestra de bibelots, cada uno ensimismado en su propio mundo, y que incita al juego de adivinar cuáles son los problemas planteados si los resultados son los que son.

Hay una voluntad de que no aparezca nada en común entre ellos y como consecuencia el lenguaje arquitectónico y la crítica de la disciplina se han dinamitado y desaparecido. Y todo esto en un marco general basado en "las leyes impersonales del libre mercado", que hace desaparecer la responsabilidad individual y colectiva, que hace desaparecer los fundamentos éticos y que además escapan al control democrático.

⁵⁸ Negrita propia

Todo ha cambiado en poco tiempo, todo se vuelto más confuso y lejano, y no encontramos herramientas para entender esta nueva realidad, y mucho menos para modificarla y mejorarla

{...}

Rebusco en mi infancia y juventud, cuando todo calaba sin defensas, el recuerdo de experiencias sensoriales ligadas al arquitectura y a la ciudad. Sombras, luces, tamaños, calles, plazas, patios, campos, caminos, viento, lluvia, objetos⁵⁹... e intento razonar con mis herramientas disciplinarias el porqué de los buenos o malos recuerdos." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 28)

"En su dimensión mediática, la arquitectura oscila entre la frivolidad y el conservadurismo. Salvo excepciones. Una falta de ética impulsa el sentimiento de que todo es justificable por mor de la arquitectura. El olvido de la grandeza del impulso hacia la belleza, como una expresión del compromiso humanista del arquitecto, ha abocado hacia este estado de fracaso estético e ideológico, de ausencia de capacidades poéticas." (Massad & Guerrero Yeste, 2008)

8.1.1.2. El edificio especulativo. Panorama de insostenibilidad

En el caso de la promoción privada la debacle principal vino derivada de la mano de la edificación de uso residencial y del estallido de la burbuja inmobiliaria. Un exceso puramente especulativo en el que, *no nos olvidemos*, participaron todos los estamentos de la sociedad: Promotores profesionales tanto de gran como de mediano o pequeño tamaño, que vendían prácticamente cualquier promoción desde plano, y con incrementos notables de precios de un día para otro; constructoras que trabajaban a destajo y a precios cada vez más desorbitados en todos los gremios y materiales; profesionales cada vez menos exigentes con los resultados finales de su proyecto y obra, que generaban "arquitectura" como si de una máquina de hacer churros se tratase; bancos con afán de obtención de pingues beneficios mediante hipotecas a largos plazos de viviendas sobre tasadas desoyendo los viejos límites de "como máximo un tercio de la renta familiar

⁵⁹ Negrita propia

para destino de hipoteca"; compradores con ganas de participar en la obtención de altos rendimientos en poco tiempo, que vendían lo comprado al poco y por un mayor precio, haciendo que el bien inmobiliario se convirtiese en un producto, un stock de negocio más que de uso; ayuntamientos dispuestos a recibir su parte en forma de impuestos (impuestos de construcciones, de primera ocupación, de IBIs, etc.) más que a controlar los excesos que se estaban observando cada vez con mayor claridad; las Comunidades autonómicas y el Estado que no actuó a tiempo para impedir la generación de la burbuja inmobiliaria y su posterior estallido.

La gran crisis por la que ha pasado este país ha provocado en muchos sitios un panorama desolador: ensanches y urbanizaciones a medio acabar, sin mantenimiento y objeto del vandalismo y el saqueo; edificios paralizados en cualquier fase de su construcción, desnudos, expuestos, vacíos, olvidados, como tristes recuerdos de que lo que un día fue el anhelo de hogar de una familia que volcó sus ahorros en ellas, o como símbolo de la debacle de todo un sistema excesivo y especulador. Y en cualquier lugar: desde en una meseta manchega hasta un valle de interior o una costa mediterránea. La afección ha sido global y a todos los niveles.

Y, más allá de la ética que pueda considerársele a la arquitectura, la realidad es que la arquitectura no apura los medios tecnológicos que tiene a su alcance. Al igual que en la época de vanguardias del siglo XX había una clara falta de aproximación a una arquitectura contemporánea, que aprovecharse las técnicas contemporáneas y que fuese capaz de satisfacer las nuevas necesidades de la sociedad moderna de entonces (ver il.112), a la que las vanguardias tendían a dar solución incluso superando la imagen de modernidad de elementos de serie -el coche que aparece en la imagen era el mercedes último modelo de la época- (ver il.113), de igual forma ocurre ahora, cien años después. La arquitectura vuelve de nuevo, en términos generales a quedar desfasada (ver il.114) respecto de la tecnología contemporánea y la actual sociedad moderna -la publicidad del Hyundai Concept Car de 2017 debe apoyarse en arquitecturas singulares, dado que

la generalidad arquitectónica contemporánea circundante no guarda una misma imagen de modernidad que el coche quiere ofrecer- (ver il.115), no es capaz de dar respuesta a las nuevas necesidades que demanda la sociedad contemporánea y por ello se procede a una búsqueda de nuevas tipologías, de nuevas formas y nuevos modos de entender la relación del individuo global con el mundo que le rodea (ver ils. 116 y 117). Como dicen Fredy Massad y Alicia Guerrero:

"Si la obsesión del Movimiento Moderno fue crear la máquina de habitar, la arquitectura de nuestro tiempo -el de la Revolución de la Tecnología Digital y de la Información- se enfrenta a un entorno de infinitas nuevas variables que debe tratar de aprender a traducir en entidades construidas virtual o materialmente. La investigación con herramientas digitales debiera permitir orientar sólidamente hacia la experimentación con la dimensión formal, material y espacial de la arquitectura en el empeño a la vez de potenciar y enriquecer la diversidad y la complejidad arquitectónicas, dando lugar con ello simultáneamente a un proceso en el que se reformularían las bases del conocimiento técnico y conceptual del arquitecto." (Massad & Guerrero Yeste, 2008, pág. 16)



112. Calle Boundary de Londres (Old Nichol in the East End), 1890. ((Ilust. Boundary Street 1890) © Imagen de Dominio Público)



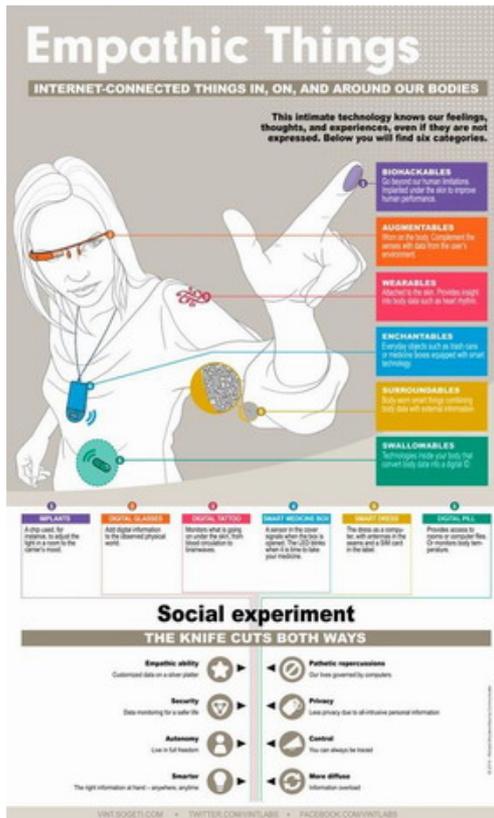
113. Le Corbusier, Casa Doble, Weissenhofsiedlung, 1927. ((Ilust. Le Corbusier_Casa Weissen) Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris.)



114. Casas adosadas de lujo en Marbella, 2017 ((Ilust. Casas adosadas Marbella). © Imagen spain-style.ru)



115. Hyundai Concept Car 2017. ((Ilust. Hyundai Concept Car 2017). © Imagen: Hyundai)



116. *Empathic things. Internet-connected things in, on, and around our bodies, 2017. (Illust. Empathic things). © Imagen de su autor*



117. *Casa conectada, 2017. (Illust. Casa conectada). © Imagen de su autor*

A este desfase que se observa entre las necesidades tecnológicas y de conectividad que presenta la nueva sociedad cultural se une también la falta de sostenibilidad en las actuaciones que se desarrollaron en los periodos previos a la gran depresión y que provocaron la búsqueda de un nuevo paradigma, generando vanguardias que claman por el desarrollo sostenible, tomando como referencia el ya mencionado Informe *Brundtland*. Tal y como indica Suarez-Inclán, en el siglo XXI se consolida tres aseveraciones de gran calado: en primer lugar, "las actividades específicamente urbanas alientan el consumismo, favorecen el avance del cambio climático y se verán afectadas progresivamente por él"; en segundo lugar "la población de las ciudades, si los poderes políticos no toma medidas para evitarlo seguirá aumentando"; y en tercer lugar, "el Cambio Climático es

una realidad." (Suárez-Inclán, 2014, pág. 32). Este es un hecho evidente y ha provocado que se generen las lógicas consecuencias.

La tendencia con la que se ha venido desarrollando las metrópolis de la sociedad actual, entre ellas la española, ha sido la de generar un artefacto de inmenso consumo, de difícil mantenimiento y propulsor de la Huella Ecológica. Ciertamente en las ciudades cada vez se detectan mayor número de elementos que provocaron disfuncionalidad y des-socialización: se detectan claros casos de inseguridad, de insalubridad, de inadecuadas comunicaciones, de tráficos inadecuados, y, sobre todo de un consumismo desaforado que actúa como *leiv motiv* de gran parte de la ciudadanía, enajenada por la publicidad que a todas horas nos bombardea desde la continuada comunicación a través de los *mass media*. Este consumo desaforado es inabarcable e imparable, y se convierte en el vórtice de un torbellino de insostenibilidad, que cada vez más socava las condiciones naturales del planeta hasta el punto de una posible crisis sin marcha atrás, especialmente en términos medioambientales. Consumo, que por otra parte, el mundo occidental fomenta en los países en desarrollo, incrementando con ello de manera exponencial el riesgo al colapso mundial.

En palabras de Suarez-Inclán, nos habríamos encontrado ante una ciudad insostenible bajo tres aspectos, el de la ciudad negocio, el de la ciudad espectáculo y el de la ciudad inhóspita. Así, se queja, Suarez-Inclán: *"hoy los políticos y los empresarios que gobiernan el destino de las ciudades, y los técnicos que les prestan servicio, pretende mostrar la fuerza del Poder dominante no sólo mediante la aplicación de los desafíos tecnológicos de la arquitectura y el urbanismo [formidables rascacielos, sorprendentes alardes formales, excelsa magnificencia arquitectónica, materiales deslumbrantes,...] sino también mediante la emisión del aparatoso cacareo del gran espectáculo del consumo y el despilfarro, la exhibición del escaparate de una cultura totalmente mercantilizada. El modelo inconfesado de promotores, políticos y arquitectos es el de "Las Vegas" (USA)."* (Suárez-Inclán, 2014, pág. 02)

Esta problemática de insostenibilidad se está desarrollando tanto a nivel de planeamiento, nivel edificatorio y más concretamente en el caso de las viviendas, de la edificación residencial. En el caso de planeamiento, la presión que ejercen las fuerzas económicas y mediáticas influye notablemente en el desarrollo del mismo, en la distribución de los sistemas a implantar en la dimensión y relación entre ellos. Es más evidente que las actividades terciarias tienen cada vez más peso específico en las decisiones de planeamiento, y aunque hay normativas de mínimos estándares que garanticen la calidad de los espacios urbanizados, la realidad es que estos mínimos empiezan a no ser suficientes para obtener el nivel de calidad de vida que se solicita por parte del individuo cultural. La tendencia desmesurada de planeamientos con espacios de baja densidad edificatoria al modo de las conocidas estructuras tipo *Ciudad jardín* situadas de manera deslocalizada, ha resultado ser una solución poco sostenible desde el punto de vista de su huella ecológica y de coste desproporcionado en términos de ocupación del territorio, infraestructuras y mantenimiento. Por desgracia la vivienda se ha convertido en una mercancía y como tal, especulativa, lo cual ha favorecido indudablemente el estallido de la burbuja inmobiliaria, y consecuentemente la profundización de la crisis económica global en nuestro país. Es tremendamente descorazonador que haya la necesidad de ocupación de viviendas (vivienda de primera ocupación) y sin embargo tengamos uno de los parques inmobiliarios residenciales más grandes de Europa con mayor índice de desocupación.

Más allá de la inversión pública ya comentada en edificios icónicos, o en intervenciones previas corales como los Juegos Olímpicos de Barcelona o la Expo 92 de Sevilla, el resurgir del sector inmobiliario, como expresa Ricardo Espinosa en su libro *"Ruinas del presente. Un Grand Tour del siglo XXI"* se puede basar en diversos factores:

"Junto a estos dos ejemplos de inversión pública creció paralelamente el sector inmobiliario, impulsado fundamentalmente por los intereses privados. El progresivo descenso de los tipos de interés (con el consiguiente abaratamiento de la financiación

de hipotecas), la nueva de la Ley del Suelo de 1998, las ayudas fiscales a la compra de vivienda y un prolongado periodo de bonanza económica entre otros factores, fomentaron el auge del sector dedicado a la construcción de vivienda. Así, las licencias de construcción municipales otorgadas para edificación de nueva planta pasaron de 92.729 (82.952 para uso residencial y 9.767 para uso no residencial) en el año 1996, a 230.044 (208.631 para uso residencial y 21.413 para uso no residencial) en el año 2006. Esto es, se produjo un incremento del 148 % en el número de licencias concedidas en una década." (Espinosa Ruiz, 2014)

Dicho resurgir es lo que ha dado en llamar Suarez-Inclán *el retorno del "PODER inmobiliario tricéfalo"*. Para Suarez-Inclán, dicho poder estaba constituido por los financieros, los promotores inmobiliarios y los grandes constructores. Éste poder se empezó después de la Guerra civil española para poder modernizar una España destruida moral, social, política y económicamente. En aquel contexto, se obtuvieron indudables beneficios en el ámbito de la vivienda social, tan necesitada por aquel entonces (aprovechándose los conocimientos que de Centroeuropa también se estaba desarrollando tras la Segunda Guerra Mundial, para la reconstrucción de sociedades). Pero no obstante pronto empezaron a surgir los primeros efectos destructivos y de corrupción, situación ésta que, en signo de continuidad, tuvo su mayor exponente en la década 1997/2007, denominada la edad del "ladrillazo". Fue el momento de la hinchazón de la burbuja inmobiliaria que explotó a la vez que llegó la crisis financiera desde el otro lado del charco con la caída de Lehman Brothers. El temor de Suarez-Inclán es que dicho poder tricéfalo vuelva a resurgir, como medida de solución "pragmática" a los problemas actuales, volviendo a hacer de encantador de serpientes con excusas como una nueva modernización, una mejora de las ciudades a nivel turístico y una nueva deslocalización por afanes desarrollistas en espacios periféricos (los pocos que aún quedan por colmatar).

La realidad es que la nueva encrucijada de la sociedad española durante este periodo la gran depresión ha provocado una reflexión profunda sobre el

nuevo modo de intervenir en arquitectura y urbanismo. De igual forma que durante principios del siglo XX en el período de entreguerras, la lucha de las clases trabajadoras por recuperar la dignidad que les era arrebatada ante las desigualdades con respecto a la burguesía del momento, fue detonante fundamental para la generación de las vanguardias de aquel momento, de igual forma los movimientos sociales que seguir dando en América y Europa, y concretamente en España han vuelto ser fundamentales para la generación de las *vanguardias ambientalistas* que se están desarrollando. En el caso de España el movimiento del 15-M, el llamado "despertar de los «indignados» españoles" (Suárez-Inclán, 2014, pág. 122), fue uno de los indicadores del malestar urbano que los ciudadanos sienten y que pretende trasladar a los gobiernos para que actúen en consecuencia con políticas sostenibles que resuelva las disparidades del sistema y, dentro de ellas, las de las ciudades y las edificaciones que contienen.

8.1.2. NUEVAS TECNOLOGÍAS, NUEVAS TENDENCIAS, NUEVAS SENSIBILIDADES

Hemos vivido y estamos viviendo en un tiempo vertiginoso, donde los cambios se producen a un ritmo difícil de digerir. La tensión del mundo digital y de la comunicación se introduce por vena hasta el punto de la drogadicción. La sociedad ya se comunica más a través de medios digitales que naturales, el paisaje vivido es más el digital que el natural, la percepción de lo que nos rodea empieza a diluirse y es la vocación de un 3D virtual lo que avanza para ser nuestra nueva Madre Tierra. Las sensaciones naturales comienzan a desmaterializarse: el *tacto* natural ya no es primordial en las relaciones interpersonales y es sustituido por el tacto "tecnológico" del *smartphone* que sostenemos, de la *tablet* que tecleamos, del mando de la consola de videojuegos que pulsamos; el *olfato* se relega a momentos fugaces de comunicación social cada vez menos acuciantes: una comida rápida, un encuentro fugaz con algún amigo no virtual en lugares donde todavía hay olores naturales; el *oído* se especializa en sonidos no naturales provenientes de un *ipod*, un *mp4*, una televisión *dolby surround* o una descarga via internet, el sonido directo de la naturaleza pierde el protagonismo que tuvo desde siglos; la *vista* gana un protagonismo casi absoluto, todo es imagen -y sonido-, pero quien sabe hasta qué punto es o seguirá siendo definidor de lo real. Imágenes virtuales ganan a pasos agigantados adeptos de una nueva realidad que muchas veces no es humana ni terrestre, de una existencia sólo virtual pero claramente perceptible gracias a la tecnología y la informática; y el quinto sentido, el *gusto*, se retrae, dada la pérdida de diversidad en la alimentación provocada por la globalización de los recursos, haciendo que la dimensión del mundo de lo comestible se constriña sobremanera a lo admitido como "sabroso para todos" o "visualmente apetecible para todos". No es una imagen apocalíptica pero casi lo parece.

El hecho de depender de una realidad virtual que se aleja -al menos por ahora mientras la tecnología no lo consiga- de la capacidad de matices que nos ofrece la realidad cierta, provoca por sí mismo un distanciamiento de la belleza intrínseca de las cosas. En cierta medida, esta nueva forma de percepción, más tecnológica y filtrada, y por tanto menos cargada de matices, pudiera separarse de aquella que entenderíamos como "bella" en el sentido estricto de la palabra belleza, tal y como considera Richard Payne:

"Los matices entreverados y mezclados con acierto y las masas irregulares de luces y sombras fundidas armoniosamente unas con otras son de por sí más gratos a la vista, según hemos observado antes, que cualquier matiz aislado, de acuerdo con el mismo principio de que las combinaciones armoniosas de tonos o sabores son más agradables al olvido o al paladar y lo que puedan serlo los tonos por los sabores o separado. Son, pues, más propiamente bellos según el sentido estricto de la palabra belleza, aplicada a lo que agrada únicamente a los sentidos, y no en su sentido habitual de aquello que es igualmente grato a los sentidos, al entendimiento y a la imaginación. De acuerdo con ese significado amplio de la palabra, muchos objetos que denominamos pintorescos no son, sin duda, bellos, pues pueden carecer de simétrica, pulcritud, limpieza, etc., cosas todas necesarias en la constitución de ese tipo de belleza dirigido al entendimiento y a la fantasía." (Payne Knight, 1805)

Se está provocando pues en este periodo actual una *limitación en la percepción sensorial cualificada*, habida cuenta que nuestro contacto con el mundo real cada vez se produce más a través de máquinas y tecnologías de apoyo que a través de la realidad en sí. Será una potenciación de ambas percepciones, la real y la virtual mejorada, la que permitirá dar un salto cualitativo en el arte y su inmediato placer generado, estando de acuerdo con Payne en que:

"Puesto que todos los placeres de la inteligencia surgen de la asociación de ideas, cuanto más se multiplique el material de la asociación, tanto más amplia será la esfera de tales placeres. Para una mente bien equipada, casi cualquier objeto de la naturaleza por el arte que se ofrezca a los sentidos serán motivo de estimulación de nuevas series y

combinaciones de ideas o vivificará y fortalecerá las ya existentes, de tal modo que el recuerdo realzará el disfrute y el disfrute iluminará el recuerdo." (Payne Knight, 1805)

No es algo nuevo la consideración del binomio arte-máquina. De hecho fue algo realmente considerado dentro del periodo de entreguerras como conformador de la nueva modernidad, y gran parte de las vanguardias hacían uso de la máquina para obtener una obra de arte moderna, en los diferentes ámbitos de aplicación. No obstante dicho binomio fue fruto de controversia por que, como ahora también sucede en este mundo tecnológico, algunos consideraban que las limitaciones de la máquina hacían perder parte de la esencia que el arte del artista había conseguido. Así, en pleno periodo de entreguerras R.G. Collingwood (1889-1943), filósofo e historiador británico, se planteaba la imposibilidad del florecimiento del arte en la "era de la máquina". Aun aceptando que las máquinas en sí o las cosas hechas a máquina bien diseñadas presentaban una cierta belleza, Collingwood consideraba que, en el caso de obras de arte hechas con máquinas, especialmente mediante la cámara fotográfica, el gramófono o la radio, se perdía parte de la esencia del original. Así lo planteaba con el caso de la pintura o la música:

"En el caso de una pintura, la fotografía omite el color. Pero el color es una parte esencial del original. Incluso si los colores están reducidos a su mínima expresión, como por ejemplo en un dibujo monocromo en sepia o en tinta china, la relación cromática exacta entre el pigmento, con las sutiles diferencias cromáticas según se recargue más o menos, y la superficie en el que reposa, es parte del dibujo, y para el artista puede haber sido una parte importante. Pero no se puede omitir cualquiera de las cosas que el artista ha puesto deliberadamente en su obra sin comprometer en algunos aspectos el equilibrio y el efecto de la totalidad; y fue precisamente para producir ese balance y efecto por lo que la obra se hizo originariamente. Además, la relación entre la luminosidad y la oscuridad de las distintas partes es un elemento esencial en una pintura; y a menos que consigas una fotografía absolutamente pancromática, esta relación siempre se encuentra más o menos falsificada en todas ellas. También el tamaño de la pintura es un elemento de su diseño; ningún artista planearía o ejecutaría una obra de quince por diez centímetros exactamente de la misma forma que una de tres metros y

medio por dos y medio. La mera reducción del tamaño hace que una fotografía tergiversa una pintura.

(...) Lo mismo puede decirse de las reproducciones mecánicas de la música. Un ejecutante musical tiene que tocar a tiempo y afinado, pero tiene también que producir exactamente la cualidad correcta de sonido con el grado exacto de matices dinámicos. La reproducción mecánica puede ahora darnos una aproximación adecuada de la cualidad de los sonidos musicales - podemos distinguir un oboe de una flauta, etcétera- pero no puede representarla con una exactitud comparable al que el ejecutante se propone, de la misma forma que la fotografía en color no puede reproducir las delicadas gradaciones de color hechas por un pintor de primer orden. En lo que concierne a los matices dinámicos, nuestra reproducción es simplemente caótica. En lugar de que el ejecutante sea el que las regule, el oyente las regula por sí mismo al mover una aguja o girar un botón. Es decir, a no ser que ya sea una persona de gusto muy educado, no sabe cómo extraer de su máquina un sonido que siquiera se aproxime al que el ejecutante está produciendo.

(...) Una obra de arte tiene que ser asimilada como un todo, y como en realidad es: como el pintor la pintó, o como el músico la tocó." (Collingwood, ¿1933-1938?)

Pero no solamente es la consideración de la dificultad del entendimiento del arte por su "mecanización", sino también su acción sobre el individuo. Para Collingwood, "El arte mecanizado de la radio y el cine por tanto no es en su esencia arte en absoluto; es "droga" o estímulo emocional", la gente se acostumbraba a ellas al ser capaces de satisfacer su demanda de respuesta emocional y esto a su vez provocaba que las formas de arte se adecuasen a lo solicitado, rebajando el nivel de arte requerido.

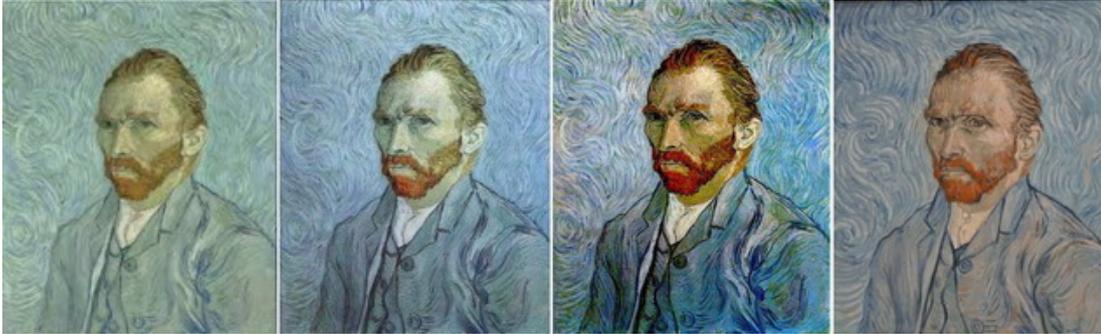
Creo que esta disertación, ya considerada hace nueve décadas, sigue siendo acertada y plenamente vigente hoy en día en cuanto al modo de entender no solo el arte sino la percepción de la realidad en sí. Es más, dado el avance tecnológico experimentado, la capacidad de acceso al arte existente "real" es cada vez más pulcro, más "idéntico" respecto del original, hasta el punto de que ya llega a no importar admirar una obra de arte real a través de su reproducción, con el pretexto de que es "idéntica" a la original. Así casos como la reproducción de las Cuevas de Altamira a escasos metros

de las verdaderas, que es lo que visita el turista cuando va a verlas, o el David de Miguel Angel expuesto en la plaza de la Señoría en Florencia, que resulta ser una copia del original expuesto en la Galería de la Academia de la misma ciudad, dan fe de ello. Teorías como la de Walter Benjamin (1892-1940) como la publicada en 1936 en su artículo "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" ya reflexionaban sobre el valor de la obra original y su diferenciación respecto de sus "*copias*" gracias a lo que el filósofo alemán denominaba "*aura*" y que definía como "la manifestación irrepetible de una lejanía".

"Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición —un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad—. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. Incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural." (Benjamin, 1936, pág. 44)

Si bien es cierto que hoy en día los medios de los que se disponen permiten reproducciones casi perfectas, sigue habiendo elementos del original que lo hacen único respecto de su copia y es por ello que no debe perderse el contacto directo con ella. Y como dicho contacto directo llega a ser muchas veces exclusivo (por su inaccesibilidad, dígame falta de tiempo, falta de medios, protección del original, etc.) el acceso que tenemos a la obra de arte es a través de su reproducción y por ende nuestra falta de conocimiento previo nos impide reconocer que es original y que no. Como ha dicho Jorge Luis Marzo, comisario en 2016 de la exposición "Fake" en el IVAM, sobre la mentira y la verdad que generan los museos y los expertos:

"el acuerdo global que hay sobre la relatividad de la verdad. Si la verdad no existe, la subjetividad es cómplice. Por eso el arte lleva años alejándose de la subjetividad y tratando de comprender, abordando lo objetivo." (García-Calero, 2017)



118. V. Gogh, *Autorretrato*, 1889. Varias reproducciones y Fake de John Myatt. ((Ilust. Van Gogh_Autorretrato) Composición propia desde reproducciones web, 2017)

De las cuatro reproducciones arriba expuestas (ver il.118) del "Autorretrato" de Van Gogh de 1889, las tres primeras se supone que son fieles reproducciones del original de Van Gogh. La cuarta es una reproducción de la copia del original realizada por el falsificador John Myatt. Más allá de la polémica entre original y falsificación, vengo a notar la dificultad de acceder a la verdadera dimensión de la obra, en este caso del genial Van Gogh. En cualquier caso, la obra de arte como tal se desvirtúa. Perdemos la capacidad de reconocer la obra de arte, la primigenia, salvo que seamos claros conocedores y estudiosos de la misma, y por tanto capaces de discernir sobre el original. ¿Puede una copia emocionar igual que un original? Creo que sí, diferenciada, no obstante. La dimensión, el color, la textura, el lugar, todos ellos inadecuadamente captados en las reproducciones mostradas y sin embargo cada uno generando su propia emoción y diferente a la del original.

"Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo

mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar.. La huella de las primeras sólo puede ser reconocida después de un análisis químico o físico al que una reproducción no puede ser sometida; la huella de las segundas es el objeto de una tradición cuya reconstrucción debe partir del lugar en que se encuentra el original."
(Benjamin, 1936, pág. 42)

Una extrapolación de esta dificultad llegará a traspasarse al mundo cotidiano: se desvirtuará la concepción de lo real y el entendimiento de nuestro mundo como actualmente lo conocemos, surgiendo mundos paralelos al gusto de cada individuo, gracias a la aplicación tecnológica de emociones a la carta.

En el caso de la arquitectura la experiencia se limita aún más: ¡Cuántas veces creemos vivir una arquitectura a través de un mero reportaje fotográfico cuando la experiencia real es infinitamente más enriquecedora y veraz de lo construido!

Si considerásemos el porcentaje de tiempo que dedicamos a percibir, "viviendo", contenidos digitales y virtuales de todo tipo -escritos, visuales, sonoros- nos sorprenderíamos de que este superaría ya -sobre todo en la juventud actual- el porcentaje de tiempo destinado a la percepción de contenidos reales. Y esta tendencia, que se ve reflejada de forma natural en los objetos cotidianos, aún no se ve reflejada en la arquitectura que los contiene y que deben de derivarnos a una nueva existencia de incremento de "*estímulos emocionales*" por conectividad virtual y de "*goces sensoriales*" por contacto directo con la realidad circundante. Hasta ahora el control por parte de los gobiernos respecto de la arquitectura generada ha venido a exigir determinados niveles mínimos de la misma en términos de funcionalidad, seguridad y habitabilidad. Puede que en no mucho tiempo el siguiente salto cualitativo sea el de mínimos de conectividad virtual (pantallas, visores 3D, generadores de ultrasonidos para palpación de formas inmateriales, etc.) así como mínimos de enlaces perceptivos reales (vegetación, materiales

naturales, etc.). Como dice Arthur C. Clarke, "*cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia*".

Pero parece que el alcance de una arquitectura capaz de igualar la "normalidad tecnológica" que nos rodea a niveles de objetos usables aun está por llegar a nivel de normalización. El salto debía de haberse dado cuando la efervescencia económica generada durante el periodo expansivo mundial podía haber permitido mejorar la tecnología aplicada in situ en la construcción habitacional, para hacer su implantación más barata hasta el punto de que pudiera considerarse accesible al común de la ciudadanía. Hace menos de diez años tener en una casa una televisión de 40 pulgadas con calidad de imagen inferior a HD y sin Smart TV era un lujo al que pocos tenían acceso. Hoy en día tener una televisión de 55 pulgadas con tecnología 4K (4000píxeles) y conectividad es accesible a la mayoría de las familias españolas. Esto ha sido posible gracias al abaratamiento de la tecnología, por su uso. En el caso de la arquitectura sigue habiendo un salto tecnológico entre lo construido y los materiales y medios de construcción contemporáneos a usar. Y habida cuenta el constreñimiento de la economía mundial, la nueva tendencia, apoyada de manera decidida por los gobiernos, es la de derivar los recursos a una arquitectura que garantice grados adecuados de habitabilidad dentro de una "*nueva sensibilidad ambiental*".

Y junto a ello la comprensión de que la tecnología cada vez irá copando más el mundo que nos rodea, hasta convertirse en nuestra "segunda naturaleza", tecnología que nos arropará, nos hará más llevadera el *estrés* de la vida diaria que nos ha tocado vivir y que, junto con los nuevos miedos reencontrados de Touraine, es otra de las realidades que toca minimizar, entre otros dentro de la modificación de nuestro entorno urbano.

"Ella era alta, delgada, manos y pies grandes, la ropa era de un verde eléctrico que recordaba el color del peppermint frappé con hielo fragmentado en un Whiskey Sour Glass. Se aproximó una vez recorrido el puente de acceso en la planta 120 a lo que

antiguamente se solía llamar la casa, el hogar cuando se quería hacer literatura. Se abrió un gran hueco en el tratamiento de su refugio (una piel formada por un esqueleto de aluminio espumoso que flotaba en un elastómero traslúcido), un contenedor romo de forma un tanto indefinida quizás generado por un programa de producción MCC3N(Macro Cad-Cam 3dNurbs). Era el modelo SH (sweethome) que se había usado tantas veces en las épocas del cambio climático. (...) Entró y vio cómo se cerraba detrás de ella el gran agujero en el que pequeñas perforaciones habían impulsado con fuerza aire frío para crear una cortina térmica temporal, sintió en su piel el frescor sobre su cara llena de sudor, (...) faltaban aún, eso decían, cincuenta o sesenta años para poder regenerar un clima destruido por la producción incontrolada de materiales no reciclables, el uso de materiales naturales y sin posibilidad de reposición, tantas cosas que se habían dicho y que parecían haber sido oídas por nadie. (...) Apenas rozó la pared con sus dedos y se abrieron en ella y en el suelo infinitos poros activados por micromáquinas de tan sólo 2 mm de tamaño de donde salió como quien escurre una toalla un agua limpia que inundó el suelo hasta una altura de unos cincuenta cm, convirtiendo el espacio en una magnífica piscina, al mismo tiempo se abrió el techo por donde entró una luz filtrada, potente. (...) Los muebles y las paredes de los suelos estaban formados por paramentos blandos que flectaban con el peso del cuerpo. Su respuesta y la de la propia estructura del conjunto no seguían las torpes leyes de Hook. (...) En realidad, todos los posibles movimientos de la gran estructura de soporte de las células se controlaban como los sistemas de amortiguadores y dirección de un coche y esto unido a los mayores ámbitos de deformación con un comportamiento visco elástico de los materiales resistentes, significaba la posibilidad de conseguir grandes grados de libertad en el proyecto, espacios interiores totalmente limpios, grandes voladizos. Apoyarse en una pared significaba experimentar un leve hundimiento del material, nada que ver con aquellos paramentos duros de las construcciones antiguas." (Pérez-Arroyo, 2006)

8.1.3. CLAVES DE CONFORMACIÓN DE UNA ARQUITECTURA SOSTENIBLE

8.1.3.1. La vanguardia *ambientalista* en España

Empieza a parecer evidente que la afección de la crisis o gran recesión que ha estado afectando a la primera parte del siglo XXI ya había comenzado a generar cuanto menos dudas y preguntas en parte de los sectores de la conformación de la arquitectura y el urbanismo de nuestro tiempo. Antes incluso de que la crisis fuera realmente evidente ya había llamadas de atención a los desafueros que se estaban generando, ya se estaban replanteando los modos de intervención en el territorio, ya se estaba tratando de buscar soluciones a los excesos claramente visibles de las nuevas e incógnitas propuestas arquitectónicas. La búsqueda de claves con las que partir de nuevo hacia una arquitectura comprometida, con el medio ambiente, con lo social, con la función, con la economía contenida.

Dentro del caso español se puede ver como claro ejemplo de la preocupación sobre el devenir de la arquitectura y el urbanismo los resultados de la XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, sobre *Lo Próximo* y *Lo Necesario*. Tal como dicen Félix Arranz y Joaquín Sabaté, directores de la XI BEAU:

"Garantizar la mejor calidad de vida de las personas, así como el más exquisito cuidado de nuestro patrimonio natural y cultural, exigen en arquitectura y urbanismo, en todo lo referente a la materialización de la construcción, nueva o rehabilitada, y a su uso; una concepción rigurosa y sensible, al tiempo que emocionante y cultivada. (...) El proyecto arquitectónico y urbanístico, su fundamento, proceso y resultado, debe asumir hoy, en un contexto de solidaridad universal⁶⁰, una estricta exigencia de sostenibilidad y proximidad de los procesos edificatorios y urbanizadores, para lo nuevo y para la actualización de lo ya existente, en su triple dimensión ambiental -cultural, social y económica." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011)

⁶⁰ Negrita propia

España durante el último cuarto de siglo se ha convertido por derecho propio en una potencia mundial en lo referente a la determinación de una arquitectura y urbanismo con sensibilidad propia, como vanguardia de la investigación en los nuevos modos de construir y habitar. Sus resultados han permitido que muchos de los arquitectos aquí formados hayan podido participar en múltiples encuentros y foros sobre arquitectura y urbanismo, que los procesos de investigación y desarrollo generados desde los diferentes departamentos de las escuelas de arquitectura españolas o desde los estudios de arquitectura españoles -las más de las veces de dimensión pequeña o mediana- hayan podido ser puestos en común con otros miembros de la comunidad educativa internacional, colegiada o sociedad en general. Pero no obstante, la preocupación por el devenir de la arquitectura ante la crisis acuciante, a la que ha sufrido no sólo la sociedad española sino la sociedad mundial en su conjunto, ha provocado una reconsideración de los elementos conformadores de la arquitectura realizada. La crisis económica que ha ahondado más la crisis social y política ha resultado ser un vórtice letal de descomposición de hitos logrados, que lógicamente han afectado también a la arquitectura, al proceso constructivo, al entendimiento del uso del suelo, y a la reconsideración del fin último de la arquitectura generada y a sobre quién recae dicha arquitectura y urbanismo.

Los conceptos de *sostenibilidad* o sustentabilidad, la sensibilidad ambiental, la *utilización razonable* de los recursos materiales, el *consumo energético* sostenible tanto para la generación de los materiales a usar en el proceso constructivo, como el consumo energético a usar durante la vida útil del edificio, el *mantenimiento* preventivo y correctivo, la *rehabilitación transformadora*, la huella del edificio, etc., son términos que no son realmente nuevos ni vienen derivados exclusivamente de la consideración del término "crisis" en la ecuación de la generación de arquitecturas, pero sí es cierto que son términos que se empiezan a considerar mucho más en el discurso arquitectónico una vez que la crisis ha traído a primer término la problemática mundial que supone no tenerlos en cuenta a la hora de buscar

una arquitectura viable, racional y coherente con la sociedad del siglo XXI. Ya no valen los elementos icónicos a cualquier precio, ya no vale la arquitectura vacua, la función vuelve a retomar su significado dentro de la ecuación arquitectónica, la forma vuelve a valorarse dentro de su consideración respetuosa con el entorno, al modo en que De Stijl entendía la arquitectura con relación a su circunspecto, la nueva arquitectura busca su individualidad dentro de la colectividad como un todo coherente, entendiendo la *globalización* como una oportunidad.

Para un arquitecto de la talla de David Chipperfield (Londres, 1953) la arquitectura en la actualidad "*debe responder a su tiempo y aspirar a la permanencia*". Según Chipperfield:

"La innovación técnica y formal son fundamentales. Incluso haciendo edificios que buscan la solidez es imposible construir como hace 200 años.

La sustancia es la dimensión no hablada de la arquitectura. La construcción está atrapada en el mundo comercial, en el que nadie está dispuesto a arriesgar. No interesa nada que no sea predecible. Nos hemos convertido en revestidores. La arquitectura hoy está hecha de superficies. Nosotros buscamos preservar la manera de construir sin revestir. No es fácil. Es nadar contra corriente." (Chipperfield, 2015)"

Para Chipperfield es importante ver como las crisis generan dialogo, la importancia del material así como la influencia tanto del beneficio comercial del edificio como de la publicidad y la controversia:

(...) Me formé en los setenta, cuando el interés por la historia había regresado. Vivíamos una crisis económica. Había poco trabajo y, consecuentemente, mucho diálogo. Eso dio lugar a teorías que reconsideraban la relación entre la ciudad y la sociedad.

(...) La investigación partía de reconocer una carencia: el diálogo entre los arquitectos y la sociedad está herido. En parte porque lo que interesa de nosotros es lo último que hizo Zaha o lo próximo que hará Foster. La controversia es lo que hace que la arquitectura llegue a los periódicos, no las ideas.

(...) la forma del mundo ya no la deciden ni los urbanistas ni los arquitectos, es el beneficio comercial quien manda. Hoy se construyen edificios que son depósitos de

dinero: dinero internacional que busca un lugar donde asentarse. (...) Muchos edificios no se construyen para habitarlos, sino para que su valor aumente. Vivimos un momento tóxico y las ciudades no están reaccionando a esa globalización porque trae dinero y empleo." (Chipperfield, 2015)

Pero es que ante la constatación de que su inmueble Veles y Vents de Valencia, desarrollado por él y Fermín Vázquez, se cae a trozos, la respuesta de Chipperfield es "Se hizo en un momento difícil. La arquitectura se utilizó allí para construir una marca." (Chipperfield, 2015). Como ya se ha visto, todos pueden caer en el error.

Si volvemos a la citada XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, resulta muy interesante la lectura de las conclusiones que se obtienen. Por parte de sus directores como de los miembros del jurado. Joaquín Sabaté plantea, dentro de los retos a los que habrá que enfrentarse los próximos años, los de *impulsar una política de vivienda comprometida, garantizar una adecuada movilidad, redoblar nuestra atención al patrimonio urbano y territorial y conferir dignidad a las pequeñas intervenciones*. Sabaté considera que:

"la denominada "crisis del ladrillo" se traduce frecuentemente en los medios demonizar por la producción residencial, por la muy repetida y maniquea cantinela de "tantos terrenos urbanizados y sin construir" o "tantas viviendas construidas y sin vender". Ahora más que nunca, conviene denunciar los excesos injustificables y especulativos de unos, pero evitando que oculten las necesidades de tantos otros; que no nos lleven a ignorar la cruda realidad de una creciente demanda insatisfecha de vivienda por parte de **los económicamente más débiles**

Volver a situar el proyecto residencial como uno de los objetivos centrales del urbanismo, implica priorizar la preocupación por una **política** que asegure el reequilibrio y la **convivencia**⁶¹." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011)

⁶¹ Negritas propias

E igualmente valioso resulta el apartado de Contexto previo del Acta del Jurado:

*"factor excepcional, primero e ineludible, es la influencia de la recesión económica, que en el caso de la arquitectura y el urbanismo en España marca una etapa, la actual, en la que coinciden al menos dos situaciones contrapuestas: por una parte los vestigios de una política institucional, nacional y local, volcada en la dotación de espacios y servicios públicos, de acuerdo con las políticas y planes estratégicos, de excepcional calidad material y con una notable inversión; por otra, la dedicación de los arquitectos y de una inversión pública y privada, hacia trabajos antaño no habituales por su **pequeña escala**, por su contención económica, o por tratarse de **intervenciones sobre patrimonio** urbano o territorial, (...) de procedencia mayoritariamente de la "periferia" o, por decirlo de otro modo, de lugares y autores alejados de los centros políticos y económicos, tanto de la capital, como de las grandes ciudades. Son lugares donde es posible que la recesión haya demorado su llegada, o donde las inversiones singulares siempre fueron contenidas, y donde en los últimos años, hoy mismo, se concentra la actividad de los arquitectos españoles." (XI BEAU (11^a. 2011. Santander), 2011, pág. 33)*

En este caso la crisis no es un periodo de entreguerras, que genera situación de alto incremento de demanda entre los más necesitados tras la destrucción del parque inmobiliario que provoca la guerra, pero el efecto que produce la Crisis del ladrillo sumada a la crisis económica mundial es similar. La carestía económica unida a una fuerte demanda social en un tiempo en el que el acceso a la vivienda resulta precario. En el caso del periodo de entreguerras, como ya se ha visto, se traduce en vanguardias comprometidas con su *función social*, más allá de su carácter representativo; en el caso actual sirve la misma necesidad: las arquitecturas avivan el compromiso social más allá de la representatividad de las obras singulares. La paradoja sin embargo es que, si bien durante el periodo de entreguerras no había parque de viviendas al que acceder por parte de las capas sociales más desfavorecidas derivado del tremendo efecto destructor material de la guerra en sí, en el caso vigente existe un alto grado de viviendas construidas al que no se puede acceder por precariedad económica unido a un alto nivel especulativo alcanzado que impide el acceso a estas pues mantienen precios no alcanzables para los usuarios que las requieren. Y como paradoja

aun mayor, las intervenciones urbanísticas han resultado en muchos casos inadecuadas por su exceso irracional, provocando grandes bolsas edificatorias vacías; donde la demanda real es escasa, más allá del puro fin especulativo y de inversión en bienes inmuebles y donde el "*habitar*" no es la función primordial sino la "*generación de riqueza*" que, una vez estallada la burbuja, se ha convertido en muchos casos en "generador de pobreza": Empresas y promotores inmobiliarios y constructoras arruinadas, obras sin terminar, promotores privados no profesionales que han perdido todos sus ahorros al invertir en bienes que han perdido ostensiblemente su valor de mercado hasta quedar por debajo del valor de construcción, familias sobrehipotecadas en viviendas que tras la crisis valen menos que la hipoteca que realizaron para su compra, etc. Todo un caos sobrevenido ahondado por una crisis económica mundial que aún estando en fase de recuperación ha dejado por el camino múltiples desajustes, una clase media empobrecida y un alto nivel de desempleo.

Además este compromiso social recae sobre el uso sostenible del suelo y de la construcción. Por ello la *rehabilitación* y el *reciclaje* cobran renovado sentido para los años que están por llegar. Hay que empezar a revalorizar el parque edificatorio existente y adecuarlo a las nuevas demandas de confort y habitabilidad que exige el mundo de hoy. Vuelve la *técnica* a ser un adecuado útil con el que conseguir los objetivos marcados.

Si vemos las consideraciones que sobre "*lo próximo, lo necesario*" tienen los diferentes miembros del jurado de la XI BEAU, comprobaremos que hay determinados elementos tenidos en cuenta en común de todos ellos.

Para Manuel Gallego Jorroto, arquitecto, es la consideración de la *función social y de satisfacción*, de confort y habitabilidad una de las premisas necesarias a la hora de realizar arquitectura:

"si hablamos de "lo necesario" hablando de arquitectura pienso que deberíamos referirnos a aquella arquitectura que resuelve o satisfacer una necesidad, me estoy refiriendo a su **aspecto social y colectivo**⁶², genéricamente aquella que contribuya a que **se viva mejor**⁶³. (...)"

También podría entenderse como necesaria aquella que satisface algún deseo o alguna aspiración, (...). En otro plano, independiente de lo dicho, puede entenderse también como aquella que responda a necesidades personales de expresión y comunicación, (...)" (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 29)

Para Belinda Tato, arquitecto, vuelve a considerarse como primordial la *consideración social* de la intervención arquitectónica y urbana, en tanto en cuanto que transformador y acompañante necesario del nuevo contexto social y económico, dado que el modelo anterior de desarrollo arquitectónico resulta obsoleto:

"el arquitecto actual, no sólo construye, sino que media, activa y genera procesos capaces de desencadenar **transformaciones sociales urbanas y físicas**⁶⁴. (...)

La profunda crisis actual debe ser aliciente y estimulante para abrir nuevos horizontes profesionales más allá del **obsoleto modelo**⁶⁵ que se nos ha transmitido en las escuelas y que corresponde a un contexto social y económico radicalmente distinto del actual." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 29)

Para Llátzer Moix, periodista, no hay duda en que es la *búsqueda de resultados que satisfagan las necesidades sociales* la principal necesidad a tener en cuenta a la hora de realizar arquitectura:

"La arquitectura necesaria es aquella que satisface las necesidades de la gente. Así de fácil. Durante los años de la arquitectura icónica, espectacular o presuntamente milagrosa, los edificios en boga solían responder a un principio despótico: "Todo para la gente pero sin la gente". No se reparaba en que al buscar soluciones mágicas a menudo se soslayaban las realmente necesarias. La arquitectura más difundida se convirtió así en un recurso apreciado por clientes públicos deseosos de figurar y por arquitectos en fase

⁶² Negrita propia

⁶³ Negrita propia

⁶⁴ Negrita propia

⁶⁵ Negrita propia

de delirio formal. La utilidad cotidiana del edificio icónico podía pasar así a un segundo término. A veces esa utilidad se verificaba. Otras veces, muy poco o nada. A veces a un precio elevado. Otras veces, a un precio disparatado. **La arquitectura necesaria, por el contrario, no prima la satisfacción de unos pocos egos. Aspira a dar el mejor servicio al máximo de usuarios, en función de su programa⁶⁶. Y aspira a hacerlo atendiendo a los protocolos convenientes en materia de consumo energético, reducción de emisiones, atención a las nuevas demandas sociales,... Sin olvidar, claro, que el cumplimiento de sus compromisos no bastará para lograr una arquitectura memorable: ésta requiere algo más." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 30)**

Lo *social*, la *eficiencia*, la *sostenibilidad*, vuelven a ser términos usados también dentro del ámbito del urbanismo. A Antonio Font le resulta necesario, en la actual situación urbanística de la emergencia de la ciudad-territorio, de nuestro entorno geográfico:

"la adopción de políticas e instrumentos (técnicos, administrativos, crediticios, fiscales, etc.) para la resolución del problema de la vivienda de los grupos sociales económicamente más débiles⁶⁷ o con características y necesidades específicas, en tanto que en derecho constitucional no resuelto para una parte importante de la sociedad; la de uso más racional y eficiente del suelo (...); la de un eficiente transporte público urbano y territorial, (...)" (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 31) José María Ezquiaga por su parte sugiere "afrontar los desafíos derivados de la globalización, cambio climático y transformación social⁶⁸, desde un nuevo urbanismo, basado en la transformación y reciclaje de la ciudad existente." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 31)

Se incorporan algunas imágenes y textos sobre algunas de las obras premiadas por la Bienal a fin de que sirvan en forma de leve indicador de las nuevas propuestas arquitectónicas que van en la vanguardia española.

⁶⁶ Negrita propia

⁶⁷ Negrita propia

⁶⁸ Negrita propia

Zigzag arquitectos, 131 viviendas protegidas en Mieres Premio de ARQUITECTURA de la XI BEAU.

Según expresan los propios arquitectos en la leyenda del concurso:

"Capturar el lugar, reencontrarse con el valle.

Una de las características más interesantes que se puede percibir en el lugar es que, a pesar de estar en medio de la masa urbana edificada de Mieres, es posible reencontrarse con visiones recortadas del monte y de los prados del valle en lo alto. Quisimos recuperar esta doble cualidad para el proyecto, urbano y rural al mismo tiempo.

Se buscó un juego volumétrico del edificio con el entorno, vacíos y recortes que permitieran observar montañas entre edificios, fragmentos del paisaje asturiano a lo lejos y que a la vez dejaran al sol y al aire introducirse en el espacio interior.

Una habitación urbana. La plaza interior, lugar de relación.

Se propone un retorno al origen del lugar. Un mundo interior que nos transporta a los prados visualmente perdidos, una habitación urbana, de bordes fragmentados, que captura a los habitantes de Mieres a través de sus puertas abiertas a la ciudad." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 65)



119. Zigzag arquitectura, 131 Viviendas protegidas, Mieres, 2008-2010 ((Ilust. Zigzag_131 viv sociales Mieres) Zigzag arquitectos. © Imagen de su autor)



120. Zigzag arquitectos, 131 viviendas protegidas, Mieres 2008-2010, ((Ilust. Zigzag_131 viv sociales Mieres Aperturas) Zigzag arquitectos. © Imagen de su autor)

Carlos Quintáns Eiras, Casa en Paderne, Lugo. Mención de ARQUITECTURA de la XI BEAU

Según expresan el arquitecto en la leyenda del concurso:

"La Sierra de O Courel es un lugar especial, conserva unas características que han ido desapareciendo por el avance del desarrollo y la uniformización de todos los espacios naturales o transformados y habitados. O Courel conserva otro tiempo, otros olores, otros colores, una vegetación excepcional y algunas aldeas casi sin alterar y la de Paderne es una de ellas. En un un paisaje excepcional encuentran un antiguo palleiro con una construcción torpe en su parte alta. Se derriba lo nuevo y se conservan los gruesos muros de piedra sobre los que se construye una estructura de madera. Abajo los dormitorios y arriba el estar para mirar el espectáculo topográfico y de vegetación con el recuerdo lógico de la casa Dominguez de Sota. Los muros de mampostería cobijan con su grosor a los dormitorios y la estructura de madera al estar, mostrándose ambas formas de hacer y construir. La vivienda no tiene intención de esconder nada, todo se evidencia. La planta superior se adapta a cada rincón y sabe subir o bajar para solucionar pequeñas diferencias y aprovechar todos los espacios." (XI BEAU (11ª. 2011. Santander), 2011, pág. 85)



121. C. Quintáns, Casa en Paderne, Sierra de O Courel, Lugo, 2009-2010. ((Ilust. Quintans_Casa en Paderne O Courel) Quintáns, Carlos. © Imagen de su autor)



122. C. Quintáns, Casa en Paderne, Lugo, 2009-2010. ((Ilust. Quintans_Casa en Padernel) Quintáns, Carlos. © Imagen de su autor)

Magén arquitectos, Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro. Zaragoza. Mención de PROYECTO JOVEN de la XI BEAU.

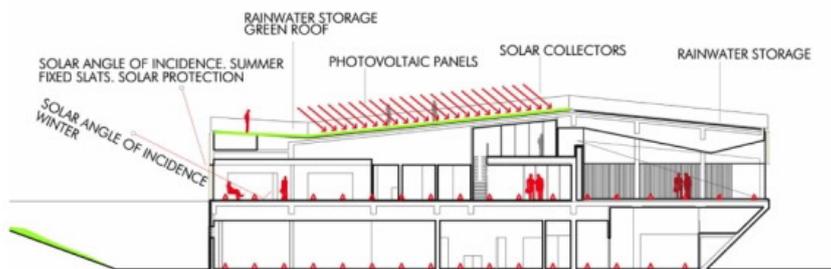
Según expresan los propios arquitectos en la leyenda del concurso:

"El proyecto se basa en dos ideas fundamentales: la primera nace de la respuesta a esta especial significación urbana y paisajística del lugar; la segunda trata de expresar la

relación intrínseca entre el compromiso medioambiental del proyecto, su materialidad y su programa" (XI BEAU (11^a. 2011. Santander), 2011, pág. 255)



123. Magén arquitectos. Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro, Zaragoza, 2007-2009. ((Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza) Magén arquitectos. © Imagen de su autor)



124. Magén arquitectos, Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro, Zaragoza, 2007-2009, ((Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza Sección) Magén arquitectos. © Imagen: Jesús Granada)



125. Magén arquitectos, Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro, Zaragoza, 2007-2009, ((Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza Detalle) Magén arquitectos. © Imagen de su autor)

Dentro de las intervenciones bajo el paraguas de este concepto de sostenibilidad se desarrollan proyectos de restitución de áreas naturales, como la desarrollada por Carlos Ferrater en la montaña de Montjuïc en Barcelona, o la restitución de los frentes marítimos regiones costeras como la de Benidorm también desarrollada por Carlos Ferrater o, dentro de un planeamiento parcial se podría poner como ejemplo la *Ecociudad de Valdespartera* en Zaragoza, que plantea estrategias de sostenibilidad urbana con criterios de aprovechamiento bioclimático.

OAB, Office of Architecture in Barcelona (C. Ferrater, J.L. Canosa, I. Figueras), Proyecto de Jardín Botánico a las faldas de la montaña de Montjuïc, Barcelona.

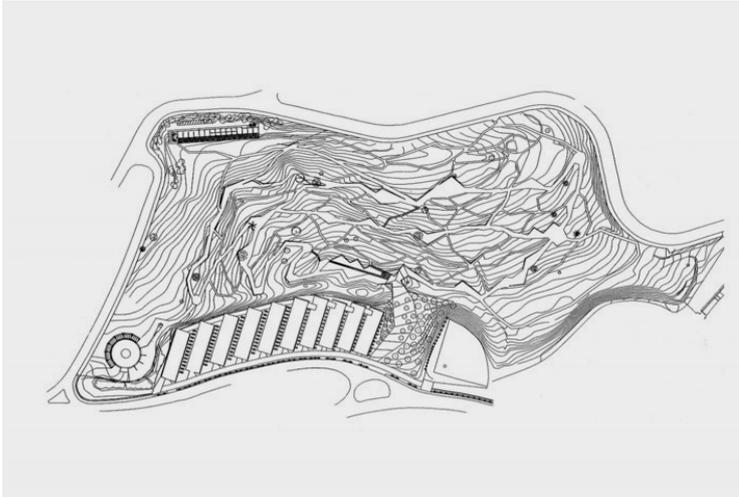
Sobre el proyecto del Jardín Botánico a las faldas de Montjuïc, Carlos Ferrater indica en su página web:

"The global project comprises the creation of a new botanical garden for the city of Barcelona, specialising in the flora characteristic of areas homoclimatic with the Mediterranean, such as California, Japan, Chile, South Africa and Australia.

*The projected garden results from the layout of a triangulated grid which adapts the different formations of vegetation, placing them in "mosaics" (plan) and "transepts" (section), according to the different ecosystem."*⁶⁹

⁶⁹ [N. del ed.]: "El proyecto global comprende la creación de un nuevo jardín botánico para la ciudad de Barcelona, especializado en la flora característica de áreas homoclimáticas con el Mediterráneo, como California, Japón, Chile, Sudáfrica y Australia.

El jardín proyectado resulta de la disposición de una rejilla triangulada que adapta las diferentes formaciones de vegetación, colocándolas en "mosaicos" (plan) y "transeptos" (sección), según los diferentes ecosistemas.



126. OAB, Office of Architecture in Barcelona (C. Ferrater, J.L. Canosa, I. Figueras) Jardín Botánico, Montaña Montjuïc, Barcelona, Proyecto 1995 (Ilust. Ferrater_Proyecto Jardín Botánico Montjuïc) Ferrater, Carlos. © Imagen de su autor)



127. OAB, Office of Architecture in Barcelona (C. Ferrater, J.L. Canosa, I. Figueras), Jardín Botánico, Montaña Montjuïc, Barcelona, Realización 1998-99 (Ilust. Ferrater_Jardín Botánico Montjuïc) Ferrater, Carlos. © Imagen de su autor)

OAB, Office of Architecture in Barcelona (C. Ferrater, J.L. Canosa, I. Figueras), Proyecto en Frente y Paseo Marítimo en Benidorm.

Respecto de su intervención en el *Frente y Paseo marítimo de Benidorm*, Carlos Ferrater indica en su página Web:

"The promenade is not understood as a frontier/borderline but as an intermediary space rendering this transition permeable.

It is structured as a place with a rich topography, as a dynamic space that accommodates the act of strolling and watching the sea, but also organizes different areas for stopping and relaxing in.

The promenade subsumes the longitudinal and transverse flows of the different circulations and channels these, allowing easy access to the beach. It eliminates architectural barriers, permitting direct access from parking places.

The promenade thus becomes an architectonic location that molds a new topography and plays with light and shade.

A nexus of sinuous interwoven lines which sets up the different spaces and adopts various natural and organic shapes evocative of the fractal structure of a cliff, as well as the motion of waves and tides.⁷⁰



128. OAB, Office of Architecture in Barcelona, (C. Ferrater, X. Martí), Nuevo Frente y Paseo Marítimo de Benidorm, 2005-2009 (Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor)

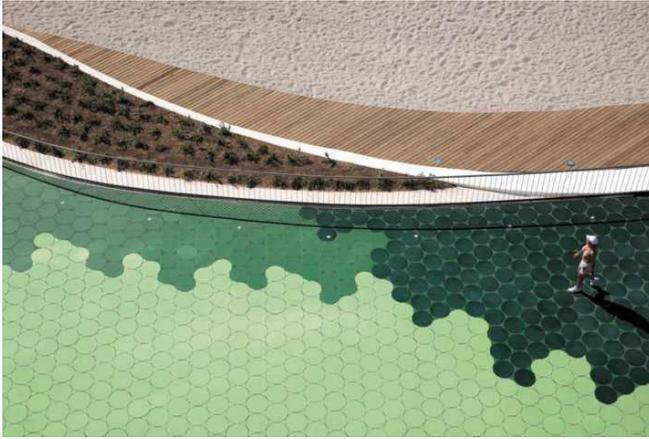
⁷⁰ [N. del ed.]: "El paseo no se entiende como una frontera/borde sino como un espacio intermedio que hace permeable esta transición.

Está estructurado como un lugar que contiene una rica topografía, como un espacio dinámico que acomoda el acto de pasear y ver el mar, pero que también organiza diferentes áreas para detenerse y relajarse.

El paseo recoge los flujos longitudinales y transversales de las diferentes circulaciones y los canaliza, lo que permite un fácil acceso a la playa. Elimina las barreras arquitectónicas, permitiendo un acceso directo desde los lugares de estacionamiento.

El paseo se convierte así en un lugar arquitectónico que moldea una nueva topografía y juega con la luz y la sombra.

Un nexo de sinuosas líneas entrelazadas que establece los diferentes espacios y adopta diversas formas naturales y orgánicas evocadoras de la estructura fractal de un acantilado, así como el movimiento de olas y mareas.



129. OAB, Office of Architecture in Barcelona, (C. Ferrater, X. Martí), Nuevo Frente y Paseo Marítimo de Benidorm, Detalle de pavimentación, 2005-2009 (Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm detalle) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor)



130. OAB, Office of Architecture in Barcelona, (C. Ferrater, X. Martí), Nuevo Frente y Paseo Marítimo de Benidorm, Imágen nocturna, 2005-2009 (Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm de Noche) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor)

Servicios técnicos del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza, Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza

En la página web de Ecociudad, se exponen los condicionantes tenidos en cuenta en el desarrollo del Proyecto:

"UN PROYECTO DE DESARROLLO SOSTENIBLE

El diseño del nuevo barrio de Valdespartera responde plenamente a criterios de desarrollo sostenible:

Vivienda a coste accesible

Urbanismo integrador.

Equipamientos.

Arquitectura bioclimática: se reduce la dependencia de recursos no renovables y se apuesta por las energías alternativas. Diseño de corredores ecológicos para mejorar la integración medioambiental de la nueva Ecociudad.

Para el desarrollo de la urbanización, y para la introducción de elementos de aprovechamiento energético, se contó con la colaboración del Grupo de Energía y Edificación del Departamento de Ingeniería de la Universidad de Zaragoza.

ORDENACIÓN URBANÍSTICA

Orientación de los edificios para favorecer la captación solar.

Colocación de pantallas frente a los vientos dominantes.

Microclimas.

Vegetación con especies autóctonas.

Ahorro del agua en todo el sector

DISEÑO ARQUITECTÓNICO

Cubiertas planas para colocación eficaz de paneles solares

Diferente tratamiento de fachada según orientación

Galerías acristaladas en las fachadas sur

SISTEMA CONSTRUCTIVO

Materiales con elevados niveles de aislamiento

Superficies con suficiente capacidad acumuladora

Sistema de calefacción centralizado para manzanas completas.

Se exigirá el empleo en la construcción de materiales:[...]" ((Ilust. Ecociudad Valdespartera Planta) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza, 2013)



131. *Planta General del Plan Parcial de Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza, aprobado en 2002 ((Ilust. Ecociudad Valdespartera) Ecociudad Valdespartera Zaragoza 2013)*



132. Infografía del Plan Parcial de Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza ((Ilust. Ecociudad Valdespartera Infografía) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza)



133. Desarrollo de Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza, 2002-actualidad, ((Ilust. Ecociudad Valdespartera Aerea) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza)

Se trae además a colación un artículo publicado por Thomas Herzog, *Faster, Higher, Further*, donde realiza diversas observaciones para mejorar las ciudades a los efectos de disminuir las emisiones de CO₂. Herzog se plantea lo importante que es que el arquitecto coopere con otros especialistas en el campo de la ciencia naturales, tanto en los aspectos generales como el desarrollo del trabajo, lo cual provocará cambios básicos

en la profesión las próximas décadas. Para Herzog, "gran parte de los problemas que se tienen con la escasez de los recursos naturales vienen derivados de desarrollar una optimización parcial que no tiene en cuenta en consideración otros aspectos de la vida. Es fácil obtener el éxito cuando los inconvenientes o elementos que estorban simplemente se ignoran o se dejan de lado; cuando se apunta a la obtención de un resultado superlativo: *más rápido, más alto, más lejos*. El mayor peso del edificio, el menor tiempo de construcción, la mayor aceleración". Deben de pensarse la intervención más a largo plazo en términos de responsabilidad a la hora de considerar en una balanza los procesos técnicos, el ecosistema y los efectos sociales. A los efectos del consumo de combustibles fósiles mediante derivados del transporte, Herzog aboga por encontrar soluciones que no sean extremas pero que combinen acciones urbanísticas sensatas y factibles. Debemos de desarrollar estructuras edificatorias que sean capaces de incorporar accesos y usos de espacios más neutrales que los que tiene la mayoría de los edificios actuales. Herzog considera además que se debe cuidar el problema de la densidad edificatoria. Es importante permitir que la planificación urbana garantice el acceso a los diferentes recursos (tiendas, comercios, escuelas, etc.) andando, sin necesidad de usar el vehículo, y para ello el estudio de las manzanas urbanas es prioritario. La tendencia de desarrollar como modo de vida ideal la de "vivir fuera de la ciudad con la naturaleza" da una idea errónea de ser una propuesta ecológicamente sostenible. Estas densidades edificatorias tan pequeñas obligan al uso del vehículo, con el consiguiente consumo y contaminación añadida⁷¹ Debe de potenciarse los espacios libres urbanos y edificios más flexibles que impidan tener un inmenso parque edificatorio vacío. Y, principalmente, advierte Herzog

"An overall consideration will become ever more important in the future. It can only be reached by intensifying the cross-discipline thinking and working approach of natural,

⁷¹ Por no hablar de la problemática añadida de los sistemas urbanísticos sobredimensionados por las altas distancias (suministro de energía, de agua, saneamiento enterrado, líneas de comunicación, carreteras, etc.) que requieren no solo un alto consumo en su construcción, sino también en su mantenimiento posterior, con lo que la Huella Ecológica aumenta considerablemente respecto de ordenamientos de tipologías edificatorias de mayor densidad.

engineering, economic and social science and by understanding serious eco-design as a complex core discipline."⁷² (Herzog, 2010)

Apoyo de los gobiernos

El apoyo de los gobiernos mediante políticas activas ha resultado fundamental en la continuidad de las tendencias que las vanguardias sobre sostenibilidad están arraigando. Sin dicho apoyo, de igual forma que ocurrió en el periodo de entreguerras la vanguardia difícilmente perdurará en su propósito, o al menos le resultará mucho más difícil sobrevivir a contracorriente de dichas políticas e incluso en algunos casos sucumbir o claudicar ante ellas. Es más, la presión que puede llegar a ejercer el Estado ante sus ciudadanos puede provocar que, bien por *miedo* o bien por trabajar para clientes sin tener en cuenta su ideal político -lo cual para un *vanguardista de la libertad* resulta cuanto menos desconcertante si el cliente es totalitario-, provoquen una actuación *contra vanguardista*.

En el periodo de entreguerras, la Bauhaus fue cerrada primero por la derecha alemana en Weimar y luego por los nacionalsocialistas en Dessau y Berlín, e incluso, algunos de sus miembros, después de esto, participaron en actividades programadas por los nazis, hasta el punto que como se ha sabido recientemente cuando Hitler llega al poder en 1933, se convoca un concurso del Reichsbank en Berlín y participan tanto Gropius como Mies, ya ex-directores de la Bauhaus, o como en el caso de Franz Ehrlich, ex Bauhaus, expandiendo los campos de concentración de Buchenwald y Sachsenhausen, escribiendo con tipografía Bauhaus "Jedem das Seim" (*a cada uno lo que se merece*) en la puerta del campo de concentración de Buchenwald.) (ARQHYS, 2012). Hay que apuntar no obstante ante esto último

⁷² [N. del ed.]: "Una consideración general será cada vez más importante en el futuro. Esto sólo se puede alcanzar intensificando el pensamiento interdisciplinario y enfocando un trabajo en común de las ciencias naturales, de la ingeniería, de las ciencias económicas y sociales y considerando un eco-diseño serio como disciplina central compleja."

sobre Ehrlich, que este era comunista y fue arrestado y llevado al campo de concentración de Buchenwald y, al ser arquitecto, se le encargó diseñar las puertas de los campos (MacGregor, 2014) , luego la libertad de acción con la que tuvo que desarrollar dicho encargo tuvo que ser nula)

En el caso del apoyo a la sostenibilidad, el gobierno Bush, en pleno comienzo de la Gran Recesión, año 2008, ya entiende como una de las medidas para reactivar la economía el de actuar frente al cambio climático, incentivando acciones sostenibles, mediante desarrollos tecnológicos de obtención y uso de energías limpias, tal y como expresa en su *Informe Económico del Presidente al Congreso* de Febrero de 2008:

"(...)

*Fifth, we must increase our energy security and confront climate change. Last year, I proposed an ambitious plan to reduce U.S. dependence on oil and help cut the growth of greenhouse gas emissions. I am pleased that the Congress responded, and I was able to sign into law a bill that will increase fuel economy and the use of alternative fuels, as well as set new efficiency mandates on appliances, light bulbs, and Federal Government operations. In my State of the Union Message, I proposed that we take the next steps to accelerate technological breakthroughs by funding new technologies to generate coal power that captures carbon emissions, advance emissions-free nuclear power; and invest in advanced battery technology and renewable energy. I am also committing \$2 billion to a new international clean technology fund that will help developing nations make greater use of clean energy sources. Additionally, my Budget proposes to protect the economy against oil supply disruptions by doubling the capacity of the Strategic Petroleum Reserve."*⁷³ (Bush, 2008)

⁷³ [N. del ed.]: En quinto lugar, debemos aumentar nuestra seguridad energética y enfrentarnos al cambio climático. El año pasado, propuse un ambicioso plan para reducir la dependencia estadounidense del petróleo y ayudar a reducir el crecimiento de las emisiones de gases de efecto invernadero. Me complace decir que el Congreso respondió, y pude firmar un proyecto de ley que incrementará el ahorro de combustible y el uso de combustibles alternativos, así como establecer nuevos mandatos de eficiencia en electrodomésticos, lámparas y actuaciones del Gobierno Federal. En mi Mensaje sobre el Estado de la Unión, propuse que tomáramos los siguientes pasos para acelerar los avances tecnológicos mediante: la financiación de nuevas tecnologías para generar energía de carbón que capture las emisiones de carbono, avanzar en energía nuclear libre de emisiones; e invertir en tecnología avanzada de baterías y energías renovables. También estoy comprometiendo 2 mil millones de dólares a un nuevo fondo internacional de tecnología limpia que ayudará a los países en desarrollo a hacer un mayor uso de fuentes limpias de energía. Además, mi

Las políticas públicas por tanto son fundamentales a la hora de poder apoyar a las vanguardias ambientalistas. Para ello deben de actuar en el ámbito de la sostenibilidad en el ámbito de la intervención y de la ayuda social. En este último contexto debe favorecer modelos de gestión en los diferentes modelos operacionales que deben interaccionar, a saber, el estatal, el habitacional, el político y el cultural.

En el ámbito estatal, como se preguntan Lorente Molina y Vladimir Zambrano, ante la imposibilidad de hablar sobre políticas de vivienda "sin incorporar en el análisis los efectos de la llamada «crisis inmobiliaria española»":

"¿Existe relación entre ciudadanía, vivienda y la burbuja inmobiliaria, en consecuencia entre política de vivienda y crisis financiera?; ¿Dicha crisis compromete al Estado de Bienestar y al Estado Social de Derecho?; ¿Puede entenderse una crisis en materia habitacional como una crisis del Estado de Bienestar?; ¿Una crisis habitacional del Estado de Bienestar sería interpretable como una crisis del Estado Social de Derecho?" (Lorente Molina & Vladimir Zambrano, 2016, pág. 61)

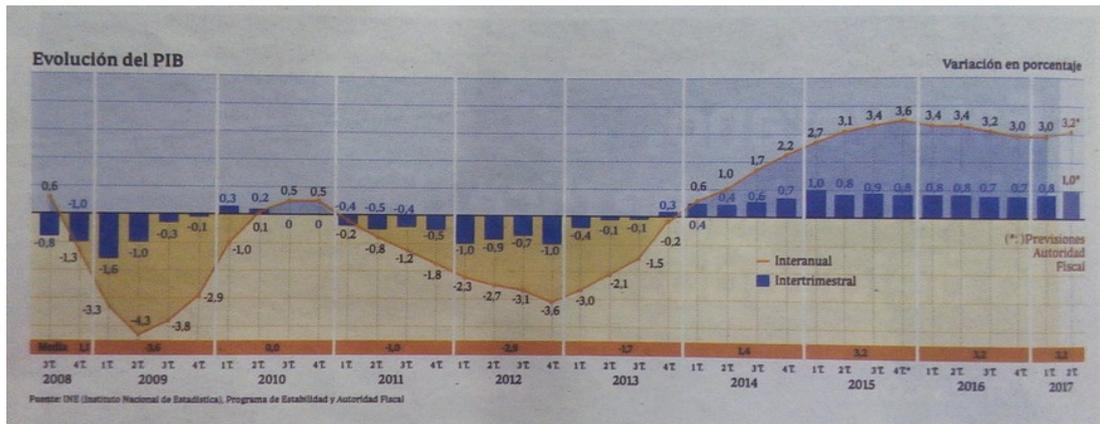
La respuesta para Lorente y Vladimir es que, atendiendo a lo que significan las *políticas públicas*, entonces la crisis ha sido "el efecto de una política pública por presencia, ausencia o limitación". En este sentido se está de acuerdo con esta consideración puesto que, como ya se ha reiterado en ocasiones anteriores en este documento, la importancia de la intervención política es esencial, -en un mundo donde los poderes principales a los grandes entes económicos y a los estados- para el desarrollo de las sociedades que dominan, hasta el punto de que sus aciertos o sus fracasos afectan globalmente a la población y al territorio dominados por el alcance de sus decisiones.

En el campo habitacional debe tenerse en cuenta la capacidad de desarrollar los procedimientos necesarios para poder ofrecer el derecho a una vivienda digna en un entorno digno, y donde las relaciones entre las partes dominantes y dominadas se constituyen en base a las relaciones de poder que hay entre las mismas. (Lorente Molina & Vladimir Zambrano, 2016, págs. 64-65)

Por tanto, para poder ejercitar ese derecho a la vivienda, -entendiendo el término de vivienda como *vivir-en*, que en palabras de Lorente y Vladimir "establecer un nexo con la necesidad de estimular el acceso a la vivienda como experiencia vital de los seres humanos" -, deben de fomentarse políticas de vivienda, en el campo social de la vivienda que permitan este derecho se cumpla en lo posible, y para ello el Estado debe poner los medios adecuados para que esto ocurra. La *concienciación social*, al modo que ocurrió en el período de entreguerras vuelve a ser elemento dinamizador del cambio:

"Al rescatar la vivienda como vivir en, la noción se abre a los contenidos morales y jurídicos de la vida digna y activan la posibilidad de la ayuda social dando entrada a los trabajadores sociales como agentes legítimos del campo habitacional. Las demandas tradicionales de lugar y residencia (territoriales) y de alojamiento y cobijo (funcionales) se recomponen para dar cuenta de la vivienda, privada y pública, individual y colectiva, como lugares en los que se realizan los distintos modos de vida de una comunidad y se localiza la reproducción social como economía vital, como oikonomia" (Lorente Molina & Vladimir Zambrano, 2016, pág. 76)

No se olvida el hecho de que la Gran Recesión en España, coincidiendo con el estallido de la burbuja inmobiliaria, ha provocado una gran contracción del mercado inmobiliario y por ende del residencial, influido necesariamente por la enorme crisis económica sufrida que llegó a suponer reducciones del Producto Interior Bruto de casi el 4,3% anual en los picos más bajos de la serie 2007-2017 (ver il.134).



134. Gráfico de Evolución de PIB español, 2008-2017, INI Fuente: INE (Instituto Nacional de Estadística), Programa de Estabilidad y Autoridad Fiscal (Tahiri, 2017)

Por ello se reconoce que, indudablemente, el esfuerzo deberá ser doble por parte de las vanguardias ambientalistas, para poder actuar con conciencia a fin de obtener la arquitectura que aúne la necesidad social con la necesidad ambiental, que aúne el nuevo sentido cultural de los ámbitos urbanos con el exponencial desarrollo tecnológico para qué, dados de la mano en fin, permitan alcanzar los hitos marcados y que hay que resolver de manera acuciante.

Por parte de los poderes del Estado y las administraciones públicas deben desarrollarse estrategias conjuntas que permitan que las vanguardias se encuentren apoyadas en su función. Desde estrategias locales que actúen contra la pérdida de sostenibilidad -que lamentablemente siguen todavía teniéndose en cuenta de manera limitada derivado de la crisis de la que estamos saliendo así como de los "recortes" presupuestarios derivados de dicha crisis -hasta estrategias globales, como la *Agenda 21 Local* cuyo objetivo es conseguir una sostenibilidad de los procesos económicos y sociales a nivel local. El lema de dicha agenda era "piensa globalmente, actúa localmente". (Suárez-Inclán, 2014, pág. 43)

9. CONCLUSIÓN

Durante el trabajo de la tesis se ha procedido de una forma metódica a desarrollar la búsqueda de posibles claves de conformación de vanguardias que permitieron la generación de estas durante el período de entreguerras del siglo XX y que a su vez también hayan podido servir como claves de conformación de las vanguardias están dando en el siglo XXI.

El proceso se ha desarrollado teniendo en cuenta principalmente tres condicionantes: En un primer lugar, se ha tratado que es lo que resulta ser propio en una vanguardia, qué características las pueden identificar respecto de otro tipo de movimientos, y como las vanguardias participan de determinados inputs que les hacen acreedores de un alto sentido de modernidad independientemente del periodo temporal en el que surjan. Ciertamente las vanguardias pueden llegar a convertirse finalmente en tradición, pero si vistos con una visión contemporánea al momento histórico en el que se desarrollan todas ellas presentan dicho referente.

Desde un principio la intuición hacía pensar lo que después del desarrollo de esta tesis se considera demostrado y es que las vanguardias se mueven en base a criterios muy concretos, y que en gran parte de los casos están basados en condicionantes socioeconómicas.

Como se ha visto, la tesis se ha preocupado de estudiar ambos tiempos (período de entreguerras del siglo XX y principios del siglo XXI) teniendo muy en cuenta dicha situación socioeconómica, y que posibles elementos disruptivos surgieron de manera paralela. En ambos casos hay términos que se repiten de manera reiterada, como un tam-tam de un tambor que avisa de que avecina lluvia: Términos como *LIBERTAD* (de todo tipo, política, económica, cultural), *FUNCIÓN SOCIAL* (habitacional, sostenibilidad), *MODERNIDAD* (y con ella la *Novedad*) y *NUEVAS TECNOLOGÍAS*, se repiten como detonadores de las vanguardias

estudiadas. Tanto De Stijl y la Bauhaus en el siglo XX, como en la vanguardia ambientalista española estudiada del siglo XXI, tienen permanentemente presentes estas palabras en su vocabulario, y les sirven para avanzar en su propio proceso de evolución. En algunos casos renegando de ellas, en otras fomentando discusiones, en otras provocando despidos o disoluciones de grupos. Por lo que se ha observado, ***SIEMPRE, MAS ALLÁ DE OTRAS PROBLEMÁTICAS HABITUALMENTE TRATADAS COMO SOBRE LA ESTÉTICA o de la BELLEZA***, quedan por encima estas claves conformadoras citadas. Con ello no digo que no se discutan sobre otros términos específicos, que seguramente enriquecerán el discurso de las vanguardias, pero, al común de los mortales, disquisiciones que vayan más allá de las tres referenciadas no les moverán a formar en masa piquetes, no les unificarán en movimientos contestatarios universales, no les obligarán a salir a pelear poniendo en juego su vida.

Como Tourain dicta, estamos ante un cambio de paradigma, ante una nueva sociedad en la que los problemas CULTURALES, han adquirido tal importancia que el pensamiento social debe organizarse en torno a ellos, y donde se han incorporado a nuestro acervo colectivo elementos acechantes que parecían olvidados en nuestra mente hedonista, apoltronada y consumista: la ***VIOLENCIA***, el ***MIEDO*** y la ***INCERTIDUMBRE***.

Pero la naturaleza humana es frágil y, siendo así que lo que nos importa es la Libertad, la Función Social y las Nuevas tecnologías, nuestra *apatía* puede a nuestro *miedo al terrorismo* que nos cierne en contra de nuestra ***Libertad***; nuestra *comodidad* nos impide luchar por nuestra sociedad y por la ***Función Social*** en contra de la *violencia* que nos acorrala, nuestro falta de liderazgo nos impide romper con el estado de *incertidumbre* que se cierne sobre nosotros ante un ***Panorama Tecnológico Exponencial*** que no sabemos si podremos dominar al final o si seremos dominados por él, Y, si no somos capaces de actuar como individuo, (lo "*moderno*"), difícilmente actuaremos como colectivo (lo "*nuevo*").

Queda constatado pues que la generación de vanguardias tanto en principios del siglo XX y el periodo de entreguerras como a principios del siglo XXI han venido derivadas, más allá de otros motivos derivados de tendencias estéticas, formales o lingüísticas, de condicionantes sociopolíticos y económicos que forzaron la situación social hasta el punto de marcar las mentes y acciones de determinados artistas y líderes que conformarán las vanguardias estudiadas. Y por tanto comprobamos que cuando *LA SITUACIÓN SOCIAL ES CRÍTICA*, cuando existe un alto nivel de tensión en la misma derivada de factores que en cierta medida no son abarcables por dicha sociedad y que le hacen vislumbrar que *LA PÉRDIDA DE LA LIBERTAD ESTÁ EN JUEGO*, o cuando los *AVANCES TECNOLÓGICOS* no son adecuadamente usados o no se equiparan a la evolución del ámbito social contemporáneo, se provoca *UN ESTADO DE ANSIEDAD* que finalmente *TOCA LA FIBRA DE INDIVIDUOS CREATIVOS Y SOLIDARIOS QUE SE UNEN* para intentar resolver la situación generada, generando la *VANGUARDIA*. En el caso del período de entreguerras, dicha fractura social viene derivada de la guerra previa. La situación que provoca la misma desarrolla una situación anómala en el modo de convivir, y dicha situación debe ser reparada para que el individuo pueda retornar a una vida social próspera y feliz.

Se observa también que el surgimiento de las vanguardias se da en momentos donde la mejora tecnológica se desarrolla a un nivel más alto de lo normal. Los vanguardistas son capaces de hacer uso de dicha tecnología mejor que la sociedad en general, y su uso irá principalmente derivado para mejorar la problemática social, ya sea directa o indirectamente. Y así mismo se observa que la tipología de las vanguardias desarrolladas tiene una visión clara de la problemática social que le toca vivir y en la que está inmersa. Así en la sociedad de principios del siglo XX, las vanguardias tratan con total conocimiento un período en el que aún existe una lucha de clases, mientras que las vanguardias desarrolladas a principios de siglo XXI enlazan su desarrollo con la sociedad cultural de la que nacen y a la que deben de modificar los inputs dañados.

En segundo lugar se ha observado que el poder del Estado, el poder de los gobernantes, el poder de la política, influye notablemente en la evolución de las vanguardias. Aunque la vanguardia tenga un empuje importante por parte de personas notables, la tendencia por parte del Estado con respecto a la misma, ya sea de apoyo o de persecución influirá decisivamente en la continuidad de dicha vanguardia. Por ello las vanguardias deberían buscar modos de evitar la penetración de la política en su ámbito (lo cual ha de reconocerse que es realmente difícil) y por otra parte sistemas de indetección por parte de los poderes facticos para poder actuar con total libertad, incluso en la sombra. Las vanguardias como ámbito *SUBVERSIVO* hasta que los gobiernos alcancen la madurez de su entendimiento. Un gobierno por naturaleza no es vanguardia. Lo puede ser cuando algún vanguardista entra en su seno y así lo convierte. *V de Vendetta, o V de Vanguardia.*

En tercer y último lugar se ha observado que un elemento común distorsionador es la influencia de la economía en el periodo tanto pre vanguardista como vanguardista. A principios del siglo XX, no sólo será la economía lastrada después de una guerra mundial y la falta de conocimientos macroeconómicos, sino también la entrada en una gran crisis financiera y económica que vuelve a golpear con fuerza al mundo occidental. En el caso de principios del siglo XXI de manera similar es la situación de economía lastrada la que hace remover conciencias, la que hace mirar hacia atrás para aprender de errores y actuar de otra manera. Es evidente que la relación economía-social genera un axioma de difícil separación. Una sociedad con una mala economía no llegar a alcanzar una adecuada plenitud; una economía en una sociedad degenerada, tenderá a la actitud desafortada y sin criterio.

Lamentablemente, he de acabar con la célebre frase de James Carville, asesor del demócrata Bill Clinton en su exitosa campaña que en 1992:

“¡Es la economía, estúpido!”

10. BIBLIOGRAFÍA

- ABC. (24 de 06 de 1920). La ejecución de los Tratados de Paz. *ABC*, pág. 15.
- Anderson, S. (Abril de 2017). Considering Peter Behrens: interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964). *Engramma 144, april 2017*, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494.
- Andrés Domingo, J., & Arce Hortigüela, Ó. (2011). Desequilibrios macrofinancieros y crisis económica. En P. Martín-Aceña, *Pasado y Presente. De la Gran Depresión del siglo XX a la Gran Recesión del siglo XXI* (págs. 143-186). Bilbao: Fundación BBVA.
- Aparicio-Cabrera, A. (2013). Historia económica mundial 1870-1950. *Economía Informa Nº382*, 99-115.
- ARQHYS. (04 de 2012). *Revista ARQHYS.com. La Bauhaus y el Nazismo*. (ARQHYS, Editor) Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <http://www.arqhys.com/bauhaus-nazismo.html>
- Ashton, D. (2002). Prefacio. En E. S. Hochman, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad* (págs. 15-18). Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Ayala-Sorensen, F. (28 de 11 de 2010). Las 50 veces que los socialistas negaron la crisis. *ABC.es*, págs. <http://www.abc.es/20101128/economia/veces-gobierno-nego-crisis-201011261629.html>.
- Bahr, H. (1945). *Espressionismo*. Milan: Bompiani.
- Beck, U., Giddens, A., & Lash, S. (2001). *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza Universidad.
- Benévolo, L. (1992). *Historia de la Arquitectura Moderna* (7ª Edición revisada y ampliada 1994 ed.). Gustavo Gili,SA.
- Benjamin, W. W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico D.F. 2003: Itaca.
- Bernstein, F. A. (August 2012). Santiago Calatrava. (I. The McGraw-Hill Companies, Ed.) *Architectural Record. Vol. 200 Issue 8*, 24.
- Blanco Lage, M. (. (2010). *Una ciudad llamada España : [Glyptoteca Nacional, entre el 21 de mayo y el 29 de agosto de 2010]*. Madrid: SEACEX, Gustavo Gili.
- Breton, A. (2008). Primer Manifiesto del Surrealismo (1924). En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (págs. 277-292). Madrid: Alianza Forma.
- Bush, G. W. (2008). *Economic Report of the President*. Washington: United States Government Printing Office.

- Chipperfield, D. (29 de 10 de 2015). Hoy se construyen edificios que son depósitos de dinero. (<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/20948.html#.WQCPOtKLTQg>, Entrevistador)
- Ciutat de les Arts i les Ciénces. (s.f.). *Ciutat de les Arts i les Ciénces*. Recuperado el 27 de 04 de 2017, de www.cac.es
- CMMAD (Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. (1987). *Nuestro futuro Común (Informe Brundtland)*. Nueva York: Naciones Unidas.
- Collingwood, R. (¿1933-1938?). El arte y la máquina. En R. R. Ferrándiz, *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica* (págs. 131-176). Valencia: Universidad de Valencia.
- Colón Llamas, L. C. (2002). *Las Vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- De Micheli, M. (2004). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Droste, M., & Bauhaus-Archiv. (1993). *Bauhaus 1919-1933*. Colonia: Benedikt taschen.
- Eisenman, P. (11 de 09 de 2010). (A. Z. http://elpais.com/diario/2010/09/11/babelia/1284163962_850215.html, Entrevistador)
- Engels, F. (2000). *Conditions of the Working Class in England*. ElecBook.
- Espinosa Ruiz, R. (2014). *Ruinas del presente. Un Grand Tour del siglo XXI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- F. A. (2011). *Arquía/próxima 2010 : En cambio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Fernandez-Galiano, L. (2012). Espacios Comunes. La multitud en la ciudad de todos. *Arquitectura Viva* (147).
- Frampton, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freud, S. (1992). El malestar en la cultura [1930 (1929)]. En S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Volumen XXI* (págs. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992). El porvenir de una ilusión (1927). En S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Volumen XXI* (págs. 1-56). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- García-Calero, J. (30 de 04 de 2017). Arte y falsificación. Museos y copias en la era de la psverdad. *ABC*, págs. 62-63.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Gropius, W. A. (1970). *My Conception of the Bauhaus Idea trad. cast. en Alcances de la Arquitectura integral*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Gropius, W. (1919). *Manifiesto*. Weimar.

- Gropius, W., & Hess, H.-F. (1971). *Cartas de Walter Gropius a a Karl Ernst Osthaus. Karl Ernst Osbaus, Leben und Werk*. Recklinghausen: Bongers.
- Guadet, J. (1901-1904). *Eléments et théorie de l'architecture : cours professé a l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts*. (É. Aulanier et Cio, Ed.) Paris: Libraire de la Construction Moderne.
- Hammond, R. (2008). *El mundo en 2030*. Zarautz: Editions Yago.
- Heidegger, M. (2009). *Die Kunst und der Raum / El Arte y el Espacio*. (J. A. Escudero, Trad.) Barcelona: Herder Editorial.
- Herbig, J. (1997). *La evolución del conocimiento: del pensamiento mítico al pensamiento racional*. Barcelona: Herder, D.L.
- Herzog, T. (2010). Citius, Altius, Fortius / Faster, Higher, Further. En M. Balzani, & N. Marzot, *Architetture per un territorio sostenibile. Città e paesaggio tra innovazione tecnologica e tradizione*. (págs. 18-19). Milano: Skira.
- Hochman, E. S. (2002). *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Huntington, S. P. (2001). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez Sequeiros, J. (2016). *1923. Theo Van Doesburg y el pensamiento abstracto en el proyecto arquitectónico*. Sevilla: (Tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla.
- Keller Martinez, C. (17 de 12 de 2016). <http://unsaspain.org>. Recuperado el 22 de 05 de 2017, de <http://unsaspain.org/es/las-principales-debilidades-del-magreb-oriente-medio/>
- Keynes, J. M. (1987). *Las Consecuencias económicas de la Paz*. Barcelona: Crítica. Grupo editorial Grijalbo.
- Kurzweil, R. (2005). *The singularity is near: When human transcend biology*. USA: Viking.
- Lahuerta, J. J. (1989). *1927 : la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos.
- Larripa, V., & Naya, C. (2012). Recuperado el 03 de 04 de 2017, de http://www.academia.edu/15058188/Los_vestidos_de_la_Arquitectura_Moderna
- Latour, B. (2005). Air. En J. Carie, *Catalogue of the exhibition Sensorium* (págs. 104-108). Cambridge: MIT Press.
- Lorente Molina, B., & Vladimir Zambrano, C. (2016). Ciudadanía y Vivienda. Encrucijadas del Estado de Bienestar y retos comunitarios. En O. Vázquez Aguado, & F. Relinque Medina, *Vivienda e Intervención Social* (págs. 59-78). Madrid: Dykinson, S.L.
- MacGregor, N. (2014). *Chapter 25: At the Buchenwald Gate. Germany: Memories of a Nation*. London: Allen Lane.

- Maciuka, J. V. (2008). *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*. New York: Cambridge University Press.
- Malevich, C. (2008). Manifiesto del suprematismo (1915). En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (págs. 327-334). Madrid: Alianza Forma.
- March, W. (1989). *Company K*. Alabama: University of Alabama Press.
- Marinetti, F. T. (2008). Fundación y Manifiesto del futurismo (1909). En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (págs. 315-319). Madrid: Alianza Forma.
- Martín-Aceña, P. (2011). ¿Qué pasó en 1929? El año que cambió el mundo. En J. P. al.], e. a. Martín-Aceña., & P. Martín-Aceña (Ed.), *Pasado y presente: de la Gran Depresión del siglo XX a la Gran Recesión del siglo XXI*. (págs. 41-77). Bilbao, ES: Fundación BBVA.
- Martín-Aceña, P. (2011). Introducción. En J. P. al.], & e. a. Martín-Aceña., *Pasado y presente : de la Gran Depresión del siglo XX a la Gran Recesión del siglo XXI* (págs. 15-40). Bilbao, ES: Fundación BBVA.
- Marx, K. (1975). *El Capital*. Madrid: Siglo XXI.
- Marx, K., & Engels, F. (1848). *Comunista, Manifiesto del Partido*. Madrid 2013: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- Massad, F., & Guerrero Yeste, A. (2008). Hacia otra arquitectura. (R. O. S.L., Ed.) *EXIT Express #34 "Hacia otra arquitectura : Crisis, utopía y cambio en la ciudad contemporánea"*, 14-24.
- Mateo, J. L. (2011). *After Crisis. Contemporary Architectural Conditions. Architectural Papers V ETH Zürich*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Maya Rodríguez, F. J., & Hernández Ramírez, M. (2013). El proyecto Metropol-Parasol: de la negación a la apropiación. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía N 36*, 463-481.
- Mestres, F., & Arenas, C. (2005). La percepción del tiempo evolutivo. *Ludus Vitalis, vol. XIII, num. 24*, 15-24.
- Millán, F., & De Francisco, C. (1998). *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Árdora Expres.
- Milne, S. (2011). *La venganza de la historia: La batalla por el siglo XXI*. Madrid: Capitán Swing Libros S.L.
- Moix, L. (2010). *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Carabias, F. (2014). Tradición de lo nuevo: lo paradójico en la arquitectura moderna española. *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra* (págs. 639-648). Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

- Miralles, D. F. (Dirección). (2017). *"El Xef" Segunda temporada* [Película].
- Naím, M. (18 de 10 de 2015). ¿Hasta cuando durará la crisis económica? *El País*, pág. http://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/18/actualidad/1445174932_674334.html.
- Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté.
- Nouvel, J. (27 de 04 de 2015). La informática ha empeorado la arquitectura, falta materia gris. (<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/19925.html#.WQB0I9KLTQi>, Entrevistador)
- Ortega y Gasset, J. (2010). *La rebelión de las masas*. Ciudad de Mexico: La Guillotina.
- Ortega y Gasset, J. (1966). Proemio. En O. Spengler, *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal* (págs. 4-7). Madrid: Espasa-Calpe.
- Oud, J. J., & Greco, C. (1986). *Mi trayectoria en "De Stijl"* (1986 ed.). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Oud, J. J., & Polano, S. (1981). *Architettura olandese / Jacobus Johannes Pieter Oud ; a cura di Sergio Polano*. Milano: Franco Angel.
- Overy, P. (1991). *De Stijl*. London: Thames and Hudson.
- Payne Knight, R. (1805). Indagación analítica sobre los principios del gusto. En P. M. Hereu, *Textos de arquitectura de la modernidad* (págs. 51-58). Madrid: Nerea.
- Paz-Agras, L. (2015). *Explorar los límites. Arte y Arquitectura en las exposiciones de las vanguardias*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Pérez-Arroyo, S. (2006). Vivienda y Tecnología. En F. C. autores, *Libro blanco 2. Jornada II: Ciclo de Sostenibilidad y Tecnología en la Ciudad* (págs. 44-53). Ciudad Real: Foro Civitas Nova.
- Pevsner, N. (1972). *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius (1936)*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Phaidon. (2009). *Construir el nuevo milenio : arquitectura de comienzos del siglo XXI*. New York: Phaidon.
- Pietro Lopez, J. I. (2015). *Teatro Total: arquitectura y utopía en el periodo de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Polano, S. (1981). Edilizia di masa. En J. J. Oud, & S. Polano, *Architettura olandese / Jacobus Johannes Pieter Oud ; a cura di Sergio Polano* (págs. 81-88). Milano: Franco Ángel.
- Prampolini, E., Paladini, V., & Panaggi, I. (1923). Arte Meccanica, Manifiesto Futurista. *Noi, Rivista d'Arte Futurista*, nº 6,7,8,9. Roma, mayo de 1923, 2-3.
- RAE, R. A. *Diccionario de la Lengua Española 23ª edición*.

- Remarque, E. (2009). *Sin novedad en el frente*. Mexico: Editorial Tomo.
- Rodríguez López, J. R. (2015). Las actitudes ante la muerte. Testimonios en la literatura testimonial de la Primera Guerra Mundial. *Revista de ciencias sociales* Nº 149 , 11-22.
- Roth, L. M. (1993). *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. (1999 ed.). Gustavo Gili S.A.
- Serra, M. J. (14 de 04 de 2015). Cajas vacías en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia. *El País* .
- Service, R. (2001). *Lenin, una biografía*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Sloterdijk, P. (2007). El arte se repliega en sí mismo. *Observaciones Filosóficas* , <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html#>.
- Solimano, A. (17 de enero de 2014). *radio.uchile.cl*. Recuperado el 12 de 05 de 2017, de <http://radio.uchile.cl/2014/01/17/el-capitalismo-del-siglo-21-crisis-desigualdad-y-deficit-democratico/>
- Spengler, O. (1966). *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Suárez-Inclán, L. M. (2014). *La ruina de la "ciudad-negocio" : manual crítico para la búsqueda de una lógica medioambiental en la ciudad y sus edificios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Summers, L. H. (05 de 12 de 2016). It's time for a Reset. *The New York Times* , pág. <https://nyti.ms/2gG4hJ7>.
- Tahiri, J. (22 de 05 de 2017). El PIB alcanza ya su nivel de precrisis, pero con 2 millones menos de empleos. *ABC Economía* , pág. 36.
- Tessenow, H. (1953). *Hausbau und dergleichen (1916)*. Baden Baden: Woldemar Klein; (trad. it., Osservazione elementari sul costruire, Milán, Franco Angeli 1974, edición a cargo de Giorgio Grassi, que incluye su ensayo "L'architettura come mestiere", pp. 21-68).
- The Art Institute of Chicago. (2013). *The Essencial Guide*. Chicago: The Art Institute of Chicago .
- Touraine, A. (2005). *Un nuevo paradigma: para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós.
- Toynbee, A. J. (1934-1961). *A study of History. 12 volumes*. Oxford University Press.
- Tzara, T. (2008). Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo (1920). En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (págs. 265-272). Madrid: Alianza Forma.
- Usón Guardiola, E. (2007). *La nueva sensibilidad ambiental en la arquitectura española*. Barcelona: Clipmèdia Edicions.

- Vasco Press. (20 de 06 de 2013). *El Mundo*. Recuperado el 25 de 04 de 2017, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/06/20/paisvasco/1371727853.html>
- Venturi, R., & Scott Brown, D. (1971). Gansadas y decoración. En P. M. Hereu, *Textos de arquitectura de la modernidad* (págs. 439-441). Madrid 1994: Nerea.
- Weber, M. (2014). *Economía y Sociedad*. Mexico D.F.: FCE-Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. (1976). *The protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Londres: Allen & Unwin.
- Wick, R. (2007). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma.
- Wolfe, T. (1999). *¿Quién teme al Bauhaus feroz?. El arquitecto como mandarín*. Barcelona: Anagrama.
- XI BEAU (11ª. 2011. Santander). (2011). *XI Bienal Española de Arquitectura y urbanismo : lo próximo, lo necesario*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- Zamudio Vega, L. S. (2011). Los imaginarios en la percepción de los lugares turísticos. *Imagonautas: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*. 2011 1(. 2) , 114-137.
- Zola, E. (2015). *Germinal*. Madrid: Alianza Editorial.

11. TABLA DE ILUSTRACIONES

1. T. Van Doesburg, Estudio de Composición (Vaca), 1917-1918 ((Ilust. Van Doesburg_The Cow) Van Doesburg, Theo. © Imagen de su autor).....	4
2. Fractal de Edward Norton Lorenz. Teoría del Caos. Coincidencia formal de alas de mariposa ((Ilust. Lorenz_Attractor) © Imagen de su autor).....	31
3. W. Gropius, Bauhaus Dessau, 1926. ((Ilust. Gropius_Bauhaus Dessau) Gropius, Walter. © Imagen: Thomas Lewandovski)	34
4. H. P. Berlage, Bolsa de Ámsterdam, 1898, Ámsterdam ((Ilust. Berlage_Bolsa Amsterdam) Berlage, Hendrik P. © Imagen de su autor).....	40
5. H. P. Berlage, Bolsa de Ámsterdam, 1898, Amsterdam ((Ilust. Berlage_Bolsa Amsterdam Interior) Berlage, Hendrik P. © Imagen de su autor)	41
6. M. De Klerk, Bloques de pisos en Henriette Ronnerplein, 1921, Amsterdam. ((Ilust. De Klerk_Henriette Ronnerplein) De Klerk, Michel. CCA, Canadian Centre for Architecture).....	42
7. Mossehaus, Berlín, 1919 ((Ilust. Mossehaus_Berlin) © Imagen de su autor).....	44
8. E. Mendelsohn, Renovación Mossehaus, Berlín 1923 ((Ilust. Mendelsohn_Mossehaus) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor)	44
9. F. Kiesler, Ciudad en el espacio, Grand Palais, Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, 1925. ((Ilust. Kiesler_Ciudad en el Espacio) Kiesler, Frederick.© Imagen: 2010 Austrian Frederick and Lillian Kiesler)	47
10. O. Schlemmer, Ballet Triádico, Nuevo Metropol, Berlín, 1926. ((Ilust. Schlemmer_Ballet Triádico) Schlemmer, Oskar. © Imagen de su autor).....	49
11. W. Gropius, Teatro Total, Maqueta, 1927. ((ilust. Gropius_Teatro Total) Gropius, Walter. © Imagen de su autor).....	50
12. W. Gropius, Teatro Total, Sección, 1927. ((ilust. Gropius_Teatro Total) Gropius, Walter. © Imagen de su autor).....	50
13. Claves generadoras en n tiempos de x vanguardias para un mismo mundo ((Ilust.) Prado Velasco, 2017)	51
14. Claves generadoras en un tiempo n de x vanguardias para un mundo ((Ilust.) Prado Velasco, 2017).....	51
15. F. Engels y K. Marx, "Manifiesto Comunista", 1948, Portada de la primera publicación en Londres. ((Ilust. Marx_Manifiesto Comunista) Marx, Karl y Engels, Friedrich. © Imagen de su autor)	66
16. The Treaty of Peace, Versalles, June 28th, 1919. ((Ilust. Tratado de Paz de Versalles). © Imagen de su autor)	74
17. Alemania en el periodo de postguerra. Cola de mujeres para comprar algo de carne, 1923. ((Ilust. Alemania_Gran Depresion 1923) © Imagen de su autor)	81

18. Fábrica de coches en masa Citroen Type A Tourer, 1920. ((Ilust. Fábrica Citroen 1920) © Imagen de su autor)	84
19. Locos años 20, Puerta de Brandenburgo, Berlín. ((Ilust. Años Veinte Europa) © Imagen de su autor)	86
20. Música de Cabaret, años 20. ((Ilust. Música de Cabaret años 20) © Imagen de su autor)	86
21. Idígoras y Pachi, Diario de Cádiz, Mayo 2017. ((Ilust. Idígoras y Pachi) El Mundo, 2017)	119
22. V. Van Gogh, Miner's women carrying sacks (The Bearers of the Burden), 1881. ((Ilust. Van Gogh_Minier's women carrying sacks) Van Gogh, Vincent. Kröller-Müller Museum. The Vincent Van Gogh Gallery)	127
23. F. Lang, Metrópolis, 1927, La Maquina capitalista. ((Ilust. Lang_Metropolis) Lang, Fritz)	132
24. H. Warner, Quacker Street, 1900. ((Ilust. Warner_Quacker St) Warner, Horace. © Imagen: Horace Warner)	135
25. M. Vlainck Sur le zinc, 1900. ((Ilust. Vlainck_Sur le Zinc) Vlainck, Martin. © Adagp, Paris 2010. Musée Calvet Avignon)	137
26. W. Kandinsky, Pintura con tres manchas, 1914. ((Ilust. Kandinsky_Pintura con tres manchas) Kandinsky, Wassily. ©VEGAP, Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza)	139
27. P. Klee, Casa Giratoria, 1921. ((Ilust. Klee_Casa giratoria) Klee, Paul. © Museo Thyssen-Bornemisza)	139
28. M. Duchamp, Fuente, 1917 ((Ilust. Duchamp_Fuente) Duchamp, Marcel. © Imagen de su autor)	140
29. F. Picabia, Machine tournez vite, 1916-1918 ((Ilust. Picabias_Machine) Picabias, Francis. © Imagen de su autor)	140
30. C. van Wechten. Man Ray y Salvador Dalí, Paris, 1934 ((Ilust. Van Vechten_Ray y Dali) Van Vechten, Carl. Collection at Library of Congress)	142
31. M. Ernst, L'evadé Historie Naturelle, 1926, pencil drawing on paper (Würth Collection) ((Ilust. Ernst_L'evadé) Ernst, Max. © Imagen de su autor)	142
32. G. Balla, Automobile in Corsa, 1923 ((Ilust. Balla_Automobile) Balla, Giacomo. © Imagen de su autor)	144
33. T. Crali, Aerodanzatrice, 1931 ((Ilust. Crali_Aerodanzatrice) Crali, Tullio. © Imagen: Rovereto, (MART))	144
34. M. Chiattonne, Costruzioni per unametropoli moderna, 1914 ((Ilust. Chiattonne_Construzioni per una metropoli) Chiattonne, Mario. © Imagen de su autor)	145
35. P. Picasso, Les oiseaux morts (Los pájaros muertos), Sourgues, Francia, 1912 ((Ilust. Picasso_Los pájaros muertos) Ruiz Picasso, Pablo. © (MNCARS), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)	146
36. P. Mondrian, Composición en rojo, amarillo, azul y negro, 1921 ((Ilust. Mondrian_Composición) Mondrian. Piet. © Gemeentemuseum Den Haag)	147

37. K. Malevich. Futuros planetas para Leningrado, 1924 ((Ilust. Malevich_Planetas para Leningrado) Malevich, Kazimir. © Imagen de su autor).....	148
38. V. Tatlin, Relieve pictórico "La Botella", 1913 ((Ilust. Tatlin_La Botella) Tatlin, Vladimir. © Imagen de su autor).....	149
39. V. Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional,, 1920. ((Ilust. Tatlin_Monumento Tercera Internacional) Tatlin, Vladimir. © Imagen de su autor).....	150
40. G. Wood, "American Gothic", 1930, AIC. ((Ilust. Wood_American Gothic) Wood, Grant. AIC, Art Institute of Chicago).....	152
41. J. Jones: Men and Wheat (mural study, Seneca, Kansas Post Office), 1939. ((Ilust. Jones_Men and Wheat) Jones, Joe. AAM, Smithsonian American Art Museum).....	154
42. C. Sheeler, Film: Manhattan and the Cityscape, 1920. ((Ilust. Sheeler_Manhattan) Sheeler, Charles. NGA, National Gallery of Art).....	154
43. C. Sheeler, "American Landscape", 1930, Nuevo Realismo. ((Ilust. Sheeler_American Landscape) Sheeler, Charles. MoMA, Museum of Modern Art).....	155
44. E. Hooper, Room in New York, 1930. ((Ilust. Hooper_Room in NewYork) Hooper, Edward. Sheldon Museum of Art. www.edwardhopper.net).....	155
45. Construcción de la línea Central del Metro de Londres, Fotógrafo desconocido, 1898. ((Ilust. Metro de Londres) © Imagen de su autor).....	160
46. (Entrance Hall in an Amsterdam canal house) P. de Hooch "Man handing a Letter to a Woman in the Entrance Hall of a House", 1670. ((Ilust. Hooch_Man handing a letter) De Hooch, Pieter. Rijksmuseum).....	173
47. Kotomi_Photographer, Amsterdam Street, 2014 photo. ((Ilust. Kotomi_Amsterdam Street) Kotomi).....	173
48. Standard Studio, "The Cold Pressed Juicery" -The Nine Streets, Herengracht, Amsterdam, 2016. Fachada. ((Ilust. Standard Studio_The Cold Pressed Juicery) Standad Studio. Foto: Wouter van der Sar).....	173
49. Standard Studio, "The Cold Pressed Juicery" -The Nine Streets, Herengracht, Amsterdam, 2016. Interior. ((Ilust. Standard Studio_The Cold Pressed Juicery) Standad Studio. Foto: Wouter van der Sar).....	173
50. J. J. P. Oud, Siedlung Oud-Mathenesse (<Witte Dorp>), Rotterdam, 1923/24 ((Ilust. Oud_Siedlung Oud-Mathenesse) Oud, J.J.P. © Imagen de su autor).....	178
51. J. J. P. Oud: Wohnblöcke Tusschendijken, Rotterdam, 1921-23 ((Ilust. Oud_Wohnblöcke Tusschendijken) Oud, J. J. P. © Imagen de su autor).....	179
52. R. Van't Hoff, Casa Henny, Huis ter Heide, 1914. Planta. ((Ilust. Van't Hoff_Henny House) Van't Hoff, Robert. © Imagen de su autor).....	181
53. R. Van't Hoff, Casa Henny, Huis ter Heide, 1914. Vista. ((Ilust. Van't Hoff_Henny House) Van't Hoff, Robert. © Imagen de su autor).....	181

54. J. Wils, Cafe De Dubbele Sleutel, Woerden, 1918. Perspectiva. ((Ilust. Wills_Cafe De Dubbele) Wills, Jan. NAI, Netherlands Architecture Institute)	182
55. J. Wils, Cafe De Dubbele Sleutel, Woerden, 1918. Construcción. ((Ilust. Wils_Cafe De Dubbele) Wils, Jan. Het Nieuwe Institut)	182
56. J. J. P. Oud, Proyecto de una fila de casas en un bulevar de Scheveningen, 1917, La Haya. ((Ilust. Oud_Bulevar Scheveningen) Oud, Jacobus J.P. © Imagen de su autor).....	187
57. J. J. P. Oud, Proyecto de fábrica en Purmerend, 1919, Amsterdam. ((Ilust. Oud_Proyecto fábrica en Purmerend) Oud, Jacobus J.P. Col. Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, 1997)	188
58. Villa Sigrid (Allegonda) en Katwijk-am-zee. ((Ilust. Oud_Villa Sigrid sin reformar) Oud, Jacobus J.P. © Imagen (Anónimo. Dominio público)).....	190
59. J.P. Oud y M. Kamerlingh Onnes, Remodelación de Villa Allegonda en Katwijk-am-zee, 1916. ((Ilust. Oud_Villa Allegonda) Oud, Jacobus J.P. y Kamerlingh Onnes, M. Imagen (1927): Wiekart, 1965. il.23, 1981)	190
60. J. J. P. Oud, Café de Unie, Rotterdam, 1924. ((Ilust. Oud_Cafe De Unie) Oud, Jacobus J. P. Oud catálogo del escrito Il.2, 1986).....	192
61. J.J.P. Oud y C. Weeber, Café de Unie, Rotterdam, 1985 (reconstrucción). ((Ilust. Oud_Café de Unie) Oud, Jacobus J.P. y Weeber, Carel. © Imagen: Vera de Kok (CC BY-SA 3.0))	192
62. P. Webb y W. Morris, Red House, Bexleyheath, Inglaterra, 1859. ((Ilust. Webb & Morris_Red House) Webb, Philip y Morris, William. © Imagen: Ethan Doyle White, CC BY-SA 3.0).....	205
63.P. Behrens, Fábrica de Turbinas AEG, Berlín, 1908-1909. ((Ilust. Behrens_ Fábrica de turbinas AEG) Behrens, Peter. Bauhaus-Archiv Berlin).....	207
64. W. Gropius y A. Meyer, Fábrica Fagus, Alfed and der Leine, 1911. ((Ilust. Gropius & Meyer_ Fábrica Fagus) Gropius, Walter y Meyer, Adolf. © Imagen de su autor)	208
65. P. Behrens, Salón de Fiestas, Exposición del Werkbund en Colonia, 1914. ((Ilust. Behrens_Festhalle) Behrens, Peter. © Imagen de su autor)	208
66. H. Van de Velde, Teatro de triple escenario, Exposición del Werkbund, Colonia, 1914. ((Ilust. Van de Velde_Teatro Werkbund Colonia) Van de Velde, Henry. © Imagen de su autor).....	209
67. W. Gropius y A. Meyer, Fábrica modelo, Exposición de Werkbund, Colonia, 1914. ((Ilust. Gropius & Meyer_ Fábrica modelo Werkbund) Gropius, Walter y Meyer, Adolf. © Imagen de su autor).....	209
68. B. Taut, Pabellón de vidrio, Exposición Werkbund, Colonia, 1914. ((Ilust. Taut_Pabellón de vidrio) Taut, Bruno. © Imagen de su autor)	209
69. E. Mendelsohn, Torre Einstein, Postdam, 1920-22. ((Ilust. Mendelsohn_Torre Einstein) Mendelsohn, Erich. © Imagen: Jean-Pierre Dalbéra (CC-by-2.0)).....	212
70.E. Mendelsohn, Almacenes Schocken, Stuttgart, 1923 ((Ilust. Mendelsohn Schocken Warenhaus) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor)	213

71. E. Mendelsohn, Almacenes Schocken, Stuttgart, 1923. Imagen nocturna. ((Ilust. Mendelsohn Schocken Warehouse in der Nacht) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor).....	214
72 L. Feininger, Catedral, cubierta del Manifiesto y Programa de la Bauhaus de Weimar, 1919. ((Ilust. Feininger_Catedral) Feininger, Lyonel. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Bauhaus-Archiv Berlin)	218
73. J. Itten dirigiendo a sus estudiantes en ejercicios físicos. ((Ilust. Itten_Leading) Itten, Johannes. © Imagen de su autor).....	221
74. Diagrama del currículo en la Bauhaus, 1923 ((Ilust. Bauhaus_Diagrama Currículo) Bauhaus. © Imagen de su autor).....	221
75. A. Siedhoff-Buscher, Juego de Construcción de pequeño barco, 1923. Klassik Stiftung Weimar . ((Ilust. Buscher_Juego de Construcción) Siedhoff-Buscher, Alma. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.).....	222
76. A. Siedhoff-Buscher, Muñecas arrojadizas, 1924.Klassik Stiftung Weimar, Förderverein der Kunstsammlungen ((Ilust. Buscher_Muñecas) Siedhoff-Buscher, Alma. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.).....	222
77. W. Gropius y A. Meyer, Casa Sommerfeld, Berlín, 1920-21. ((Ilust. Gropius y Meyer_Casa Sommerfeld) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf. © Imagen de su autor).....	224
78. W. Gropius y A. Meyer, Casa Sommerfeld, entrada. Tallas en la escalera de Joost Schmidt, 1920-21. ((Ilust. Gropius y Meyer_Entrada Casa Sommerfeld_Tallas de Schmidt) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf. Tallas de Schmidt, Joost© Imagen de su autor)	225
79. W. Gropius y A. Meyer, Casa Sommerfeld, Ventana de vidrio de colores para la caja de escaleras de Josef Albers, 1922 ((Ilust. Gropius y Meyer_Entrada Casa Sommerfeld_Ventanal de Albers) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf; Ventanal de Albers, Josef. © Imagen de su autor)	225
80. W. Gropius, Monumento a los Caídos en Marzo en Weimar, 1920. ((Ilust. Gropius_Monumento a los Caídos) Gropius, Walter. © Bildarchiv Monheim GmbH / Alamy.).....	227
81. J. Schmidt, Póster para la Exposición de la Bauhaus en Weimar, 1923. ((Ilust. Schmid_Póster Exposicion Bauhaus Weimar) Schmidt, Joost. © Imagen de su autor)	228
82. W. Gropius, Edificio para la Escuela de Bauhaus en Dessau, 1926. ((Ilust. Gropius_Bauhaus en Dessau) Gropius, Walter. © Imagen de su autor).....	229
83. W. Gropius, Perspectiva de Proyecto de Edificio para Escuela de Bauhaus en Dessau, 1926. ((Ilust. Gropius_Perspectiva Bauhaus Dessau) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)	229
84. W. Gropius, Edificio para la Escuela de la Bauhaus en Dessau, 1926 ((Ilust. Gropius_Bauhaus en Dessau 1926) Gropius, Walter. © Imagen de su autor).....	230
85. W. Gropius, Colonia Töerten, Heidestraße, Dessau, 1926-1928. ((Ilust. Gropius_edificio Konsum) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)	231

86. W. Gropius, Edificio Konsum, Colonia Töerten, Heidestraße, Dessau 1929 ((Ilust. Gropius_edificio Konsum) Gropius, Walter. © Imagen de su autor)	231
87. Deporte en Bauhaus, Dessau, T. Lux Feininger ((Ilust. Deporte en Bauhaus Dessau) © Imagen Barbican)	232
88. Erich Consemüller, Lis Beyer or Ise Gropius sitting on the B3 club chair by Marcel Breuer and wearing a mask by Oskar Schlemmer and dress fabric by Beyer, c.1927. Herzogenrath, Berlin ((Ilust. Mujer con máscara sentada en la silla Club B3 de Marcel Breuer). © Estate Erich Consemüller)	232
89. Josef Albers, Set de cuatro mesas apilables, 1927 ((Ilust. Albers_Mesas apilables) Albers, Josef. © Imagen: Barbican).....	233
90. M. Brandt y H. Bredendieck, Lámpara de noche, 1929 ((Ilust. Brandt y Bredendieck_ Lámpara de noche) Brandt, Marianne ; Bredendieck, Hin.© Imagen de su autor).....	233
91..B. Latour, Categorías de ANT (Actor-Network Theory) ((Ilust. Latour_ANT) Latour, Bruno. © Imagen: Aleixmateuc CC BY-SA 4.0).....	238
92. Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, 1997 ((Ilust. Gehry_Museo Guggenheim) Gehry, Frank. © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa).....	241
93. Eisenmann Architects, Propuesta ganadora concurso Cidade da Cultura, 1999. ((Ilust. Eisenmann_Proyecto Cidade da Cultura) Eisenmann, Peter. © Fundación Cidade da Cultura de Galicia)	246
94. P. Eisenmann Museo Centro Gaiás, Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, 2012 ((Ilust. Eisenmann_Museo Gaiás Cidade da Cultura) Eisenmann, Peter. © Fundación Cidade da Cultura de Galicia)	247
95. P. Eisenmann, Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, 2001-2014. ((Ilust. Eisenmann_Ciudad de la Cultura) Eisenmann, Peter. © Imagen: Andrés Fraga).....	247
96. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia. ((Ilust. Calatrava y Candela_Ciudad de las Artes y las Ciencias) Calatrava, Santiago y Candela, Félix. © Ciudad de las Artes y las Ciencias)	251
97. S. Calatrava, L'Hemisféric, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, 1998. ((Ilust. Calatrava_L'Hemisferic) Calatrava, Santiago. © Imagen: Diego Delso, delso.photo, License CC-BY-SA)	251
98. S. Calatrava, L'Umbracle, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, ((Ilust. Calatrava_L'Umbracle) Calatrava, Santiago. © Imagen: L'Umbracle Terraza)	252
99. S. Calatrava, Museo de las Ciencias, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, 1999. ((Ilust. Calatrava_Museo de las Ciencias) Calatrava, Santiago. © Imagen: Javier Yaya Tur (CAC, S. A.)	252
100. Z. Hadid, Render Pabellón Puente Expo del Agua 2008, Zaragoza, 2008. ((Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen Zaha Hadid Architects).....	254

101. Z. Hadid, Pabellón Puente Expo del Agua 2008, Zaragoza, 2008 ((Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen Fernando Guerra)	254
102. Z. Hadid, Interior Pabellón Puente Expo del Agua 2008, Zaragoza, 2008. ((Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha.© Imagen:Aikema 0 (GFDL))	254
103. Marina Real Juan Carlos I y Sede Veles y Vents. America's Cup, Valencia, 2007 ((Ilust. Chipperfield y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen b720 arquitectos)	255
104. Rita Barberá mostrando el "Veles y Vents", America's Cup Building, David Chipperfield y b720 Arquitectos, Valencia, 2007 ((Ilust. Chipperfield y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen: El Mundo)	256
105. Veles e Vents. Multiespacio Gastronomico, 2016.	256
106. J. Mayer, Rendering del Proyecto de Metrosol Parasol, Plaza de la Encarnación, Sevilla, ((Ilust. Mayer_Proyecto Metropol Parasol) Mayer, Jürgen.© Imagen: j. mayer h. architects)	257
107. J. Mayer, Vista aérea del Metrosol Parasol, Plaza de la Encarnación, Sevilla, 2011 ((Ilust. Mayer_Metropol Parasol) Mayer, Jürgen.© Imagen: j. mayer h. architects)	258
108. J. Mayer, Metrosol Parasol, Plaza de la Encarnación, Sevilla, 2011. ((Ilust. Mayer_Metropol Parasol) Mayer, Jürgen.© Imagen: Anual, CC BY-SA 3.0).....	258
109. The Big Duck, Flanders, New York, 1931 ((Ilust. Big Duck) © Imagen: Beth Savage. NPS, National Park Service).....	260
110. Venturi, Scott Brown e Izenour, "Learning from Las Vegas", 1972. ((Ilust. Venturi_Monument) Venturi, Robert; Scott Brown, Denise e Izenour, Steven. Imagen de "Learning from Las Vegas").....	261
111. . Nouvel y b720, Torre Agbar, Barcelona, 2005. ((Ilust. Nouvel_Torre Agbar) Nouvel, Jean y b720. © Imagen: Bjørn Erik Pedersen (CC BY-SA 4.0))	263
112. Calle Boundary de Londres (Old Nichol in the East End), 1890. ((Ilust. Boundary Street 1890) © Imagen de Dominio Público)	267
113. Le Corbusier, Casa Doble, Weissenhofsiedlung, 1927. ((Ilust. Le Corbusier_Casa Weissen) Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris.)	267
114. Casas adosadas de lujo en Marbella, 2017 ((Ilust. Casas adosadas Marbella). © Imagen spain-style.ru).....	268
115. Hyundai Concept Car 2017. ((Ilust. Hyundai Concept Car 2017). © Imagen: Hyundai)	268
116. Emphatic things. Internet-connected things in, on, and around our bodies, 2017. ((Ilust. Emphatic things). © Imagen de su autor)	269
117. Casa conectada, 2017. ((Ilust. Casa conectada). © Imagen de su autor)	269
118. V. Gogh, Autorretrato, 1889. Varias reproducciones y Fake de John Myatt. ((Ilust. Van Gogh_Autorretrato) Composición propia desde reproducciones web, 2017).....	279

119. Zigzag arquitectura, 131 Viviendas protegidas, Mieres, 2008-2010 ((Ilust. Zigzag_131 viv sociales Mieres) Zigzag arquitectos. © Imagen de su autor).....	291
120. Zigzag arquitectos, 131 viviendas protegidas, Mieres 2008-2010, ((Ilust. Zigzag_131 viv sociales Mieres Aperturas) Zigzag arquitectos. © Imagen de su autor).....	292
121. C. Quintáns, Casa en Paderne, Sierra de O Courel, Lugo, 2009-2010. ((Ilust. Quintans_Casa en Paderne O Courel) Quintáns, Carlos. © Imagen de su autor).....	293
122. C. Quintáns, Casa en Paderne, Lugo, 2009-2010. ((Ilust. Quintans_Casa en Padernel) Quintáns, Carlos. © Imagen de su autor).....	293
123. Magén arquitectos. Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro, Zaragoza, 2007-2009. ((Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza) Magén arquitectos. © Imagen de su autor).....	294
124. Magén arquitectos, Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro, Zaragoza, 2007-2009, ((Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza Sección) Magén arquitectos. © Imagen: Jesús Granada).....	294
125. Magén arquitectos, Sede del Servicio Municipal del Medio Ambiente en las riberas del Ebro, Zaragoza, 2007-2009, ((Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza Detalle) Magén arquitectos. © Imagen de su autor).....	294
126. OAB, Office of Architecture in Barcelona (C. Ferrater, J.L. Canosa, I. Figueras) Jardín Botánico, Montaña Montjuïc, Barcelona, Proyecto 1995 ((Ilust. Ferrater_Proyecto Jardín Botánico Montjuïc) Ferrater, Carlos. © Imagen de su autor)	296
127. OAB, Office of Architecture in Barcelona (C. Ferrater, J.L. Canosa, I. Figueras), Jardín Botánico, Montaña Montjuïc, Barcelona, Realización 1998-99 ((Ilust. Ferrater_Jardín Botánico Montjuïc) Ferrater, Carlos. © Imagen de su autor)	296
128. OAB, Office of Architecture in Barcelona, (C. Ferrater, X. Martí), Nuevo Frente y Paseo Marítimo de Benidorm, 2005-2009 ((Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor).....	297
129. OAB, Office of Architecture in Barcelona, (C. Ferrater, X. Martí), Nuevo Frente y Paseo Marítimo de Benidorm, Detalle de pavimentación, 2005-2009 ((Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm detalle) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor)	298
130. OAB, Office of Architecture in Barcelona, (C. Ferrater, X. Martí), Nuevo Frente y Paseo Marítimo de Benidorm, Imágen nocturna, 2005-2009 ((Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm de Noche) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor)	298
131. Planta General del Plan Parcial de Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza, aprobado en 2002 ((Ilust. Ecociudad Valdespartera) Ecociudad Valdespartera Zaragoza 2013).....	299
132. Infografía del Plan Parcial de Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza ((Ilust. Ecociudad Valdespartera Infografía) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza)	300

133. Desarrollo de Ecociudad de Valdespartera, Zaragoza, 2002-actualidad, ((Ilust. Ecociudad Valdespartera Aerea) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza) 300

134. Gráfico de Evolución de PIB español, 2008-2017, INI Fuente: INE (Instituto Nacional de Estadística), Programa de Estabilidad y Autoridad Fiscal (Tahiri, 2017) 306

12. REFERENCIA DE IMÁGENES

(Ilust. Mendelsohn_Mossehaus) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://kreuzberged.com/>. Recuperado el 24 de 05 de 2017, de

<https://kreuzberged.com/2014/12/09/zeitungsviertel-berlin-the-main-publishing-houses/>

(Ilust. Albers_Mesas apilables) Albers, Josef. © Imagen: Barbican. (s.f.). <http://www.telegraph.co.uk/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de

[http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-](http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-kingdom/england/london/articles/Exhibition-in-focus-Bauhaus-Art-as-Life-Barbican-Art-Gallery/)

[kingdom/england/london/articles/Exhibition-in-focus-Bauhaus-Art-as-Life-Barbican-Art-Gallery/](http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-kingdom/england/london/articles/Exhibition-in-focus-Bauhaus-Art-as-Life-Barbican-Art-Gallery/)

(Ilust. Alemania_Gran Depresion 1923) © Imagen de su autor. (s.f.). <http://spiritualpilgrim.net/>. Recuperado el 22 de 05 de 2017, de

http://spiritualpilgrim.net/03_The-World-since-1900/04_The-Roaring-20s/04a_Post-War-Europe-r.htm

(Ilust. Años Veinte Europa) © Imagen de su autor. (s.f.). <http://variosdesvelos.blogspot.com.es>. Recuperado el 22 de 05 de 2017, de

<http://variosdesvelos.blogspot.com.es/2010/12/el-cabaret-aleman.html>

(Ilust. Balla_Automobile) Balla, Giacomo. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://azureazure.com>. Recuperado el 26 de 05 de 2017, de

<http://azureazure.com/cultura/futurismo-italiano-Guggenheim>

(Ilust. Bauhaus_ Diagrama Currículo) Bauhaus. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://www.flickr.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de

https://www.flickr.com/photos/ad_symphoniam/4030762763/in/album-72157622641669781/

(Ilust. Behrens_ Fábrica de turbinas AEG) Behrens, Peter. Bauhaus-Archiv Berlin. (s.f.). <https://es.pinterest.com>. Recuperado el 19 de 05 de 2017, de

<https://es.pinterest.com/pin/288652657349780110/>

(Ilust. Behrens_Festhalle) Behrens, Peter. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.egramma.it/>. Recuperado el 17 de 05 de 2017, de

http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494

(Ilust. Berlage_ Bolsa Amsterdam Interior) Berlage, Hendrik P. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com>. Recuperado el 05 de 04 de 2017, de

<https://es.pinterest.com/pin/288863763581090601/>

(Ilust. Berlage_Bolsa Amsterdam) Berlage, Hendrik P. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com>. Recuperado el 05 de 03 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/288863763581090455/>

(Ilust. Big Duck) © Imagen: Beth Savage. NPS, National Park Service. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Big_Duck.JPG?uselang=es

(Ilust. Boundary Street 1890) © Imagen de Dominio Público. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 20 de 05 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boundary_Street_1890.jpg?uselang=es

(Ilust. Brandt y Bredendieck_ Lámpara de noche) Brandt, Marianne ; Bredendieck, Hin. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.lagran.eu/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://www.lagran.eu/blog/marianne-brandt>

(Ilust. Buscher_Juego de Construcción) Siedhoff-Buscher, Alma. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. (s.f.). <https://www.bauhaus100.de/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/students/alma-siedhoff-buscher/index.html>

(Ilust. Buscher_Muñecas) Siedhoff-Buscher, Alma. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. (s.f.). <https://www.bauhaus100.de/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/students/alma-siedhoff-buscher/index.html>

(Ilust. Calatrava y Candela_Ciudad de las Artes y las Ciencias) Calatrava, Santiago y Candela, Félix. © Ciudad de las Artes y las Ciencias. (s.f.). <http://www.cac.es/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de <http://www.cac.es/es/home/la-ciutat/galeria-fotografica/ciudad-de-las-artes-y-las-ciencias.html#&gid=1&pid=11>

(Ilust. Calatrava_L'Hemisferic) Calatrava, Santiago. © Imagen: Diego Delso, delso.photo, License CC-BY-SA. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Hemisf%C3%A9rico,_Ciudad_de_las_Artes_y_las_Ciencias,_Valencia,_Espa%C3%B1a,_2014-06-29,_DD_71.JPG

(Ilust. Calatrava_L'Umbracle) Calatrava, Santiago. © Imagen: L'Umbracle Terraza. (s.f.). <http://umbracleterrazza.com/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de <http://umbracleterrazza.com/umbracle/fotos/galeria/0000093032/>

(Ilust. Calatrava_Museo de las Ciencias) Calatrava, Santiago. © Imagen: Javier Yaya Tur (CAC, S. A.). (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_de_las_Ciencias_Pr%C3%ADncipe_Felipe_04032011.jpg

(Ilust. Casa conectada). © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Recuperado el 24 de 04 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/334673816038724131/>

(Ilust. Casas adosadas Marbella). © Imagen spain-style.ru. (s.f.). <http://spain-style.ru/es/catalog/casas-adosadas-marbella/index.php>. Recuperado el 24 de 04 de 2017, de <http://spain-style.ru/es/catalog/casas-adosadas-marbella/index.php>

(Ilust. Chiattonne_Construzioni per una metropoli) Chiattonne, Mario. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Obtenido de <https://es.pinterest.com/pin/458522805782703343/>

(Ilust. Chipperfiel y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen: Levante-EMV, Fernando Bustamante. (s.f.). <http://www.levante-emv.com/>. Recuperado el 26 de 04 de 2017, de <http://www.levante-emv.com/multimedia/fotos/valencia/2016-06-15-62641-fiesta-nuevo-veles-vents.html>

(Ilust. Chipperfield y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen b720 arquitectos. (s.f.). http://b720.com/es/portfolio/copa_america/. Recuperado el 26 de 04 de 2017, de http://b720.com/es/portfolio/copa_america/

(Ilust. Chipperfield y b720_Veles Vents) Chipperfield, David y b720 Fermín Vazquez arquitectos. © Imagen: El Mundo. (s.f.). <http://www.elmundo.es/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/09/08/55ef126c46163f60368b45a7.html>

(Ilust. Crali_Aerodanzatrice) Crali, Tullio. © Imagen: Rovereto, (MART). (s.f.). <http://www.soledigital.com.ar/artesvisuales/futurismo.html>. Obtenido de <http://www.soledigital.com.ar/artesvisuales/futurismo.html>

(Ilust. De Klerk_Henriette Ronnerplein) De Klerk, Michel. CCA, Canadian Centre for Architecture. (s.f.). <http://www.cca.qc.ca>. Recuperado el 05 de 04 de 2017, de http://www.cca.qc.ca/en/search?query=&filters=%7B%22people-collection%22%3A+%5B%22Gemeentelijke+Dienst%22%5D%7D&lb_url=%2Fen%2Fflightbox%2Fsearch%2Fsummary%2Fcollection_318%2Fobject%2F360880

(Ilust. Deporte en Bauhaus Dessau) © Imagen Barbican. (s.f.). <http://art-corpus.blogspot.com.es/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://art-corpus.blogspot.com.es/2012/05/review-of-bauhaus-art-as-life-at.html>

(Ilust. Duchamp_Fuente) Duchamp, Marcel. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.theartpostblog.com/>. Recuperado el 26 de 05 de 2017, de <http://www.theartpostblog.com/en/fountain-duchamp/>

(Ilust. East End Street of London 1912). (s.f.). <http://www.express.co.uk/>. Recuperado el 27 de 04 de 2017, de <http://www.express.co.uk/pictures/galleries/2792/Photos-of-London-in-the-18th-and-19th-centuries/A-street-in-London-s-East-End-1912-60863>

(Ilust. Ecociudad Valdespartera Aerea) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza. (s.f.). <http://www.sers.es/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://www.sers.es/proyectos/sostenibilidad-urbana/ecociudad-valdespartera.html>

(Ilust. Ecociudad Valdespartera Infografía) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza. (s.f.). <http://www.sers.es/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://www.sers.es/proyectos/sostenibilidad-urbana/ecociudad-valdespartera.html>

(Ilust. Ecociudad Valdespartera Planta) © Ecociudad Valdespartera Zaragoza. (2013). <http://www.valdespartera.es/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://www.valdespartera.es/pagEstatica.aspx?id=102>

(Ilust. Ecociudad Valdespartera) Ecociudad Valdespartera Zaragoza 2013. (s.f.). <https://eblancooliva.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <https://eblancooliva.com/2016/12/14/>

(Ilust. Eisenmann_Ciudad de la Cultura) Eisenmann, Peter. © Imagen: Andrés Fraga. (s.f.). <http://politica.elpais.com/>. Recuperado el 26 de 04 de 2017, de http://politica.elpais.com/politica/2011/11/11/actualidad/1321028878_539150.html

(Ilust. Eisenmann_Museo Gaiás Cidade da Cultura) Eisenmann, Peter. © Fundación Cidade da Cultura de Galicia. (s.f.). <http://www.cidadedacultura.gal/>. Recuperado el 26 de 04 de 2017, de <http://www.cidadedacultura.gal/gl/content/museo-centro-gaias>

(Ilust. Eisenmann_Proyecto Cidade da Cultura) Eisenmann, Peter. © Fundación Cidade da Cultura de Galicia. (s.f.). <http://www.cidadedacultura.gal/>. Recuperado el 26 de 04 de 2017, de <http://www.cidadedacultura.gal/es/content/peter-eisenman>

(Ilust. Emphatic things). © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Recuperado el 24 de 04 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/289637819763037913/>

(Ilust. Ernst_L'evadé) Ernst, Max. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://i12bent.tumblr.com/>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <http://i12bent.tumblr.com/post/4283307991/max-ernst-l%C3%A9vad%C3%A9-from-historie-naturelle-1926>

(Ilust. Fábrica Citroen 1920) © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.diariomotor.com/>. Recuperado el 22 de 05 de 2017, de <http://www.diariomotor.com/2016/09/18/121-cosas-que-probablemente-no-sabias-de-andre-citroen/>

(Ilust. Feininger_Catedral) Feininger, Lyonel. © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Bauhaus-Archiv Berlin. (s.f.). <https://www.bauhaus100.de>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/lyonel-feininger/>

(Ilust. Ferrater_Jardin Botanico Montjuic) Ferrater, Carlos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://ferrater.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://ferrater.com/?oab_proyecto=1028#

(Ilust. Ferrater_Proyecto Jardin Botanico Montjuic) Ferrater, Carlos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://ferrater.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://ferrater.com/?oab_proyecto=1028#

(Ilust. Gehry_Museo Guggenheim) Gehry, Frank. © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. (s.f.). <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>. Recuperado el 24 de 04 de 2017, de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio/el-exterior/>

(Ilust. Gropius & Meyer_Fábrica Fagus) Gropius, Walter y Meyer, Adolf. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 17 de 05 de 2017, de <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/fabrica-fagus/>

(Ilust. Gropius & Meyer_Fábrica modelo Werkbund) Gropius, Walter y Meyer, Adolf. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://formweh.de/>. Recuperado el 19 de 05 de 2017, de <http://formweh.de/wp-content/uploads/2014/05/k%C3%B6l-musterfabrik-1914-web.jpg>

(Ilust. Gropius y Meyer_Casa Sommerfeld) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de https://es.wikiarquitectura.com/Sommer_2

(Ilust. Gropius y Meyer_Entrada Casa Sommerfeld_Tallas de Schmidt) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf. Tallas de Schmidt, Joost© Imagen de su autor. (s.f.). <https://en.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de https://en.wikiarquitectura.com/Sommer_4

(Ilust. Gropius y Meyer_Entrada Casa Sommerfeld_Ventanal de Albers) Gropius, Walter ; Meyer, Adolf; Ventanal de Albers, Josef. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de https://es.wikiarquitectura.com/Sommer_ventana_de_Josef_Albers

(Ilust. Gropius_Bauhaus Dessau) Gropius, Walter. © Imagen: Thomas Lewandovski. (s.f.). <http://www.archdaily.com/>. Recuperado el 22 de 05 de 2017, de <http://www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius>

(Ilust. Gropius_Bauhauss en Dessau 1926) Gropius, Walter. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.cultier.es/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://www.cultier.es/bauhaus-la-primera-escuela-de-diseno-del-siglo-xx/>

(Ilust. Gropius_Bauhauss en Dessau) Gropius, Walter. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2011/06/walter-gropius-bauhaus-de-dessau.html>

(Ilust. Gropius_edificio Konsum) Gropius, Walter. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://noticias.arq.com.mx/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://noticias.arq.com.mx/Detalles/18992.html#.WSoa7WjyhE>

(Ilust. Gropius_edificio Konsum) Gropius, Walter. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/colonia-toerten/>

(Ilust. Gropius_Monumento a los Caídos) Gropius, Walter. © Bildarchiv Monheim GmbH / Alamy. (s.f.). <http://kilgour.com/essays/bauhaus-by-jonathan-bell/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://kilgour.com/essays/bauhaus-by-jonathan-bell/>

(Ilust. Gropius_Perspectiva Bauhaus Dessau) Gropius, Walter. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2011/06/walter-gropius-bauhaus-de-dessau.html>

(ilust. Gropius_Teatro Total) Gropius, Walter. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.theatre-architecture.eu/>. Recuperado el 24 de 05 de 2017, de <http://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=393>

(Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen Fernando Guerra. (s.f.). <http://www.zaha-hadid.com/design/zaragoza-bridge-pavilion/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de <http://www.zaha-hadid.com/design/zaragoza-bridge-pavilion/>

(Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen Zaha Hadid Architects. (s.f.). <http://www.zaha-hadid.com/>. Recuperado el 28 de 04 de 2017, de <http://www.zaha-hadid.com/design/zaragoza-bridge-pavilion/>

(Ilust. Hadid_Pabellón Puente) Hadid, Zaha. © Imagen:Aikema 0 (GFDL). (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 19 de 05 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pabellon_puente_Expo_2008_02.JPG

(Ilust. Hooch_Man handing a letter) De Hooch, Pieter. Rijksmuseum. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 13 de 04 de 2017, de

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_hands_a_letter_to_a_woman_in_a_hall,_by_Pieter_de_Hooch.jpg

(Ilust. Hooper_Room in NewYork) Hooper, Edward. Sheldon Museum of Art. www.edwardhopper.net. (s.f.). www.edwardhopper.net. Recuperado el 08 de 05 de 2017, de www.edwardhopper.net/room-in-new-york.jsp

(Ilust. Hyundai Concept Car 2017). © Imagen: Hyundai. (s.f.). <https://www.hyundai.com/>. Obtenido de <https://www.hyundai.com/worldwide/en/brand-story/design/concept-car/2017/2017-fe-fuel-cell>

(Ilust. Idígoras y Pachi) El Mundo. (14 de 05 de 2017). Idígoras y Pachi. *El Mundo*, pág. 2.

(Ilust. Itten_Leading) Itten, Johannes. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://soulart.org/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://soulart.org/artes/o-coletivo-bauhaus/>

(Ilust. Jones_Men and Wheat) Jones, Joe. AAM, Smithsonian American Art Museum. (s.f.). <http://americanart.si.edu>. Recuperado el 06 de 05 de 2017, de <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=12740>

(Ilust. Kandinsky_Pintura con tres manchas) Kandinsky, Wassily. ©VEGAP, Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. (s.f.). <https://www.museothyssen.org/>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kandinsky-wassily/pintura-tres-manchas-no-196>

(Ilust. Kiesler_Ciudad en el Espacio) Kiesler, Frederick. © Imagen: 2010 Austrian Frederick and Lillian Kiesler. (s.f.). <http://www.urbain-trop-urbain.fr/>. Recuperado el 24 de 05 de 2017, de <http://www.urbain-trop-urbain.fr/c%E2%80%99est-du-style/>

(Ilust. Klee_Casa giratoria) Klee, Paul. © Museo Thyssen-Bornemisza. (s.f.). <https://www.museothyssen.org/>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/klee-paul/casa-giratoria-1921-183>

(Ilust. Kotomi_Amsterdam Street) Kotomi, P. (s.f.). <https://www.flickr.com>. Recuperado el 13 de 04 de 2017, de <https://www.flickr.com/photos/kotomi-jewelry/12253581384/>

(Ilust. Lang_Metropolis) Lang, Fritz. (s.f.). <https://es.pinterest.com>. Recuperado el 11 de 05 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/312578030373689897/>

(Ilust. Latour_ANT) Latour, Bruno. © Imagen: Aleixmateuc CC BY-SA 4.0. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Categor%C3%ADas_de_ANT.jpg

(Ilust. Le Corbusier_Casa Weissen) Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris. . (s.f.). <https://es.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 24 de 04 de 2017, de https://es.wikiarquitectura.com/casa_weissen_2/?id=53806

(Ilust. Lorenz_Attractor) © Imagen de su autor. (s.f.). <https://31416feenelcaos.wordpress.com>. Recuperado el 13 de 02 de 2017, de <https://31416feenelcaos.wordpress.com/2011/05/21/edward-norton-lorenz-el-senor-del-caos/>

(Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza Detalle) Magén arquitectos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.baunetz.de/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Umweltzentrum_in_Zaragoza_eroeffnet_1076105.html?bild=1

(Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza Sección) Magén arquitectos. © Imagen: Jesús Granada. (s.f.). <http://www.baunetz.de/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Umweltzentrum_in_Zaragoza_eroeffnet_1076105.html?bild=1

(Ilust. Magén_Sede Municipal MA Zaragoza) Magén arquitectos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.baunetz.de/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Umweltzentrum_in_Zaragoza_eroeffnet_1076105.html?bild=1

(Ilust. Malevich_Planites para Leningrado) Malevich, Kazimir. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/119626933829242646/>

(Ilust. Marx_Manifiesto Comunista) Marx, Karl y Engels, Friedrich. © Imagen de su autor. (s.f.). *from www.marxists.org via en.wikipedia, Dominio público*. Recuperado el 05 de 05 de 2017, de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61941>

(Ilust. Mayer_Metropol Parasol) Mayer, Jürgen. © Imagen: j. mayer h. architects. (s.f.). <http://www.jmayerh.de/>. Recuperado el 27 de 04 de 2017, de <http://www.jmayerh.de/19-0-Metropol-Parasol.html>

(Ilust. Mayer_Metropol Parasol) Mayer, Jürgen. © Imagen: Anual, CC BY-SA 3.0. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 27 de 04 de 2017, de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17308935>

(Ilust. Mayer_Proyecto Metropol Parasol) Mayer, Jürgen. © Imagen: j. mayer h. architects. (s.f.). <http://www.designboom.com/>. Recuperado el 27 de 04 de 2017, de <http://www.designboom.com/design/jurgen-mayer-h-architects-metropol-parasol-less-than-one-year-to-go-until-completion/>

(Ilust. Mendelsohn Schocken Warehouse in der Nacht) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Recuperado el 20 de 05 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/602708362602243394/>

(Ilust. Mendelsohn Schocken Warenhaus) Mendelsohn, Erich. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.flickrriver.com/>. Recuperado el 20 de 05 de 2017, de <http://www.flickrriver.com/photos/49501684@N02/5348329079/>

(Ilust. Mendelsohn_Torre Einstein) Mendelsohn, Erich. © Imagen: Jean-Pierre Dalbéra (CC-by-2.0). (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 21 de 05 de 2017, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_tour_Einstein_\(Potsdam,_Allemagne\)_\(9616566364\).jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_tour_Einstein_(Potsdam,_Allemagne)_(9616566364).jpg?uselang=es)

(Ilust. Metro de Londres) © Imagen de su autor. (s.f.). <https://www.theguardian.com>. Recuperado el 24 de 04 de 2017, de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/aug/04/photography-exhibition-british-library>

(Ilust. Mondrian_Composición) Mondrian. Piet. © Gemeentemuseum Den Haag. (s.f.). <http://www.gemeentemuseum.nl/>. Recuperado el 26 de 05 de 2017, de <http://www.gemeentemuseum.nl/collection/item/6496>

(Ilust. Mossehaus_Berlin) © Imagen de su autor. (s.f.). <https://kreuzberged.com/>. Recuperado el 24 de 05 de 2017, de <https://kreuzberged.com/2014/12/09/zeitungsviertel-berlin-the-main-publishing-houses/>

(Ilust. Mujer con máscara sentada en la silla Club B3 de Marcel Breuer). © Estate Erich Consemüller. (s.f.). <http://www.anothermag.com/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://www.anothermag.com/art-photography/gallery/1938/bauhaus-art-as-life/8>

(Ilust. Música de Cabaret años 20) © Imagen de su autor. (s.f.). <http://variosdesvelos.blogspot.com.es/>. Recuperado el 22 de 05 de 2017, de <http://variosdesvelos.blogspot.com.es/2010/12/el-cabaret-aleman.html>

(Ilust. Nouvel_Torre Agbar) Nouvel, Jean y b720. © Imagen: Bjørn Erik Pedersen (CC BY-SA 4.0) . (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 20 de 05 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torre_Agbar_Barcelona_2015.jpg

(Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm de Noche) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://ferrater.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://ferrater.com/?oab_proyecto=benidorm#

(Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm detalle) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://ferrater.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://ferrater.com/?oab_proyecto=benidorm#

(Ilust. OAB_Paseo Marítimo Benidorm) OAB. Ferrater, Carlos; Martí, Xavier. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://ferrater.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de http://ferrater.com/?oab_proyecto=benidorm#

(Ilust. Oud_Bulevar Scheveningen) Oud, Jacobus J.P. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://nl.pinterest.com>. Recuperado el 04 de 04 de 2017, de <https://nl.pinterest.com/pin/178595941453621357/>

(Ilust. Oud_Cafe De Unie) Oud, Jacobus J. P. Oud catálogo del escrito II.2. (1986). En J. Oud, & C. Greco, *Mi trayectoria en "De Stijl"* (pág. 138). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

(Ilust. Oud_Café de Unie) Oud, Jacobus J.P. y Weeber, Carel. © Imagen: Vera de Kok (CC BY-SA 3.0). (s.f.). <https://commons.wikimedia.org>. Recuperado el 19 de 05 de 2017, de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15742141>

(Ilust. Oud_Proyecto fábrica en Purmerend) Oud, Jacobus J.P. Col. Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst. (1997). En C. Greco Castaño, *El Espejo del Orden: El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"* (pág. 163). Madrid: Ediciones Akal.

(Ilust. Oud_Siedlung Oud-Mathenese) Oud, J.J.P. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2011/engelberg-dockal/>

(Ilust. Oud_Villa Allegonda) Oud, Jacobus J.P. y Kamerlingh Onnes, M. Imagen (1927): Wiekart, 1965. il.23. (1981). En J. Oud, & S. Polano, *Architettura olandese / Jacobus Johannes Pieter Oud ; a cura di Sergio Polano* (pág. 45). Milano: Franco Angel.

(Ilust. Oud_Villa Sigrid sin reformar) Oud, Jacobus J.P. © Imagen (Anónimo. Dominio público). (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 06 de 04 de 2017, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Sigrid_Katwijk_aan_Zee.jpg

(Ilust. Oud_Wohnblöcke Tusschendijken) Oud, J. J. P. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2011/engelberg-dockal/>

(Ilust. Picabias_Machine) Picabias, Francis. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://proyectoduas.com/>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <https://proyectoduas.com/2015/11/30/picabia-y-las-maquinas-huerfanas/>

(Ilust. Picasso_Los pájaros muertos) Ruiz Picasso, Pablo. © (MNCARS), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). <http://www.museoreinasofia.es>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/oiseaux-morts-pajaros-muertos>

(Ilust. Quintans_Casa en Paderne O Courel) Quintáns, Carlos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://carlosquintans.es/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://carlosquintans.es/casa-en-paderne/>

(Ilust. Quintans_Casa en Padernel) Quintáns, Carlos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://carlosquintans.es/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://carlosquintans.es/casa-en-paderne/>

(Ilust. Schlemmer_Ballet Triádico) Schlemmer, Oskar. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://fr.pinterest.com/pin/524387950332534404/>. Recuperado el 24 de 05 de 2017, de <https://fr.pinterest.com/pin/524387950332534404/>

(ilust. Schmid_Póster Exposicion Bauhaus Weimar) Schmidt, Joost. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.cultier.es/>. Recuperado el 27 de 05 de 2017, de <http://www.cultier.es/bauhaus-la-primera-escuela-de-diseno-del-siglo-xx/>

(Ilust. Sheeler_American Landscape) Sheeler, Charles. MoMA, Museum of Modern Art. (s.f.). <https://www.wikiart.org>. Recuperado el 06 de 05 de 2017, de <https://www.wikiart.org/en/charles-sheeler/american-landscape-1930>

(Ilust. Sheeler_Manhattan) Sheeler, Charles. NGA, National Gallery of Art. (s.f.). <http://www.nga.gov>. Recuperado el 08 de 05 de 2017, de http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/charles-sheeler.html#slide_3

(Ilust. Standard Studio_The Cold Pressed Juicery) Standad Studio. Foto: Wouter van der Sar . (s.f.). <https://standardstudio.nl>. Recuperado el 13 de 04 de 2017, de <https://standardstudio.nl/portfolio/the-cold-pressed-juicery-the-nine-streets/>

(Ilust. Tatlin_La Botella) Tatlin, Vladimir. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://www.studyblue.com>. Recuperado el 26 de 05 de 2017, de <https://www.studyblue.com/notes/note/n/12-russian-avant-garde/deck/11215954>

(Ilust. Tatlin_Monumento Tercera Internacional) Tatlin, Vladimir. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Recuperado el 26 de 05 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/377387643747112054/>

(Ilust. Taut_Pabellón de vidrio) Taut, Bruno. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.wikiarquitectura.com/>. Recuperado el 19 de 05 de 2017, de https://es.wikiarquitectura.com/Pabellon_de_cristal_10/

(Ilust. Tratado de Paz de Versalles). © Imagen de su autor. (s.f.). Recuperado el 29 de 04 de 2017, de <http://www.agoravox.fr/actualites/politique/article/03-octobre-2010-l-allemaigne-et-l-82115>

(Ilust. Van de Velde_Teatro Werkbund Colonia) Van de Velde, Henry. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.theatre-architecture.eu/>. Recuperado el 17 de 05 de 2017, de <http://www.theatre-architecture.eu/res/archive/256/032637.jpg?seek=1415391726>

(Ilust. Van Doesburg_The Cow) Van Doesburg, Theo. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com>. Recuperado el 12 de 04 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/274649277254131323/>

(Ilust. Van Gogh_Autorretrato) Composición propia desde reproducciones web. (30 de 04 de 2017). Composicion Autoretratos Van Gogh.

(Ilust. Van Gogh_Miner's women carrying sacks) Van Gogh, Vincent. Kröller-Müller Museum. The Vincent Van Gogh Gallery. (s.f.). <http://www.vangoghgallery.com>. Recuperado el 08 de 05 de 2017, de [http://www.vangoghgallery.com/catalog/Drawing/1177/Miners_-Women-Carrying-Sacks-\(The-Bearers-of-the-Burden\).html](http://www.vangoghgallery.com/catalog/Drawing/1177/Miners_-Women-Carrying-Sacks-(The-Bearers-of-the-Burden).html)

(Ilust. Van Vechten_Ray y Dali) Van Vechten, Carl. Collection at Library of Congress. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=560540>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=560540>

(Ilust. Van't Hoff_Henny House) Van't Hoff, Robert. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://es.pinterest.com>. Recuperado el 15 de 04 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/363243526172508371/>

(Ilust. Van't Hoff_Henny House) Van't Hoff, Robert. © Imagen de su autor. (s.f.). <https://medium.com>. Recuperado el 15 de 04 de 2017, de <https://medium.com/@Votoos/villa-henny-e2d1593e8b9c>

(Ilust. Venturi_Monument) Venturi, Robert; Scott Brown, Denise e Izenour, Steven. Imagen de "Learning from Las Vegas". (s.f.). <https://es.pinterest.com/>. Recuperado el 20 de 05 de 2017, de <https://es.pinterest.com/pin/196328864982160883/>

(Ilust. Vlaminck_Sur le Zinc) Vlaminck, Martin. © Adagp, Paris 2010. Musée Calvet Avignon. (s.f.). <https://theartstack.com/>. Recuperado el 25 de 05 de 2017, de <https://theartstack.com/artist/maurice-de-vlaminck/sur-le-zinc-1900>

(Ilust. Warner_Quacker St) Warner, Horace. © Imagen: Horace Warner. (s.f.). <http://spitalfieldslife.com/>. Recuperado el 21 de 05 de 2017, de <http://spitalfieldslife.com/2014/06/30/in-search-of-horace-warner/>

(Ilust. Webb & Morris_Red House) Webb, Philip y Morris, William. © Imagen: Ethan Doyle White, CC BY-SA 3.0. (s.f.). <https://commons.wikimedia.org/>. Recuperado el 16 de 05 de 2017, de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44442695>

(Ilust. Wills_Cafe De Dubbele) Wills, Jan. NAI, Netherlands Architecture Institute. (s.f.). <http://en.nai.nl>. Recuperado el 16 de 04 de 2017, de http://en.nai.nl/collection/view_the_collection/item/_rp_kolom2-1_elementId/1_843922

(Ilust. Wils_Cafe De Dubbele) Wils, Jan. Het Nieuwe Instituut. (s.f.). <http://zoeken.hetnieuweinstituut.n>. Recuperado el 16 de 04 de 2017, de <http://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/en/objects/detail/?q=Jan%20Wils&page=1>

(Ilust. Wood_American Gothic) Wood, Grant. AIC, Art Institute of Chicago. (s.f.). <http://www.artic.edu>. Recuperado el 06 de 05 de 2017, de <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/6565>

(Ilust. Zigzag_131 viv sociales Mieres Aperturas) Zigzag arquitectos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.arquitecturaproyectos.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://www.arquitecturaproyectos.com/listings/131-viviendas-protegidas-en-mieres-asturias>

(Ilust. Zigzag_131 viv sociales Mieres) Zigzag arquitectos. © Imagen de su autor. (s.f.). <http://www.arquitecturaproyectos.com/>. Recuperado el 28 de 05 de 2017, de <http://www.arquitecturaproyectos.com/listings/131-viviendas-protegidas-en-mieres-asturias>

(Ilust.) Prado Velasco, R. (2017). Claves generadoras de vanguardias.