

---

**Resumen:** La idea de modernidad cumplió un papel fundamental en la construcción de un tipo de relato histórico sobre el diseño elaborado por medio de una narrativa que recurrió a una concatenación de acontecimientos/hechos/personajes para establecer así una serie mítica y evolutiva. En este sentido las historias, de este modo construidas, han considerado a la Modernidad europea como punto culminante y definitivo de un proyecto cultural paradigmático iniciado con la Ilustración y consolidado por el Positivismo, monopolizando el uso del término “moderno” para referirse a la producción estética del Bauhaus y del Movimiento Moderno caracterizando un lenguaje aparentemente homogéneo y monolítico.

Este artículo propone la revisión del concepto de “modernidad”, necesario para adjetivar a la arquitectura y al diseño. Para ello se realiza un cruce con la historia intelectual, la historia política, la historia cultural, la del arte, así con teorías afines como la teoría de la vanguardia, la semiótica de los fenómenos estéticos y la filosofía de la historia. Problematicar la noción de modernidad permitiría la comprensión de los procesos de modernización, y la caracterización y oportunidad de diferentes modernismos. Por otra parte, con respecto a la situación en América Latina, la reflexión crítica nos lleva a definir las distintas modernidades y su tensión dialéctica con las identidades locales.

**Palabras clave:** moderno - modernización - modernismos - modernidad - progreso

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 57]

---

<sup>(1)</sup> Doctora FADU-UBA. Magister en Gestión de Proyectos educativos, CAECE. Profesora Superior Universitaria, UM. Arquitecta UM. Profesora de los Doctorados de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional del Litoral, de la Universidad Nacional de Córdoba, de la Universidad de Palermo, Argentina y del Doctorado de la Universidad Mayor San Andrés de Bolivia. Profesora de las Maestrías en Investigación Proyectual y en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, de la Maestría en Diseño y Marketing de la Universidad Nacional de la Plata, de la Maestría en Arquitectura Sustentable de la Universidad del Congreso, Argentina y de la Maestría en Diseño de Interiores de la Universidad del Azuay, Ecuador. Investigadora categorizada del

Programa de Incentivos. Evaluadora PRINUAR. Referato de innumerables publicaciones. Evaluadora de investigaciones, tesis de Maestría y Doctorado.

## **Introducción: La ruptura del tiempo**

La idea de modernidad cumplió un papel fundamental en la construcción de un tipo de relato histórico sobre el diseño elaborado por medio de una narrativa que recurrió a una concatenación de acontecimientos/hechos/personajes para establecer así una serie mítica y evolutiva. En este sentido las historias, de este modo construidas, han considerado a la Modernidad europea como punto culminante y definitivo de un proyecto cultural paradigmático iniciado con la Ilustración y consolidado por el Positivismo, monopolizando el uso del término “moderno” para referirse a la producción estética del Bauhaus y del Movimiento Moderno caracterizando un lenguaje aparentemente homogéneo y monolítico. Este artículo propone la revisión del concepto de “modernidad”, necesario para adjetivar a la arquitectura y al diseño. Para ello se realiza un cruce con la historia intelectual, la historia política, la historia cultural, la del arte, así con teorías afines como la teoría de la vanguardia, la semiótica de los fenómenos estéticos y la filosofía de la historia. Problematizar la noción de modernidad permitiría la comprensión de los procesos de modernización, y la caracterización y oportunidad de diferentes modernismos. Por otra parte, con respecto a la situación en América Latina, la reflexión crítica nos lleva a definir las distintas modernidades y su tensión dialéctica con las identidades locales.

La alteración de la noción de “tiempo histórico” es uno de los síntomas de la Modernidad que se abre, de manera incierta, hacia el futuro. Esta idea de tiempo no responde ya al esquema circular con que los antiguos pensaron la existencia, tomando como eje los cambios naturales (los ciclos de lluvia y sequía, la sucesión de las estaciones, la rotación de las estrellas, el momento de siembra y cosecha, etc.). Pero tampoco el tiempo puede ser entendido mediante el esquema lineal de la Edad Media, en el que la historia humana se desenvolvía siguiendo un plan divino, en una trayectoria que se iniciaba con la creación y culminaba indefectiblemente con el fin de los tiempos, el juicio universal.

El tiempo de la Modernidad establece también una dirección, aunque ya no resulta lineal, lo cual hace imposible la repetición de la historia, pero ese recorrido no tiene ya un destino especificado, abriendo el juego a un campo de incertidumbres. El trayecto temporal comienza a definirse por el cambio y la transformación, de manera tal que el futuro ya no resulta inteligible sobre la base de los sucesos del pasado. Como diría Koselleck (1993) se instala así un quiebre entre “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”. Las experiencias son el resultado de cómo actores sociales toman nota de los acontecimientos, caracterizándolos como significativos, mientras que las expectativas surgen del cruce de estas experiencias con los deseos y las aspiraciones humanas. Pasado y Futuro. Recuerdo y esperanza, pero tanto uno como otra se dan en el tiempo presente.

Le Goff (1991) sostiene que:

El pasado es una construcción y una reinterpretación constante, y tiene un futuro que forma parte integrante y significativa de la historia. Lo cual es verdad en un doble sentido. Ante todo porque el progreso de los métodos y técnicas permite pensar que una parte importante de los documentos del pasado está aún por descubrirse ( ). Pero también nuevas lecturas de documentos, frutos de un presente que nacerá en el futuro, deben asegurar una supervivencia —mejor dicho una vida— al pasado que no ha “transcurrido definitivamente” (p. 31)

La noción de ruptura e incertidumbre no solo afecta al futuro sino al mismo pasado. Para Koselleck el concepto moderno de historia determina que el tiempo histórico se vuelve irreversible lo cual hace que el pasado se muestre de manera diferente y revisable. Sin embargo como diría Croce (2005):

Los requerimientos prácticos que latén bajo cada juicio histórico dan a toda la historia carácter de “historia contemporánea”, por lejanos en el tiempo que puedan parecer los hechos por ella referidos; la historia, en realidad, está en relación con las necesidades actuales y la situación presente en que vibran aquellos hechos. (p. 19).

Este quiebre del eje pasado-presente-futuro consagrado por la tradición representa el advenimiento de lo moderno. En este sentido cuando las experiencias ya no sirven para anticipar las expectativas, el futuro se presenta como lo radicalmente nuevo. Es por ello que Paul Valéry en el marco de la conferencia “Nuestro destino y la literatura” que se desarrolló en la Academia Francesa en 1937 afirmó que “El problema de nuestro tiempo es que el futuro ya no es lo que era”.

Koselleck introduce el término “Sattelzeit” para dar cuenta de un período de profunda mutación conceptual —lo que Kuhn registra como revolución paradigmática— período comprendido entre 1750 y 1850 aproximadamente. Es este el momento en que la Modernidad es consciente de sí misma, siendo también el momento donde el futuro se constituye por encima del pasado y el presente. El mañana se vuelve entonces un objeto de interés.

En este período de tiempo, que es conocido como el siglo de las luces, se consolida y difunde la Ilustración, siendo un sistema de pensamiento que prioriza como fuente de conocimiento la razón y la experiencia empírica, y en este sentido es cuestionador del papel de la autoridad en la construcción del saber y es por ello que exige la separación de la Iglesia y el Estado. Asimismo los valores que se defienden son la igualdad, la libertad y la fraternidad así como la creencia en el progreso, progreso que se sustentaría en la ciencia y en la civilización urbana.

Sin embargo la palabra “moderno” no resultaba tan nueva como sus ideales, pues este término ya había sido usado hacia fines del siglo V para expresar un cambio de época que significó la institucionalización del cristianismo como religión oficial del Estado, y luego esta idea es recuperada al concluir la Edad Media en un proceso de cambio cultural que se inicia con la aparición de las universidades, el crecimiento urbano, la matematización de la naturaleza, la consolidación de la cultura escrita, todo lo cual iniciaría la era del Humanismo.

Es por ello que Jürgen Habermas (2004) sostiene que cada vez que se ha usado la expresión “moderno” ha sido para dar cuenta de la autoconciencia de un momento que se considera distinto del inmediatamente anterior, caracterizándose a sí mismo como un quiebre temporal.

Para muchos teóricos, la Edad Moderna se asocia entonces con un conjunto de fenómenos rupturistas: la caída del Imperio Romano de Oriente, el descubrimiento de América, la Reforma religiosa, la difusión de la imprenta, cuando la civilización occidental se enfrentó a cambios tan importantes que modificaron profunda y radicalmente la visión de mundo. En el mismo sentido Marshall Berman (1989) divide la historia de la Modernidad en tres etapas:

Una primera etapa que abarca los siglos XVI-XVII, período en el cual aún no había una plena conciencia de la vida moderna ni de estar frente a un proceso colectivo de cambio.

Una segunda etapa iniciada con las revoluciones que se iniciaron en 1789, donde el sujeto, que se siente afectado por una serie de cambios abruptos en la vida social, política y personal, advierte que se encuentra en una transición entre dos épocas distintas. Esto coincide con el inicio del siglo “largo” de Eric Hobsbawm.

La tercera etapa y última es el siglo XX, en que se expande el proceso de modernización a escala mundial.

Y esta conciencia moderna es la creencia en un tiempo histórico acelerado por la idea de progreso.

Retomando la idea de Koselleck de “espacio de experiencia”, Berman (1989) añade:

Todos los hombres y mujeres del mundo comparten hoy una forma de experiencia vital -experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y los peligros de la vida- a la que llamaré modernidad. Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo -y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx. “Todo lo que es sólido se evapora en el aire” (p. 1).

## **Modernidad. Modernización. Modernismos**

La Modernidad se constituye como un proceso de racionalización histórica que se da en Occidente, que aglutina el desencantamiento de aquel mundo instituido por las imágenes religiosas, míticas y sagradas, construyendo un nuevo sistema de representaciones.

La racionalización de la Modernidad, en primer lugar, objetiviza la historia y es por ello que la historia asume un carácter científico para buscar la verdad histórica desprendida de la narrativa mítica. En segundo lugar, la idea de progreso le otorga a la historia un sentido o meta, que había perdido al abandonar el significado religioso de plan divino. Y en tercer lugar, la modernidad construye una cosmovisión global que se conoce como “los grandes relatos” o metadiscursos que gobernarán la vida social durante el último siglo y medio. Vale señalar que estas representaciones y significaciones son subjetivamente vivenciadas pero socialmente construidas.

Nicolás Casullo (2004) señala que:

...la modernidad es un mundo de representaciones que, desde la titánica lucha de la razón ordenadora, refundó valores, saberes y certezas. Estableció paradigmas para la acción y la reflexión, para la crítica y la utopía. Fijó identidades para la multiplicidad de lo real, denominadores comunes para el acceso al conocimiento y códigos de alcance universal para interrogarse sobre las cosas y los fenómenos. Esta construcción de la escena de la historia, si bien se expresó como permanente conflicto de intereses y contradicciones económicas, sociales, nacionales y políticas, tuvo sin embargo como suelo sustentador aquel universo narrativo que propuso el imperio de la razón, que situó al sujeto como conciencia plena de los cursos históricos, que pensó el progreso tecnoindustrial como cultura redentora de la humanidad. El proyecto moderno se edificó a partir de esta constelación de discursos hegemónicos, victoriosos, en tanto semantización integradora de un mundo secularizado, en tanto teleológico horizonte para la realización de la historia (p. 21).

Modernidad es entonces “la razón que ilumina”, la “idea optimista de un progreso indefinido”, la utopía, el porvenir, el por-venir.

Paradójicamente los dos ejes de este proyecto civilizador de la Modernidad se encuentran en programas opuestos: Por un lado, el del Positivismo centrado en la razón ilustrada, la búsqueda de objetividad y el valor de experiencia empírica y, por el otro, en el pensamiento romántico que criticará la idea totalitaria del saber científico universal, exaltando las ideas de sentimiento subjetivo, de tradición y de patria. En el primer programa encontramos la arquitectura de los ingenieros y los proyectos utópicos de Boullée y Ledoux, en el segundo las experiencias de William Morris, John Ruskin y todo el Movimiento *Art Nouveau*. Estos dos programas, contrapuestos entre sí, permitirán dar cuenta de lo complejo y heterogéneo del proyecto moderno.

Para Marshall Berman, “Modernidad” es una categoría de la experiencia: designa esa “vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” que caracteriza la vida de los seres humanos desde el siglo XV a la actualidad, pero también es el resultado de una autoconsciencia de estas vicisitudes.

La “Modernización” contempla los procesos de cambio que incluyen desde los avances tecno-científicos, las transformaciones en las prácticas sociales, la urbanización y metropolización, la revolución de los transportes y las comunicaciones, el crecimiento y burocratización de los Estados, y el desarrollo de la sociedad de masas, entre otros factores.

La Modernidad aparece, y esta es su coincidencia con el concepto de vanguardia, como una “experiencia vital” que une “en desunión” a todo Occidente, comportándose a la manera de un “remolino” que promete y amenaza a la vez. Esta experiencia, en perpetuo cambio, se fundamenta en una serie de elementos o procesos que conforman lo que conocemos Modernización:

- Los grandes descubrimientos científicos que modifican la imagen del universo y del mismo hombre;
- La industrialización de la producción (fordismo, taylorismo), que transforma el conocimiento científico en ‘tecnología’ y acelera el ritmo de vida creando nuevos mecanismos de funcionamiento social;
- El crecimiento urbano desmesurado, junto con los movimientos sociales masivos que buscan ser escuchados;
- La interrelación entre diferentes sociedades en un contexto de notorios desequilibrios;
- El fortalecimiento de los Estados nacionales;
- El afán expansionista dentro del mercado capitalista mundial, en continuo desarrollo y mutación.

La modernización no solo aparece en el campo de lo científico, lo técnico, lo económico o lo social sino que afecta a la propia historia determinando la necesidad de comprender un mundo afectado por dichas transformaciones que interpelan las viejas categorías interpretativas.

Para Perry Anderson (2004) la idea de Modernización recupera la concepción del tiempo lineal “un proceso de flujo continuo en el cual no hay verdadera diferenciación de una coyuntura o una época frente a otra, salvo en términos de la mera sucesión cronológica” (p. 112).

De modo que es posible entender a la Modernización como la operacionalización del proyecto de la Modernidad, donde ciertas características empíricas permitirían corroborar cómo una sociedad abandona los rasgos tradicionales que la definían para constituirse como moderna.

Uno de los atributos que caracterizan estos procesos de modernización es el desarrollo de una razón instrumental que implica la posibilidad de calculabilidad y el control de los procesos sociales y naturales mediante el uso de un saber técnico-científico. El empleo de criterios de racionalidad, calculabilidad y planificación se deben a lo incierto del futuro y a la necesidad de alcanzar metas de manera controlada, es decir introducir predicibilidad a un mundo impredecible.

Por “Modernismos” se designa tanto a los productos como al conjunto de visiones o ideas que se proponen en torno a esa modernidad, incluyendo a las vanguardias artísticas. Para Anderson (2004) la Modernidad se caracteriza por su oposición a las tradiciones culturales que se perciben como retrógradas, mientras que las expectativas del avance tecnológico inexorable que plantea la Modernidad como ideal, y que resulta concomitante con el advenimiento de una revolución social. Anderson sostiene que esos modernismos constituyeron el núcleo duro de lo que fue lo moderno; no obstante, después de la Segun-

da Guerra, estas tres grandes cuestiones: lucha contra la tradición, utopía tecnológica y utopía política (claves modernistas, modernizantes, modernizadoras) terminan agotándose. En esta misma época nace un fuerte capitalismo ligado al desarrollo y un estado de bienestar, y a raíz de ello nace una nueva cultura del consumo, de los medios masivos de comunicación y la cultura de la democratización cultural. Lo paradójico de todo es que los modernismos estéticos, cuya manifestación más evidente fue la aparición de las vanguardias, surgieron rechazando las tradiciones, terminaron ellos mismos configurando otras nuevas tradiciones, algunas más reaccionarias y perennes de aquellas otras a las que combatían.

## Las vanguardias del Siglo XX

La época de las vanguardias constituyó el escenario idóneo para el ensayo de iniciativas creativas que pretendían definir un arte inédito, desvinculado de experiencias anteriores, a la medida de la sociedad nueva que estaba surgiendo, ya que se creía que el arte podría actuar como motor de las transformaciones sociales que este nuevo mundo requería. Las vanguardias crean un nuevo lenguaje, imponen un código, son revolucionarias porque proponen. Su manera de expresarse se denomina “Manifiesto” y es definido por Molina y Vedia (1988) como:

...una forma de expresión de ideas como ruptura abrupta, insolente con el mundo preexistente. El valor sintético que lo caracteriza lo suele poner al borde del eslogan, lo hace fácilmente presa de interpretaciones superficiales. Todo manifiesto es promesa de acción, de cambios desencadenados por un gesto de proclama, donde interesa más la fuerza explosiva que la coherencia o la prolijidad conceptual (p. 77).

Carlos Marx y Federico Engel (2000) en su famoso *Manifiesto comunista* describen esta era de cambios sintetizada en aquella famosa frase recuperada por Berman:

La burguesía no existe sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de trabajo, es decir, todas las relaciones sociales. La persistencia del antiguo modo de producción era, por el contrario, la primera condición de existencia de todas las clases industriales precedentes. Este cambio continuo de los modos de producción, este incesante derrumbamiento de todo el sistema social esta agitación y esta inseguridad perpetuas distinguen a la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones sociales tradicionales y consolidadas, con su cortejo de creencias y de ideas admitidas y veneradas, quedan rotas: las que las reemplazan caducan antes de haber podido cristalizar. Todo lo que era sólido y estable es destruido; todo lo que era sagrado es profanado, y los hombres se ven forzados a considerar sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas con desilusión (pp. 30-31).

Para Bürger (1987) la vanguardia surge como: “expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos” (p. 135); de modo que estas vanguardias deberían actuar como “crítica social” y como autocrítica de la propia institución arte. Sin embargo, la vanguardia tiene un fundamento historicista que determina que en “cada momento histórico no puede hacerse cualquier cosa”. Es por ello que la vanguardia no solo implica ruptura sino que resulta la expresión del momento histórico rupturista, lo cual no constituye más que la recuperación de la idea romántica de “Zeitgeist” que significa “espíritu del tiempo” o clima cultural de una época, argumento que se sostenía para dar como necesario el quiebre, cuestión que Didi Huberman (2000) refuta. Asimismo, señala Piñón (1987), el componente positivista de la modernidad considera la objetividad como un ingrediente necesario para alcanzar el progreso, lo que requiere de un cierto distanciamiento frente a los hechos. Por último la conciencia lingüística compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como una vía de acceso performativa a realidades nuevas. Es por eso que las vanguardias se oponen a la noción de estilo como expresión de una tradición que perdura, considerando al arte un medio para la manifestación crítica y propositiva.

El movimiento romántico, que había tenido lugar a principios del siglo XIX, va a discutir con respecto a la relación del sujeto y el objeto, puesto que percibe las hondas grietas que se abren bajo lógica racional moderna entre el hombre y naturaleza, entre el mundo del espíritu y el de la materia. Por otra parte, lo moderno se pensó como una historia para la libertad del hombre, para la autonomía del sujeto, para la emancipación de la humanidad, para la búsqueda permanente de la novedad -a través de las vanguardias-, creyendo en la evolución, en el progreso, en la superación del pasado, en el desarrollo indefinido del conocimiento y en la técnica bienhechora para el hombre que lo liberaría de la condena bíblica de conseguir el pan con el sudor de la frente. El deseo y el temor al progreso se exponen deliberadamente en la película *Metrópolis*, como también se manifiestan en el sujeto moderno que oscila entre el optimismo que exalta el positivismo, y la nostalgia –o angustia- por la pérdida de un pasado –que tal vez nunca fue- del Romanticismo.



Figura 1. *Metrópolis*. Fuente: SensaCine



En las primeras décadas del siglo XX se afianza el Cubismo y el Futurismo, florece el Dadaísmo y el Surrealismo. En la URSS surgen el Constructivismo y el Suprematismo. Se comienza a escuchar el jazz y el tango en todo el mundo. Eisenstein filma *El Acorazado Potemkin*, Fritz Lang *Metrópolis* y Buñel *El perro Andaluz*, e inventan el cine.

Para Walter Benjamin el distanciamiento ha sido un elemento esencial del arte. La condición de emergencia de una obra artística se instituía en la capacidad de “dar un paso atrás” para comprender la intencionalidad del creador lo cual había dado origen a la Hermenéutica. Al carecer la obra de arte reproducida de autenticidad se convierte en “cosa”, en “objeto”, que se consume, adorna o entretiene pero que no expresa.

La emergencia de la cultura de masas y el despliegue de la técnica, dos fenómenos característicos del mundo moderno serían responsables de esta perturbación de la experiencia estética, caracterizada por Benjamin como “pérdida del aura”. Esta experiencia estética se aleja de la contemplación e implica una dispersión notoria, aquello que Eco define como “disfrutar con desatención”.

Sin embargo, vale aclarar que hay acuerdo en comprender la pérdida del aura como modificación de una experiencia y no como un mero atributo particular de la obra de arte.

Para Benjamin la explícita oposición de las vanguardias con la tradición artística se puede comparar, en el campo del arte, con la revolución política, ambas dos imponen una ruptura del tiempo.

Marcelo Cohen (2002) en un artículo denominado “Cuando todo era futuro” se pregunta: “Érase la belle époque en la París bohemia y la hiperinflación en Alemania: la humanidad sólo podía reinventarse en el arte. ¿Qué hizo que los mayores creadores del siglo XX coincidieran en este calendario?” – y luego agrega: “Pasión y aplicación dominaban el clima. Eran los Años Locos, era la Revolución y la Idea avasallante, y eran la penuria, la morbidez y la farra. La humanidad sólo podía regenerarse en el arte, porque el arte sabía usar los materiales para destruir más atinadamente que los cañones y construir mejor...”

La denominación felices años veinte, veinte dorados, locos años veinte o años locos (en inglés, *roaring twenties* o *happy twenties*; en francés, *années folles*; y en alemán, *goldene zwanziger Jahre* o *glückliche zwanziger jahre*) corresponde al período de prosperidad económica que experimentaron varias ciudades de Occidente, en los años 1920 como parte del periodo expansivo de un ciclo económico. Esta prosperidad benefició a toda la sociedad e hizo que la economía siguiera creciendo a un ritmo que no se había registrado antes, generando una burbuja especulativa. Pero esta prosperidad duraría un corto período que finalizaría el 24 de octubre de 1929, con el crack conocido como el Jueves Negro, dando inicio a la llamada “Crisis del 30” o “Gran Depresión”.

En ese clima de época germinan las vanguardias donde la visión del porvenir es optimista, tal como va ocurrir en los años 20 en Europa y Estados Unidos, huyendo hacia delante de los horrores de la gran guerra y de la pandemia, ahora olvidada, de gripe española<sup>1</sup>. No es el verdadero futuro que los impulsa, sino la esperanza en uno mejor: la creencia –ingenua, fatua- de ser los verdaderos constructores de un mundo “a medida”, por ello más que hacer, se proponen un descomponer y un rehacer. Por eso, como opina Montaner (2011), se constituye un culto a la novedad y a la originalidad que implica la defensa de la tabla rasa y el grado cero. El requisito de originalidad y las oportunidades de la reproducibilidad técnica resultan paradójicamente contradictorios.

Tafuri, Cacciari y Dal Co (1972) coincidiendo con Anderson, asocian la vanguardia en su política de shock e inmediatez con la teoría del consumo puesto que al descubrir Baudelaire que:

...la mercantilización del producto poético puede acentuarse precisamente por el intento del poeta de desvincularse de sus condiciones objetivas. La prostitución del artista consigue su más alto momento de sinceridad humana. De Stijl y, más aún, Dada descubren que existen dos vías para el suicidio del arte: la inmersión silenciosa en las estructuras de la ciudad, idealizando sus contradicciones, o la introducción violenta en las estructuras de la comunicación artística de lo irracional (también idealizado) que la misma ciudad le permite (p. 45).

Para muchos autores la vanguardia es una instancia de ruptura del lugar común y un paso final en la abolición de los dispositivos de producción de sentido que le dan previsibilidad al arte como institución. No obstante la pluralidad y diversidad de movimientos que fueron denominados vanguardia permite mostrar la riqueza y complejidad del fenómeno, e identificar contra qué se oponían.

En un texto posterior, Tafuri (1997) sostiene: “Las vanguardias son siempre afirmativas, absolutistas, totalitarias. Pretenden construir perentoriamente un contexto nuevo e inédito, dando por descontado que su revolución lingüística no comporta, sino que ‘realiza’ un cambio social y moral” (p. 187). Para ellas nada hay que dar por descontado o nada hay a priori.” Y luego agrega: ( ) “Las vanguardias, por definición, se exhiben sin red; el naufragio lo consideran y aceptan desde el principio, no sólo como peligro sino como ineludible destino, por otra parte escogido libremente” (p. 189).

Para Bürger la vanguardia no puede ser reducida un sistema doctrinal: su vocación rupturista y combativa lo impide. Asimismo su presencia en el campo de la estética modifica las condiciones de la forma, afectando la idea de belleza y planteando una nueva mediación entre la obra de arte y la realidad.

Mientras tanto Le Corbusier se traslada –definitivamente- a París, aquel que Hemingway decía que era una fiesta. “Todos se cruzaban allí- dice Marcelo Cohen- el músico Igor Stravinsky, el coreógrafo Diaghilev, las inquilinas del burdel Le Sphinx, Gide, Cocteau, Gertrude Stein, Picasso, Pound y Josephine Baker.” Woody Allen retrata muy bien el momento en la película *Medianoche en París*.

## Modernidad, Modernismos y Utopía

En los inicios de la Edad Moderna, Tomás Moro acuña el término utopía –reino en ninguna parte- para concebir un Estado perfecto, armónico e ideal en el que todos los individuos se despojan de sus pretensiones personales y se unen en pro del bien común bajo un sistema de cooperación comunal. En tierras de Utopos, cuenta Moro, las diferencias de clases quedarían abolidas y el deseo de posesión y la acumulación de riquezas extinguidas.

En 1750 Rousseau con el ensayo *Discurso sobre las ciencias y las artes*, sostiene que las artes y las ciencias, fuentes de perversión y esclavitud, contribuían esencialmente a la degeneración y corrupción del hombre. Del mismo modo Claude Ledoux y Etienne Boulee, influenciados por la Ilustración, respaldarían esa creencia acerca de que el arte en general y la arquitectura en particular podían impulsar determinados valores morales, ya que los excesos del antiguo régimen se debían, sin duda, a los excesos del barroco y el rococó... Coincidentemente, en su libro *Arquitectura de Cristal* el poeta alemán Paul Scheerbart dirá en 1914

Para elevar nuestra cultura a un nivel más alto, nos vemos obligados, nos guste o no, a cambiar nuestra arquitectura. Y esto sólo será posible si libramos a las habitaciones en las que vivimos de su carácter cerrado. Sin embargo, esto sólo podemos hacerlo mediante la introducción de una arquitectura de vidrio, que admita la luz del sol, de la luna y de las estrellas en las habitaciones, no sólo a través de unas cuantas ventanas, sino a través de tantas paredes como sea posible, consistentes por entero en vidrio, en vidrio coloreado. ... Y En adelante, podemos esperar que la arquitectura de cristal “transforme” realmente la superficie de nuestra Tierra (Como es citado en Hereu, Montaner, Oliveras, 1999, p. 167).

Por otro lado, el avance del conocimiento y los nuevos desarrollos científicos hacían pensar en las primeras décadas del siglo XX que nada podría detener el “progreso” humano y que *todo* era posible. (Recordemos que nos situamos en el apogeo del paradigma positivista.)

No obstante, existía una amenaza: si el sistema social no lograba satisfacer los requerimientos mínimos de una creciente masa de población descontenta, sería posible que estallara una revolución, como ya había ocurrido en Rusia en 1917.

Reunamos estas ideas y queda construida la utopía moderna: Se creía que operando con el aspecto más visible de la pobreza urbana –la vivienda- aquella desaparecería. De igual modo se suponía que edificios racionales y transparentes crearían un prototipo de ser humano racional y honesto, puesto que –como pensaba Tomás Moro- el hombre era bueno por naturaleza. Por otro lado, la tecnología, la producción en serie, el maquinismo serían los aliados en esta nueva sociedad.

La Modernidad se expresó de múltiples maneras, alguna de las cuales, como el *Art Nouveau*, fueron rotuladas explícitamente como “modernistas”. El objetivo que se enuncia en el propio nombre era dar cuenta de un cambio de época, un arte nuevo que rompiera con las tradiciones academicistas globales, que fuese a la vez la manifestación de una cultura periférica contra la hegemonía central y empleara los recursos brindados por la revolución industrial. No obstante, primera guerra mundial dio por terminado el ciclo de la llamada Belle Epoque, y reafirmaba la idea que el futuro ya no podía ser gobernado por las doctrinas del pasado. La Revolución rusa evidenciaba la posibilidad acerca de que los sectores más postergados podían acceder al poder. No alcanzaba con una transformación estética, se debía ir a las raíces del problema.

En *El contrato social*, Rousseau había señalado que las injusticias sociales y las fracturas de “clase” pueden disminuir no sólo a través de la educación, sino mediante la transforma-

ción del orden social desde el interior de la sociedad misma, y sin violencia. Los hombres deben establecer un nuevo Contrato Social que los acerque a su estado natural de armonía. Ahora bien si, no se actuaba de inmediato las soluciones podían ser sangrientas.

Otto Neurath (1965), miembro del Círculo de Viena, conferencista en el Bauhaus, tripulante del SS Patris rumbo a Atenas, funcionario de la breve República Soviética de Baviera y de la Viena Roja había afirmado que era posible investigar que modos de vida hacen a los hombres más felices.

La promesa quedaba entonces formalizada: La arquitectura podía garantizar el bienestar de los hombres: *“Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución”*- concluye Le Corbusier (1977). Si se brindan soluciones habitacionales a los sectores más postergados el temor a una revolución se alejaba.

Aquí llegamos a las primeras reuniones del CIAM donde los arquitectos alemanes de la Nueva Objetividad discuten acerca de vivienda social y el *Existenzminimum*, mientras que Le Corbusier proclama que todos los problemas de la arquitectura pueden resolverse mediante el empleo de la geometría.

De tal manera que la ciudad, y la sociedad toda, se ven reducidas a pura racionalidad: Enormes superbloques prismáticos que se repiten ordenadamente hasta el infinito, viviendas cuya capacidad de alojamiento se asemeja a la lógica de los barcos negreros, ciudad configurada como una “cadena de producción” industrial.

Tafuri (1976) señala que al abandonar la arquitectura moderna su papel simbólico que había tenido en su desempeño tradicional, donde, por ejemplo, el carácter de un edificio era concomitante con su función, descubre su “vocación científica” pues podía transformarse en un instrumento de control social.

Es así como a mediados del siglo XIX el utopismo realista (Saint Simon, Fourier) y el realismo utópico (que acepta los límites del poder) coinciden y constituyen la base ideológica del Movimiento Moderno.

Es por ello que Tafuri (1976) sostiene que:

La ideología arquitectónica, artística y urbana quedó con la utopía de la forma como una forma de recuperar la totalidad humana a través de una síntesis ideal, como una forma de abrazar el desorden a través del orden.

Al estar directamente relacionada con la realidad de la producción, la arquitectura no sólo fue la primera en aceptar, con total lucidez, las consecuencias de su propia comercialización, sino que incluso fue capaz de poner en práctica esta aceptación antes de que los mecanismos y teorías de la economía política hubieran proporcionado los instrumentos para tal tarea. (pp. 46 y 48)

Por ende, la crisis de las utopías determinó que por un lado la arquitectura moderna se refugiara en el mundo de las formas, bajo una apariencia de puro utilitarismo, siendo los principios formales invariantes los que definirán el lenguaje:

Como sostiene la caracterización de Alison y Peter Smithson (1965) que nada habla de la función:

Esencialmente una arquitectura moderna fue (a) Cúbica, o parecía tallada desde cubos. (b) Organizada geoméricamente y muy abstracta en su interpretación de las actividades humanas. (c) Algo completa, en sí mismo. (d) Colocada, no enraizada a su sitio. (e) Normalmente blanca y de colores fuertes, o hecha de materiales brillantes. (f) Los materiales naturales cuando eran usados aparecían como substitutos de materiales artificiales todavía no inventados (p. 599)

Y por el otro, desistiendo de ser una herramienta de control social la arquitectura moderna entrará al mundo de las mercancías siendo un bien de uso y también un bien de cambio.

## Nuestros modernismos

Para muchos la expresión “Movimiento Moderno” es una paradoja. Pues el concepto moderno implica “ruptura”, mientras que movimiento señala “continuidad.”

Esta paradoja se explica cuando se aprecia en el hecho que el Movimiento Moderno se consideraba a sí mismo, el destino final de la historia, el producto de todo el pasado. (Pasado e Historia que luego serían anuladas en esta pasión renovadora.)

El Movimiento Moderno, como toda corriente arquitectónica surgió del trabajo y del pensamiento de un grupo de “pioneros”, de acuerdo al relato canónico fundado por Pevsner y Giedion, que constituyen la vanguardia y se expresan a través de manifiestos de tipo panfletario.

Describe Berman (2004) el carácter combativo del Manifiesto del futurismo:

Las polarizaciones básicas se realizaron a principios de nuestro siglo. Aquí están los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años previos a la primera guerra mundial: “Camaradas, el progreso triunfal de la ciencia vuelve inevitables los cambios en la humanidad que abren un abismo entre estos dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el radiante esplendor de nuestro futuro”. No hay ambigüedad en esto, “la tradición” -todas las tradiciones del mundo juntas- equivale simplemente a una esclavitud dócil y la modernidad equivale a libertad, no hay cabos sueltos. “¡Tomen sus piquetas, hachas y martillos y destruyan, destrocen las ciudades venerables sin piedad! ¡Adelante, prendan fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desvíen las aguas de los canales para inundar los museos!... ¡Déjenlos llegar, los felices Incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!” (p. 94)

A través de un lenguaje mesiánico se afirmaba, entonces: que “la forma sigue la función” (Sullivan, 1896, p. 408), que “ornamento es delito” (Loos, 1972), “la casa es una máquina para habitar” (Le Corbusier, 1977, p. 73) y que “menos es más”<sup>2</sup> o que Estos dichos son tomados, por muchos, no como opiniones a tener en cuenta sino como dogmas de fe.

Unos dogmas cuyos quebrantamientos tenían carácter de herejías dado el carácter “evangelizador” del Movimiento Moderno.

A diferencia del Lenguaje clásico que expresaba en innumerables tratados sus reglas y postulados, Porthoghesi (1981) sostiene

La cultura de la arquitectura moderna se ha provisto de un estatuto que no se ha escrito nunca en artículo ni párrafos, pero que en realidad es operante y vinculante, y cuya observancia defienden con mucho empeño parte del potente establishment de la crítica oficial: es lo que podríamos definir como el ‘estatuto funcionalista’. Este estatuto no es, como veremos, la ingenua formulación de un principio, el de relación de dependencia entre forma y función, que no sirve en absoluto para distinguir la arquitectura moderna de la antigua, ni para garantizar a la arquitectura moderna una continuidad de desarrollo ni una fidelidad a su propio repertorio figurativo. Es más bien un conjunto de prohibiciones, de disminuciones, de renunciaciones, de inhibiciones si se quiere, que define negativamente una área lingüística y que consiente su degradación y agotamiento, su continua metamorfosis, pero nunca la renovación sustancial ni relanzamiento vital (p. 26).

Tal como sostiene Portoghesi (1981), la arquitectura del Movimiento Moderno no reconoce padres, no pretende nacer de una evolución histórica, sino de un proceso de abstracción geométrica. Del mismo modo, muchos proyectos surgieron, en infinitos casos, de un juego formal de tramas y volúmenes, disociando las características culturales de los futuros usuarios, desde una posición de poder y saber, desde la cual operaron los proyectistas. Y fundamentalmente eliminando el espíritu reformista de aquel inicial mandato moderno. De modo que estos modernismos se manifestaron, como un espejo que se fragmenta, exhibiendo aspectos parciales e incluso contradictorios, de una Modernidad que se presenta a diferentes velocidades.

Si ser moderno era responder al espíritu del tiempo, alcanzaría con vivir una cierta época, la moderna, para actuar en consecuencia, pero esto no era así. Ser moderno era manifestarse plenamente como moderno. Ahora bien, la apropiación de lo moderno da como resultado múltiples modernidades.

Por ende es indispensable hacer notar que el Movimiento Moderno no constituyó un organización monolítica como pudo evidenciarse en 1969, en el último encuentro de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna cuando Gropius afirma apesadumbrado que “la batalla por la unidad está casi del todo perdida” (como es citado por Montaner, 1993, p. 30), pues involucraba un conjunto amplio de expresiones que incluía al Art Decó, al expresionismo, y al Racionalismo, sin embargo durante décadas se presentó como un lenguaje uniforme y consensuado.

Reflexionando sobre el impacto en América Latina de la modernidad Jorge Larrain (1997) afirma que:

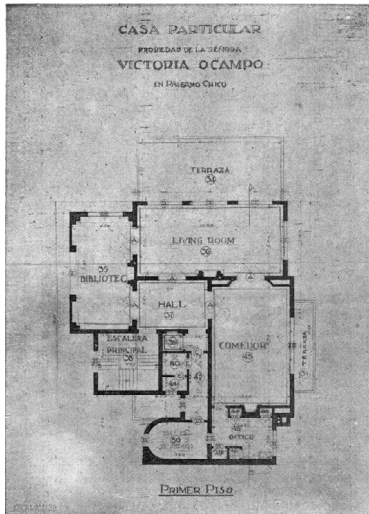
Nacimos en la época moderna sin que nos dejaran ser modernos; cuando pudimos serlo, lo fuimos sólo en el discurso programático y cuando empezamos a serlo en la realidad, nos surgió la duda de si esto atentaba contra nuestra identidad (p. 314).

Es interesante esta reflexión porque en América Latina, tal vez como ningún otro lugar, las modernidades, plurales y heterogéneas, formulan distintos diálogos con nuestras identidades, también plurales y dinámicas. Es por ello que en el campo de la arquitectura la operación lingüística implicó seleccionar aquellos aspectos de la modernidad que podían ser útiles a un determinado mensaje político. Por ende en modo alguno la adopción de un formato moderno fue una simple transferencia, ni siquiera una adaptación, sino una construcción. Al respecto de la arquitectura moderna en Argentina sostiene Liernur (1986) que:

...es posible detectar como base de nuestro proceso de renovación lingüística una profunda voluntad de homogeneizar el gusto mediante una precisa operación que persigue los siguientes objetivos. 1) eliminar todo vestigio de diversidad entre las distintas componentes inmigratorias<sup>3</sup>, lo que supone un proceso de tabla rasa con su pasado. 2) promover como alternativa la creación de un mundo formal neutro capaz de servir como identificación universal. 3) mantener la hegemonía cultural de los sectores dirigentes de la oligarquía tradicional mediante una fuerte vinculación de tal neutralidad con la sobriedad y la pureza que misteriosamente adquiridas caracterizan presuntamente a estos sectores y con ellos al más "auténtico espíritu criollo". Para este proyecto, formalmente democrático pero aristocratizante de fondo no solo son descartables los vanguardismos más estridentes como el Expresionismo, el Constructivismo o modalidades como el kitsch de cierta estética norteamericana sino que el mismo Funcionalismo resulta inadecuado.

En este sentido, la apariencia exterior moderna de la casa que Victoria Ocampo le encargara en 1928 a Alejandro Bustillo, no solo da cuenta de inconformidad del arquitecto respecto a la adopción de un lenguaje desnudo y despojado, sino también encierra unas espacialidades decididamente académicas tanto en su disposición como en la composición simétrica y articuladas de los salones y escaleras del todo alejada del espacio fluido moderno de Mies o de la promenade narrativa de Le Corbusier. Lo cual constituye un verdadero acto de simulación de modernidad. (Ver figura 2)

Distinta es la experiencia de los estudiantes de arquitectura en el Escuela de Buenos Aires donde, a pesar de la formación estrictamente académica que recibían, los jóvenes intentaban un lenguaje moderno que aprendían en las revistas internacionales con influencias de Auguste Perret, del Art Deco, y el Racionalismo alemán. Sin embargo sus proyectos mantenían una lógica claramente académica en la que predominaba la simetría axial y la regularidad compositiva.



**Figura 2.** Casa Ocampo de Alejandro Bustillo. Fuente: Clásicos de Arquitectura: Casa de Victoria Ocampo / Alejandro Bustillo | ArchDaily en Español



**Figura 3.** Un Palacio de Exposiciones, Alumno: Ricardo Rodríguez Remy, *Arquitectura* Cuarto Curso, Profesor René Karman, 1927<sup>4</sup>

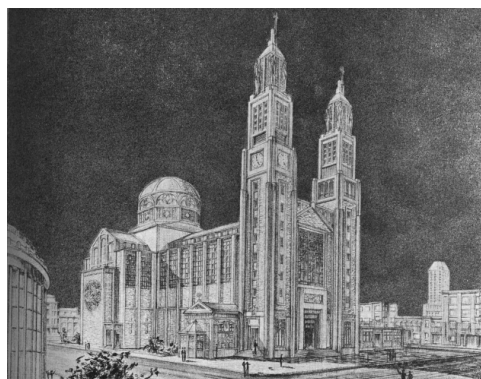
No todos los estudiantes aceptan las nuevas expresiones artísticas. El entonces estudiante Isaac Stok afirma en 1928:

En verdad lo que nosotros admiramos tanto en la Arquitectura clásica son los monumentos de las últimas épocas, obras que constituyen el resultado de una larguísima y lenta evolución y que son el último refinamiento de una serie de formas anteriores que fueron toscas y arcaicas en un principio. De ahí que todo juicio sobre las tentativas de hallar formas nuevas en la Arquitectura resulte precipitado e inoportuno. (Stok, 1928, p. 575)



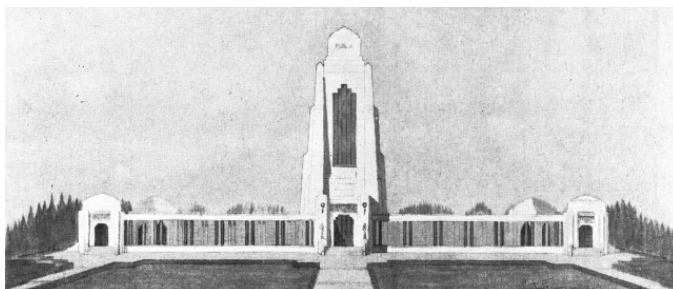
Continuando con la temática, Alejandro Christophersen (1928) se pregunta en qué consiste el arte moderno y responde haciendo referencia a los cambios técnicos que impone la modernización, evitando confrontar en el plano estilístico:

No es tan sólo el hacer fachadas lisas e incoloras, a base de ornamentación de cubos y rayas. No es tampoco suprimir las cornisas, elemento límite de la composición y productor de sombra... ( ) Moderno es el concepto nuevo de nuestras viviendas, la supresión de ciertos locales reunidos en uno solo, el living room. Modernos son nuestros baños... (p. 526)”



**Figura 4.** Iglesia parroquial, Alumno: Carlos Mendióroz, Arquitectura Tercer Curso, Prof. René Karman, 1928<sup>5</sup>

En la década del 20 también se va observar un pasaje desde un neocolonial ascético y sobrio (la versión local del colonial californiano o misión style) hacia un Art Decó alejado de vertientes más kitsch o recargadas. (Ver Figura 5)



**Figura 5.** Campo santo y osario, Alumno: Arturo Castaño, Arquitectura Tercer Curso, Profesor René Karman, 1928<sup>6</sup>