

RUDIMENTOS PARA UNA APROXIMACIÓN A LA MODERNIDAD NÓRDICA.

I

La generalización, cuando no se tienen argumentos, resulta del todo perjudicial a quien intenta comprender aquellas obras en que la apariencia encubre los fundamentos que encarnan. Es así, que en la reflexión teórica (y especialmente en el desarrollo de la Historiografía), la letra se fisura al momento de abordar el tema de la arquitectura nórdica en aquel periodo en que los arquitectos enmarañados en “nacionalismos románticos” y “clasicismos” comienzan a despertar ante una nueva sensibilidad hacia la forma. Los viajes, los concursos, los intercambios, contribuyeron a dar cuerpo a este fenómeno.¹

Por otro lado, cuando nuestros argumentos se vuelven insuficientes para hablar de aquellos fenómenos que tratamos de describir es cuando se hace necesario *conquistar el sentido* de lo que hablamos, especialmente cuando lo que está en juego son las *formas*. Cuando esto ocurre así, entonces la historia se vuelve crítica.

La arquitectura moderna es un movimiento crítico; esto es, está fundada sobre una crítica de vida, y por lo tanto por definición contiene una gran componente de autocrítica y polémica (...) La posibilidad de un renacimiento de las formas clásicas existe sólo como un episodio dentro de tal debate; no existe como una alternativa fuente con autoridad. Esto es considerado como una influencia entre muchas, dentro de un debate cuyos términos están siempre en movimiento. Es en este sentido que el Clasicismo Nórdico (cuyas raíces formales yacen en los trabajos de Boullée y Ledoux) ha diferido del Beaux Arts o de la naturaleza revivalista del Clasicismo en otra parte.

¹ La interrelación entre arquitectos fue muy intensa, especialmente por contactos personales. Kay Fisker (danés) trabajó con Sigurd Lewerentz en el desarrollo del Cementerio del Bosque con Asplund. “Varios jóvenes noruegos fueron a Göteborg y a Estocolmo para conseguir instrucción y experiencia práctica, y entre los que trabajaron para Ostberg y Lallersted estaban Arnstein Arneberg y Magnus Poulsson. Sverre Pedersen, quien se dedicaría posteriormente al urbanismo, trabajó durante un tiempo con P.O.Hallman en Estocolmo, hombre destacado en ese mismo campo en Suecia. El finlandés Hilding Ekelund, trabajó para Hakon Ahlberg cuando se proyectaba la sección de artes industriales de la Exposición de Göteborg de 1923 y, un par de años más tarde, el joven Alvar Aalto marchó a Suecia para intentar entrar en contacto con Asplund.

“Entre los arquitectos suecos de una generación algo anterior, había dos que mantenían un trato especialmente bueno con Dinamarca: Ivar Tengbom (...) y Torben Grut (...). De los arquitectos más jóvenes, Folke Bensow llevó a cabo parte de su instrucción en la Academia de Bellas Artes de Copenhague. Lo más importante que trajeron, a los demás países, los contactos con Dinamarca fue el ladrillo.” ANDERSSON, H. *Clasicismo moderno en Nordern (Escandinavia y Finlandia)*. En: *Clasicismo nórdico. 1910-1930*, (1983), pp.18-22 y 123-135.

Para Escandinavia el Clasicismo no fue meramente un escape del Romanticismo Nacional sino un paso hacia la Modernidad. No encontramos restos de nostalgia en esto: fue en su mayor parte consciente de no ser un estilo sino un escape desde “los Estilos”. Lejos del deseo de volver el reloj atrás, había un sentimiento de que a través de un retorno a los verdaderos orígenes (no el Beaux Arts sino el espíritu purgativo del Dórico griego), un nuevo comienzo podría suceder. El intento no fue renacimiento, sino renovación.²

Así sucedió con el arte moderno, que se identificó con el cambio, el cambio lo identificó con la crítica y a los dos con el progreso. El arte moderno es moderno porque es crítico. “Crítica e Historia son dos aspectos irrenunciables de la modernidad” (Octavio Paz).

La modernidad, formalmente, implica algo que no lo es y, teóricamente algo que la inaugura. Rechaza la *mimesis*, el *ajuste al canon* para asumir la construcción de algo que no existía. Esto no es una evolución: es un ataque violento a todo sueño sentimental al mismo tiempo que, con la misma violencia, el intento de *restitución del juicio* a través de la forma.

² WILSON, Colin St. John, (1992), p.134.

“Por lo que concernía a Francia, fue inevitable que el milenio se anunciara con la forma clásica, primero con el Clasicismo desnudo del *Théâtre des Champs Elysées*, París, de Auguste Perret acabado en 1912, y, después, con la *Cité Industrielle* de Tony Garnier que, fechada en 1904, fue finalmente publicada en 1917. Ambos trabajos constituían el punto de partida primordial para el Maquinismo Clásico de Le Corbusier, también conocido por Purismo; un estilo que impregnó sus primeras obras, desde 1916 hasta 1928. El Purismo era la culminación del Racionalismo clásico francés, en cuanto que puso fin a la trayectoria de pensamiento que iba desde el *Précis des leçons données à l'Ecole Polytechnique*, de 1801-05, de J. N. L. Durand, hasta *Elements et théorie de l'architecture*, 1902, de Julien Guadet. Le Corbusier iba a asimilar este patrimonio a través de Perret y Garnier, los cuales habían sido estudiantes destacados de Julien Guadet, cuando este ejercía de profesor de teoría en L'Ecole des Beaux-Arts.

“Otras dos líneas de desarrollo clásico son evidentes en el Movimiento Moderno, durante el período de entre guerras. Primero, la línea alemana del Clasicismo Romántico, que, originada por Durand, entró en la cultura prusiana vía Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel. Esta línea fue eventualmente reformulada por Ludwig Mies van der Rohe, quien declaró su inicial afinidad por el Clasicismo Romántico en su monumento a Bismark, proyectado en 1912. La segunda consistía en una tensión que, mientras se resistía a una definición explícita, aceptó ciertos aspectos de la tradición clásica y rechazó otros. Esta manifestación, que Demetri Porphyrios había denominado Doricismo, intentaba lograr simultáneamente un sentimiento de sencillez rústica y el sentido dórico de orden natural. Tanto en Alemania como en Escandinavia, su protagonista buscaba un estilo híbrido, *antimaquinista*, *anti-Jugendstil*, que no era ni clásico ni vernáculo, sino una sutil combinación de ambas cosas; una expresión mezclada que dependía, para su refinamiento, de dispositivos protoclásicos, tales como la axialidad y los trazados reguladores.” FRAMPTON, K. *La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea*. En: *Clasicismo Nórdico, 1910-1930*. Op.cit., p.161.

Quizás sea el arte moderno uno de los momentos más importantes en la historia del arte, momento hasta ahora no superado ni desmentido pero sí frecuentemente muy mal interpretado. Su importancia de alguna manera coincide con la voluntad de *querer comprender*, coincide con el intento de *volver a mirar* (Kant).

El *Clásical Revival* en los países nórdicos estaba ligado a una nueva seguridad, por parte de los arquitectos, en su capacidad profesional que incluía una liberación de la tradición académica y del eclecticismo estilizado del siglo XIX. En Dinamarca y Suecia, los arquitectos jóvenes se revelaron contra la instrucción asfixiante ofrecida por las academias e intentaron establecer escuelas de arquitectura libres con unas metas más modernas. Estas revueltas no currieron en Noruega y Finlandia (...)

(...) había llegado el momento de que los arquitectos se asertaran, situándose al mismo nivel que Brunelleschi, Ledoux o Schinkel, de que explotaran la fuente de experiencia ofrecida por la arquitectura tradicional, de que mezclaran las impresiones cosechadas de la arquitectura clásica italiana con las tradiciones de construcción nacionales, sin reparos serviles por la exactitud de la historia del arte, y de que buscaran una síntesis moderna o eterna.

La educación académica proveyó a los estudiantes de arquitectura de la destreza técnica necesaria para crear una columna de cualquier estilo clásico. Pero ahora habían logrado la libertad de crear sus propios capiteles y, consecuentemente, el deseo de hacerlo, y también el deseo de desarrollar la calidad inherente a éstos [pensarlos con altura]. Aquí el Clasicismo Nórdico aparece como un soplo de aire fresco entre las normas de academicismo y las nuevas normas que introducía el Funcionalismo, cuyos tabúes sofocarían, a su vez, el deseo de modelar un capitel.³

Sin duda que el Funcionalismo ya venía mirando para otro lado. ¿A quién le interesaba ya saber hacer un capitel?

³ ANDERSSON, H., Op.cit., p.28.

II

Cuando los argumentos no son suficientes para investigar el cambio o transición que siguieron los arquitectos nórdicos en su paso hacia la Arquitectura Moderna se hace necesario volver a los *hechos*. No existe otro lugar donde poder ver los *valores arquitectónicos* de una obra que ella misma. Cuando estos valores son radicalmente *visuales* como pasa en la obra de arquitectura moderna, se hace claro que la “precisión, rigurosidad, economía y universalidad” (Le Corbusier) se hacen comprensibles en la observación atenta de los hechos y decisiones que la obra encarna en tanto que proyecto.

Atenerse a los hechos implica hacer explícita la *relación precisa entre forma y vida*. Todavía más radical: *entre las estructuras y los usos*. Esta precisión se basa en la capacidad de mirar tanto las formas como la vida. Todo ello, teniendo en cuenta que si los hechos de la realidad se observan los de la arquitectura se construyen.⁴

Introducirse en el análisis de la obra de arquitectura desde los hechos, permite establecer una relación sugerente entre *aquello que había que hacer y cómo se hizo*. Se logra así traducir ideas y problemáticas abstractas a un lenguaje arquitectónico, reconstruyendo las *operaciones de proyecto* (identificando los procedimientos compositivos) que entraron en juego. En definitiva, nos permite encontrarnos con la “materia” de cada proyecto.⁵

⁴ Los hechos de arquitectura constituyen la *traza humana en la realidad natural*, estableciendo siempre una relación entre *realidad vivida y realidad construida*. “Es la presencia de determinados hechos arquitectónicos, que encarnan una cierta forma de *orden*, lo que en definitiva identifica arquitectónicamente *la realidad de una obra, como aquello de ella que permanece*, que establece una cierta duración, frente al juego cambiante de las circunstancias.” Fernando Pérez.

⁵ “Anteriormente se ha señalado una fuente externa de las corrientes clásicas de la arquitectura nórdica, pero también operaban, naturalmente, unas importantes corrientes domésticas. Una de estas era el interés por conocimientos nacionales sobre construcción, y se reflejaba en la educación del arquitecto y en los inventarios y dibujos a escala, hechos por los estudiantes, que fueron publicados. Otra vez vemos como la atención se enfocó sobre el período inmediatamente precedente al nacimiento del industrialismo (...). Estos estudios constituyeron un alejamiento del *modus operandi* tradicional de eclecticismo estilístico hacia modelos históricos. La tarea ahora era la de desarrollar una arquitectura nacional moderna, haciendo uso de lo mejor de las tradiciones de construcción del país en cuestión. Aunque los edificios monumentales de principios del siglo XX sirvieron como fuente de inspiración, fueron, sin embargo, las construcciones sencillas y corrientes las que se utilizaron primero. La medición de edificios antiguos aportó conocimientos tangibles sobre dimensiones, proporciones, detalles y el impacto de los materiales utilizados.” ANDERSSON, H., Op.cit., pp: 14-16.

Aproximarse al tema de esta manera va más allá de entender la Arquitectura Nórdica como un proceso que sigue una secuencia histórica que avanza desde el terreno del “nacionalismo romántico”, con que los arquitectos nórdicos se desprendieron de academicismo del siglo XIX, pasando por un periodo “clasicista” hasta arribar a la modernidad no sin ciertos devaneos, incertidumbres e interpretaciones.

Verlo así sería banalizar un contenido de suyo sugerente para comprender el proceso de análisis que llevaron a cabo estos arquitectos con respecto al modo de entender y aproximarse al proyecto. Esto, en un periodo (1910-1930) en que ocurre un cambio de sensibilidad con respecto a la forma: de trabajar obras que encarnaban *tipos* controlados por la idea de *orden* pasaron a producir -construir objetos nuevos vertebrados por una *concepción* previa.