

## EL EXPRESIONISMO EN ARQUITECTURA

Prof. Silvia Arango de Jaramillo  
Departamento de Arquitectura  
Universidad Nacional.

La estética historicista predominante en el siglo XIX va a entrar en abierta contradicción con las condiciones socio-económicas que la revolución industrial había impuesto ya en toda Europa. La arquitectura y el arte de las academias "oficiales" resultaba ya evidentemente anacrónica ante las nuevas condiciones de vida que la "era mecánica" traía tras de sí.

Después de la ruptura - que hoy se ve tímida - y de las diferentes versiones del "Art Nouveau", surgen simultáneamente en distintos lugares de Europa movimientos culturales que buscan una expresión estética a la altura de los tiempos históricos. Estos movimientos, todos ellos radicales, concentrados básicamente entre 1917 y 1925, van a significar una liberación de los cánones pre-establecidos y van a proporcionar gran parte del alimento teórico de lo que luego se consolidará como "el movimiento moderno" europeo. Los estallidos liberadores de estos "ismos" van a correr suertes diversas, dependiendo de la refracción que adquieren debido a la situación política de cada país.

En Holanda, que se mantuvo neutral durante la Primera Guerra, puede florecer impune la flor del racionalismo abstracto en la revista de Stijl (fundada en 1917). Theo Van Doesburg (que nace en 1883, el mismo año que Gropius) crea una asociación "más espiritual que social" alrededor de su revista, con artistas que no conforman un grupo coherente pero que comparten similares actitudes estéticas. En palabras de Van Doesburg, la sensibilidad artística del siglo XX no sólo sintió la belleza de la máquina, sino que también adquirió conocimiento de sus ilimitadas posibilidades expresivas en el arte"; para ello era pues, necesario, "llevar la abstracción hasta su último objetivo: la expresión de la realidad pura" (Mondrian). Las composiciones en base a líneas verticales y horizontales; los colores básicos -positivos- contra el no-color (negro blanco y gris) - negativos - y el volumen frente al espacio, forman el lenguaje básico de la nueva estética.

Ya para 1908 Adolph Loos había hecho la casa Steiner y su artículo "Ornamento y Delito" en Viena y los holandeses los conocían. Los manifiestos y dibujos de los futuristas Italianos eran simplemente conocidos también y en los círculos culturales de toda Europa se debatían las posibilidades inmensas de los experimentos cubistas en Francia.

En Rusia dos grupos se disputan la vanguardia: los que planteaban un cambio estético radical a largo plazo, a través de la poesía de las formas elementales, y los que buscaban una relación arte-técnica ligada a la industria y a los nuevos materiales. Después de la guerra, cuando sobreviene la revolución (1917) los dos grupos confluyen en una estética "cada vez más científica" de utilidad inmedia-

ta. Más que diseñar se trataba de construir y poco a poco el ingeniero la gana terreno al arquitecto. Es natural: para los rusos, en vista de los profundos cambios políticos y sociales, el desafío fundamental consistió en introducir toda la técnica nueva en un país agrario, industrialmente atrasado. Los poetas, que sueñan en una revolución poblada de formas cada vez más abstractas, van a salir de Rusia.

En la convulsionada Alemania de la post-guerra, dos convicciones van a dominar el movimiento cultural de vanguardia de los expresionistas. Por un lado, el sentimiento nietzschiano de que detras de la barbarie y el horror de su momento presente se vislumbran promesas de un mundo purificado y libre, nuevo y hermoso, donde todos los sueños se harían posibles a través de una especie de nirvana estético. La segunda convicción es en cierto modo contradictoria con lo anterior y surgía de la íntima certidumbre de que una anhelada transformación de corte socialista sobrevendría en Alemania. El ascenso de los social-demócratas parece inminente y todos deben prepararse para un nuevo orden económico. En otras circunstancias, las dos convicciones hubieran podido reconciliarse armónicamente pero para los expresionistas su situación histórica revienta en ellos de manera desgarradora.

Demasiado místicos para ser buenos revolucionarios, se dehacen en discusiones interminables sobre el papel del artista, sobre la anarquía inherente al arte, sobre la libertad individual y terminan construyendo un difuso discurso populista sobre el diseño para un "pueblo" arquetípico y estereotipado. Demasiado revolucionarios para ser buenos místicos, se ven obligados a pertenecer a "grupos de acción" a definirse como "artistas proletarios" y en fin, a ponerle frenos de practicidades utilitarias a sus arranques de delirio.

De su explosiva y nunca reconciliada dicotomía surgió en todos ellos una vocación mesiánica, una "voz interior" que los llamaba a mejorar el mundo. Bruno Taut, el más ferviente de los expresionistas decía orgulloso: "creo en mi misión y es maravilloso que los jóvenes tengan tanta fe en mí". Posiblemente de aquí nació el sentimiento de mesías salvador que los arquitectos del movimiento moderno arrastraron tras de sí.

El expresionismo alemán en arquitectura fué el sueño delirante de un conjunto de arquitectos que estaban en sus treinta años (los Taut, Gropius, Mies, Finsterlin, Mendelson, los Luckhardt...): lo suficientemente jóvenes como para atreverse, pero ya lo suficientemente formados como para tener claras las ideas. Su entusiasmo, tejido en la correspondencia de la "Cadena de Cristal", sedujo a arquitectos más veteranos como (Steiner, Behrens y Poelzig, que rondaban los 50 años) y consiguió adhesiones irrestrictas entre los jóvenes irreflexivos, de los cuales sólo un nombre se destacaría a la larga: el de Hans Sharoun.

Gropius arquitecto astuto, va a absorber como una esponja no sólo la experiencia alemana sino los distintos movimientos de los países vecinos. De ésta suma ecléctica, en un principio caótica, va a surgir su escuela de la Bauhaus; esta mezcla, aún no digerida en 1920, pero formada de convicciones muy profundas, se va a reflejar en las obras que diseña en su oficina con Adolph Meyer.