

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

29

David Rivera

La OTRA arquitectura MODERNA



Expresionistas, metafísicos y clasicistas
1910-1950

**Editorial
Reverté**

- 1 *James Strike*
De la construcción a los proyectos
- 2 *Federico García Erviti*
Compendio de arquitectura legal
- 3 *Francesco Fariello*
La arquitectura de los jardines
- 4 *Alfonso Muñoz Cosme*
Iniciación a la arquitectura
- 5 *Steen Eiler Rasmussen*
La experiencia de la arquitectura
- 6 *Jorge Sainz*
El dibujo de arquitectura
- 7 *Christian Norberg-Schulz*
Los principios de la arquitectura moderna
- 8 *José Ramón Alonso Pereira*
Introducción a la historia de la arquitectura
- 9 *Jan Gehl*
La humanización del espacio urbano
- 10 *José Miguel Fernández Güell*
Planificación estratégica de ciudades
- 11 *Andrew Charleson*
La estructura como arquitectura
- 12 *N. Martín Chivelet · I. Fernández Solla*
La envolvente fotovoltaica en la arquitectura
- 13 *Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama*
Curso de AutoCAD para arquitectos
- 14 *Darío Álvarez*
El jardín en la arquitectura del siglo XX
- 15 *A. Borie · P. Micheloni · P. Picon*
Forma y deformación
- 16 *Alfonso Muñoz Cosme*
El proyecto de arquitectura
- 17 *Sigfried Giedion*
Espacio, tiempo y arquitectura
- 18 *Manuel Herce*
Sobre la movilidad en la ciudad
- 19 *Gillian Darley*
La fábrica como arquitectura

(sigue en la solapa posterior)

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

29

**La OTRA
arquitectura
MODERNA**

Colección dirigida
por Jorge Sainz



William van Alen, edificio Chrysler, Nueva York, 1928-1930.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

29

David Rivera

La OTRA arquitectura MODERNA

Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950

Prólogo
Paul Goldberger

Edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · Caracas · México

© David Rivera Gámez, 2017
david.rivera@upm.es

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189

Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 14086-2017

Impresión: Grafilur, Basauri (Vizcaya)

1453

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 14086-2017

ISBN: 978-84-291-2129-2

Autor personal: Rivera Gámez, David (1970-)

Título: La otra arquitectura moderna : expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950 / David Rivera Gámez ; prólogo, Paul Goldberger ; edición, Jorge Sainz

Publicación: Barcelona : Reverté, 2017

Descripción física: 367 p. : il. ; 24 cm

Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 29)

Bibliografía: Bibliografía: p. [341]-348. Índice

Encabezamiento materia: Arquitectura – Siglo xx

Índice

Prólogo	7
Prefacio	11
Introducción	13
I Los alquimistas del Cubismo Checo	19
II Ámsterdam desencadenada	39
III El Expresionismo: orgánico y cristalino	65
IV Zigurats para el progreso colectivo	85
V El clasicismo progresivo de Lutyens y Plečnik	95
VI El clasicismo diagramático en Berlín y París	137
VII El clasicismo moderno en Italia	159
VIII La metrópolis del mañana	191
IX La épica obrera de la Viena Roja	217
X El optimismo del Art Déco	229
XI La arquitectura del nazismo	267
XII El Realismo Socialista en Moscú	305
Conclusiones	335
Bibliografía	341
Procedencia de las ilustraciones	349
Índice alfabético	361

Prólogo

Paul Goldberger

Ya no hay constancia de que siga vigente esa visión de la arquitectura moderna que promulgaron los teóricos a mediados del siglo xx: la idea de una única línea de desarrollo que iba desde la oscuridad del academicismo y el eclecticismo del siglo xix hasta la luz de una arquitectura moderna abierta, ligera, racional y socialmente responsable.

Y es que, pasado ya más de medio siglo desde que Robert Venturi publicó en 1966 *Complexity and contradiction in architecture*, lo que podría llamarse la ‘crítica posmoderna’ ha llevado a cabo una considerable revisión de la creencia simplista y estrecha de miras de que la arquitectura moderna representaba algo históricamente inevitable, el *Zeitgeist* (el ‘espíritu de la época’), y que lo que podríamos llamar arquitectura moderna ‘ortodoxa’ europea era la única correcta y apropiada para su época.

Hace tiempo que sabemos algo más. En estos momentos –creo que es justo decirlo– pocos afirmarían que hubo un camino único para alcanzar el ‘reino de los cielos’ arquitectónico en el siglo xx, y que la modernidad *clásica* era la única que tenía el derecho a declararse la arquitectura que definía su época. En realidad, a lo largo de este último medio siglo no sólo hemos visto cómo la arquitectura moderna *clásica* caía en desgracia, sino que incluso hemos visto que hasta cierto punto se ha vuelto a poner de moda, lo que nos hace recordar esa atinada observación de John Summerson en su recopilación de ensayos titulada *The unromantic castle*: «Supongo que toda arquitectura ha de morir antes de que pueda afectar a la imaginación histórica.» La arquitectura moderna murió como una ortodoxia y luego retornó como una opción estética, apuntalada por un grado de nostalgia nada despreciable: en una maravillosa paradoja, el estilo que en su nacimiento rechazaba la historia, regresa como un ejemplo de ésta.

El polémico argumento original en favor de la modernidad –basado, como estaba, en la idea de que la arquitectura moderna iba a rescatar al mundo de los males de la ignorancia– era un cuento de héroes y villanos. Los arquitectos modernos eran los héroes, cargados de virtudes y en posesión de toda la verdad moral; los que construían en estilos más tradicionales eran los villanos, atascados en el fango antiintelectual del eclecticismo. Ahora sabemos que ese constructo era, en gran medida, absurdo; aunque puede que buena parte de la modernidad surgiese de los anhelos del so-

Paul Goldberger estudió en la Universidad de Yale y fue crítico de arquitectura del diario *The New York Times* entre 1973 y 1990; por esta labor recibió el premio Pulitzer en 1984; en 1997 pasó al semanario *The New Yorker*, y en 2012, a la revista *Vanity Fair*; su labor docente se desarrolla en la cátedra Joseph Urban de Diseño y Arquitectura, en *The New School*, Nueva York; uno de sus numerosos libros se ha traducido al español: Por qué importa la arquitectura (*Ivorypress*, 2012).

cialismo utópico, tales instintos bienintencionados apenas guiaron a los arquitectos modernos en sus búsquedas, muchas de las cuales estaban motivadas más por su celo en favor de una estética purista que por algún sentido de la responsabilidad social. Incluso más concretamente, la visión de la arquitectura como algo dividido entre modernos y antimodernos, entre héroes y villanos, hace caso omiso de esa contundente realidad de que gran parte de los arquitectos, incluidos muchos de los mejores del siglo xx, no podrían encasillarse adecuadamente en ninguna de las dos categorías.

Pocas cosas son blancas o negras; la mayor parte de la realidad se presenta en matices de gris, y buena parte de nuestra historia arquitectónica más rica y gratificante es justamente la más gris, por decirlo así, lo que significa que la mejor arquitectura entendía y reconocía la modernidad, y respondía a los motivos que la impulsaban, pero al mismo tiempo reconocía la historia y aceptaba la idea de continuidad, en lugar de mostrar un completo rechazo de lo que había habido antes.

Éste es realmente el tema del presente libro de David Rivera: recordarnos la amplitud de la arquitectura de la primera mitad del siglo xx, y mostrarnos cuánta buena arquitectura hubo que no surgió ni del restringido ámbito ideológico de la modernidad ortodoxa ni de su opuesto, ese obstinado historicismo que decidió limitarse a imitar el pasado. Figuras tan importantes como Michel de Klerk, Edwin Lutyens y Jože Plečnik usaban las formas históricas para crear una arquitectura completamente nueva que, en todas sus intenciones y propósitos, carecía de cualquier precedente; aunque esta arquitectura no rompió con el pasado de un modo tan radical como la obra de, digamos, Walter Gropius, Le Corbusier o Ludwig Mies van der Rohe, no era menos novedosa y, con toda seguridad, menos creativa.

Resulta imposible estudiar la obra de De Klerk, Lutyens y Plečnik —y éstos representan a muchos otros arquitectos de Europa en la primera mitad del siglo xx, incluidos los creadores del Futurismo, el Art Déco y el Novecento italiano— sin tener la sensación de que toda esa batalla de la modernidad frente al historicismo se basa en una premisa falsa. El compromiso de todos estos arquitectos consistía en hacer algo nuevo, igual que el de Gropius; pero al mismo tiempo, creían que la arquitectura existía tanto en un contexto físico determinado por la naturaleza de su entorno, como en un contexto conceptual, lo que implicaba establecer ciertas relaciones con lo anterior. No había razón alguna —entendían estos arquitectos— para que ni los condicionantes del contexto físico ni los del contexto histórico limitasen su creatividad. Y no lo hacían. De Klerk, Lutyens y Plečnik eran proyectistas de una imaginación deslumbrante. Puede que Lutyens utilizase el vocabulario clásico como punto de partida, pero sólo fue eso, un punto de partida; luego tomó el lenguaje clásico de la arquitectura y reagrupó sus piezas

para crear con ellas una especie de magia totalmente original. No hay ningún edificio de Lutyens que sea exactamente igual que algo ya visto antes; y lo mismo se podría decir de otros arquitectos que reinventaron las formas tradicionales de un modo que resultaba coherentemente novedoso. Puede que los futuristas e incluso los arquitectos que surgieron del Art Déco se dejaven llevar a veces por una retórica moderna no muy distinta de la de Gropius o Le Corbusier, pero la realidad de sus proyectos era matizada, inventiva y emocionalmente cautivadora, en un sentido que parece estar a años vista del austero y casi ascético Estilo Internacional.

David Rivera ha decidido centrarse en Europa porque el grado de imaginación creativa entre los arquitectos modernos que no formaban parte del Estilo Internacional fue notablemente alto en esos años entre 1910 y 1950, y se muestra capaz de defender el hecho de que no sólo existe una arquitectura alternativa al Estilo Internacional, sino que es una arquitectura alternativa *moderna*.

En los Estados Unidos, aunque en el mismo periodo también se construyó una enorme cantidad de arquitectura distinguida, e incluso a veces brillante, que se dejó fuera de la historia moderna convencional, en su mayoría era más abiertamente tradicional, o ecléctica, que la arquitectura europea del mismo periodo. En ese país, quienes rechazaban el Estilo Internacional se sentían no tanto inclinados a forjar una versión alternativa a la arquitectura moderna (aunque sin duda hubo algo de esto: en las formas del diseño aerodinámico y el Art Déco norteamericanos), como a apartarse completamente del experimento moderno. Arquitectos tan dotados como John Russell Pope, Cass Gilbert, William Adams Delano y James Gamble Rogers parecían más partidarios de exagerar sus instintos historicistas y atenuar los inventivos, de lo que lo hacía, digamos, Lutyens. (Bertram Grosvenor Goodhue fue tal vez la excepción más notable, y el arquitecto estadounidense de este periodo más comprometido con el uso de las formas históricas para crear edificios modernos que, al menos compositivamente, carecían de todo precedente.)

Pero la idea de abrirse camino entre la creación de formas originales y reutilizar las históricas no fue precisamente un invento posterior a 1910. Otto Wagner, Josef Hoffmann y Charles Rennie Mackintosh habían estado haciendo exactamente eso en la generación anterior a la primera que examina David Rivera; y en cierto sentido, lo mismo estaba haciendo Frank Lloyd Wright. Y lo mismo habían hecho, mucho antes, John Soane y también Nicholas Hawksmoor, quienes, como todos los grandes arquitectos, hacían cosas que eran nuevas y diferentes a partir de cosas que eran antiguas y conocidas. David Rivera nos ayuda a entender en qué medida y con cuánto éxito el siglo xx continuó esta gran tradición.

Para Diana y *todos* los gatos.

Prefacio

Las guerras estilísticas han sacudido la arquitectura sin descanso desde los tiempos de Giorgio Vasari. Pero la virulencia del combate ha sido especialmente notoria en tres ocasiones concretas. En el siglo XVIII, los eruditos neoclásicos protagonizaron el primer brote organizado de censura abiertamente ideológica, y arrojaron durante décadas al pozo del desprecio a los arquitectos más personales: Francesco Borromini, Guarino Guarini y Nicholas Hawksmoor son sólo algunos ejemplos de víctimas célebres de la contumacia del celo biempensante. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de John Ruskin y sus partidarios dio lugar a la época dorada del pensamiento artístico moralista. Probablemente no haya existido nunca un crítico de arte que condenase más obras del pasado que el envarado y apocalíptico Ruskin, cuyos dictámenes, hoy completamente desautorizados, eran leídos con ciega devoción por legiones de viajeros y turistas. Finalmente, cerca de un siglo después, tras la II Guerra Mundial, la ‘inquisición protestante’ –según la expresión de Charles Jencks– estableció la nueva verdad universal de la arquitectura a través de la historiografía ortodoxa. Es cierto que hoy en día la ideología que subyace en la mayor parte de la historiografía arquitectónica de mediados del siglo XX está oficialmente superada; pero persiste como un movimiento reflejo en la conciencia de muchos arquitectos.

La idea de escribir este libro es tan antigua como mi interés por la arquitectura moderna. Pero las dificultades logísticas que implicaba escribirlo me han echado para atrás durante años. De entre la inabarcable cantidad de arquitectos interesantes que no formaban parte del Movimiento Moderno y que construyeron su obra en la primera mitad del siglo XX, ¿quiénes son los más significativos? Por otro lado, ¿cómo evitar que el libro se convirtiese en una simple y aburrida enciclopedia? Además, ¿quién podría estar interesado en publicar un libro semejante, que se encuentra abocado a provocar toda clase de gruñidos y bufidos?

Parte de estas inquietudes perdieron su peso cuando tuve la inmensa suerte de conocer y tratar a Leon Krier, cuya inaudita erudición suele pasar desapercibida –que yo recuerde– en el maremágnum de controversias arquitectónicas en el que se halla siempre inmerso. La impresión que tengo de él es que puede explicar con insólito detalle las plantas, las características y las rarezas de todos los edificios del siglo XX que uno pueda imaginar, y de los que uno

nunca imaginó y que él, por supuesto, conoce. A la hora de redactar este libro, he tenido que dejar fuera de mi discurso, con gran pesar, a muchos de los arquitectos sorprendentes y originales de los que Leon me ha ido hablando; pero su actitud abierta e inclusiva ha sido una de las inspiraciones esenciales a la hora de escribirlo.

Otra de las fuentes importantes de inspiración para mí han sido las largas y productivas entrevistas que Alejandro García Hermida y yo hemos estado realizando durante estos últimos años a los arquitectos e historiadores que nos intrigaban de uno u otro modo (todas ellas publicadas en los distintos números de la revista *Teatro Marittimo*). El intercambio de opiniones con Wessel de Jonge, David Watkin, Hans Stimmann, Charles Jencks o Paul Goldberger –que a menudo continuaba, por correo, tras la realización de las entrevistas– nos ha hecho ver que nuestras inquietudes eran compartidas por mucha gente interesante desde ámbitos y países diversos.

Debo dar las gracias por su ayuda y sus sugerencias a Alice Roegholt, directora del Museum Het Schip de Ámsterdam; a Gavin Stamp, por sus informaciones sobre Edwin Lutyens; y a mis compañeros de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) Rafael García, experto en arquitectura moderna holandesa, y José Manuel García Roig, experto en arquitectura alemana del siglo xx, sin olvidar a Luis Maldonado, Fernando Vela Cossío y Jaime de Hoz Onrubia, cuyo apoyo constante a lo largo de estos años ha sido esencial para mí.

Finalmente, nada de esto habría llegado muy lejos de no ser por el apoyo de Jorge Sainz, que además de autor y traductor reconocido es el editor más ilustrado y exigente que uno pueda concebir. Publicar un libro con Jorge es una auténtica experiencia y un salto acelerado (y a veces traumático) a la madurez historiográfica; y si bien nuestros puntos de vista divergen en numerosos aspectos –lo que ha hecho más estimulante el proceso entero de edición–, su constante crítica ha conseguido palpablemente que el resultado sea mucho más sólido.

Introducción

Recobra los sentidos, retorna a ti mismo, y, salido de tu letargo, y comprendiendo que eran ilusiones las cosas que te perturbaban, mira por segunda vez estas cosas de acá con los ojos muy despiertos, como poco ha mirabas aquellas.

MARCO AURELIO, *Meditaciones*, VI, 31.

La idea de que el Movimiento Moderno es el único estilo arquitectónico realmente 'moderno' es una construcción claramente interesada, pero se ha sustentado durante muchas décadas en dos arraigados sofismas. El primero de ellos quedó firmemente establecido por la historiografía a partir de la publicación de dos libros: *Pioneers of the Modern Movement* (1936), de Nikolaus Pevsner,¹ y *Space, time and architecture* (1941), de Sigfried Giedion.² Este sofisma afirma que existe un *Zeitgeist*, un 'espíritu de la época', con un perfil claramente definido, que únicamente se manifiesta en las creaciones del Movimiento Moderno. Según esta forma de ver las cosas, la obra de Le Corbusier o de Ludwig Mies van der Rohe *representa* de hecho su época, a diferencia de la de Edwin Lutyens, Jože Plečnik o Michel de Klerk, que se consideran marginales o directamente 'reaccionarias'. El segundo de los sofismas está implícito en el anterior y afirma que cualquier tipo de evolución o desarrollo de los lenguajes históricos es *por naturaleza* anti-moderno y, *por tanto*, se limita a ser una simple 'pervivencia' sin sustancia. El resultado de la combinación de estos dos artículos de fe es que las 'historias de la arquitectura moderna' más leídas y más influyentes (las citadas de Pevsner y Giedion, más las de Leonardo Benevolo, Bruno Zevi, Reyner Banham, Renato De Fusco o Kenneth Frampton y, en buena medida, también las de Henry-Russell Hitchcock y William Curtis) han descartado o menospreciado la inmensa mayoría de la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo XX, y se han limitado a ser narraciones heroicas del progreso del Movimiento Moderno.

El origen de este encono ideológico se remonta a los años 1920: a los combates doctrinarios y la retórica social de la vanguardia arquitectónica 'funcionalista'. Según Peter Blundell Jones, las primeras historias del Movimiento Moderno «describían una revolución de la que ellas mismas formaban parte, y que buscaban perpetuar y justificar»; sus autores tenían «un interés personal en el

1. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936); 3ª edición, revisada y ampliada: *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth: Penguin Books, 1960); versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958); 2ª edición, revisada y ampliada: 1963 y siguientes.

2. Sigfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941 y siguientes); versión española definitiva: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Barcelona: Reverte, 2009).