

MARIA TERESA MUÑOZ JIMENEZ

EL LABERINTO EXPRESIONISTA

Prólogo de Juan Daniel Fullaondo

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MARBÓ
E.S. ARQUITECTURA
BIBLIOTECA
Nº ENTRADA *C.32.1. 6865*
22.036
SIGNATURA *MUN*
L.A.11

MOLLY EDITORIAL

Fotografía de la portada: Alpha, FPG.

MARÍA TERESA MUÑOZ

MOLLY EDITORIAL. Tel.: 302 31 38. Avda. Pío XII, 94. Madrid

ISBN: 84-604-0154-5

Depósito Legal: M-29479-1991

Madrid, 1991

INDICE

PROLOGO

1. INTRODUCCION ¿POR QUE?	1
2. PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO	
2.1 El Expresionismo, movimiento creador	3
2.2 El problema de la estructura	6
2.3 Lo visionario y lo real	10
Notas	13
3. EL MARCO CULTURAL DEL EXPRESIONISMO	
3.1 El Expresionismo en el arte	14
3.2 Expresionismo y Fenomenología	18
3.3 El Expresionismo en la arquitectura moderna	24
Notas	27
4. LOS TEMAS DE LA ARQUITECTURA EXPRESIONISTA	
4.1 Visión utópica y proyecto real: Bruno Taut	30
4.2 La realización de la arquitectura: Erich Mendelsohn	33
4.3 La concepción estructural: Mies van der Rohe	34
4.4 La "Gesamtkunstwerk": Gropius y la Bauhaus	36
4.5 La vertiente orgánica: Hugo Häring	39
4.6 El último expresionista: Hans Scharoun	41
4.7 La figura singular de Hans Poelzig	46
Notas	49

5. LA ARQUITECTURA DE HANS POELZIG	
5.1 Los primeros edificios industriales, la lucha contra la materia	52
5.2 Poelzig y el espacio de la vivienda	63
5.3 Los edificios públicos, el espacio expresionista	78
5.4 Los grandes complejos, los límites del Expresionismo	87
Notas	106
6. LAS INFLUENCIAS DEL EXPRESIONISMO	
6.1 El Expresionismo y la arquitectura moderna	108
6.2 Las huellas del Expresionismo	116
6.3 Las influencias contemporáneas	122
Notas	126
BIBLIOGRAFIA	128
ILUSTRACIONES	136

NOTA PREVIA

O DE LOS GRANDES RIESGOS DE PENSAR UN TANTO POR SI MISMO

Unas palabras solamente. En la edición de este texto confluyen, como algunas veces suele ocurrir, dos aventuras diversas, una, la del tema sujeto a estudio, realmente la decisiva, y otra, subalterna si se quiere, más anecdótica, constituida por los avatares del texto. Para referirme, ya de entrada y muy brevemente, a este segundo aspecto, baste decir que corresponde a un ejercicio académico desgraciadamente tan insólito como inaudito, pudiera decirse, en el verdadero sentido etimológico de la palabra. Es decir, que no pudo ser pronunciado, ni escuchado, Dios sabe bien por qué causas. Las rutinas y los apresuramientos académicos imponen estos riesgos consabidos. Como, por otro lado, la tesis sustentada dista mucho de resultar secreta, hoy en día, la autora se decidió a editarlo, por un lado en el deseo de hacer oír, por otros cauces, su voz forzosamente silenciada, y por otro, evitar la posibilidad, digamos, de coincidencias a posteriori, cosa que también ocurre con cierta frecuencia, por desgracia.

Y vuelvo al primer aspecto, al decisivo, el del tema elegido, que no es otro que el de la silenciada pervivencia del expresionismo en la arquitectura de nuestros días. En estos momentos, tras la letal contaminación experimentada por los períodos sucesivos de la llamada Tendencia y posteriormente por ese catastrófico entendimiento de la postmodernidad que adoptaron ciertos arquitectos, con todas las coartadas añadidas que uno quiera, las argumentaciones *Beaux Arts* de Drexler, por ejemplo, los enésimos y perentorios dictámenes sobre la muerte de las vanguardias, desde DalCo a Francisco Nieva, nada menos, o los realismos «a la madrileña», los regionalismos «críticos», etc., faltaría más, se quiere entender, a lo sumo, el expresionismo, como un determinado y cerrado capítulo de esas vanguardias históricas, desde Munch al inicial Mendelssohn, por ejemplo. «E tutti contenti» y con el ladrillo doble, y el moderno «ma non troppo», por seguir con el italiano, que luego vienen los sobresaltos y hay que ponerse a estudiar en serio.

Bueno, pues María Teresa Muñoz opina lo contrario. No sé hasta qué punto se arriesgaría a considerar el expresionismo como una suerte de invariante histórico, pero, en ocasiones, bordea este tipo de proposiciones. El análisis histórico parece confirmar, por lo menos a lo largo de este siglo, esa pervivencia larvada del expresionismo, que no finaliza en absoluto con El Grito o la Torre de Postdam.

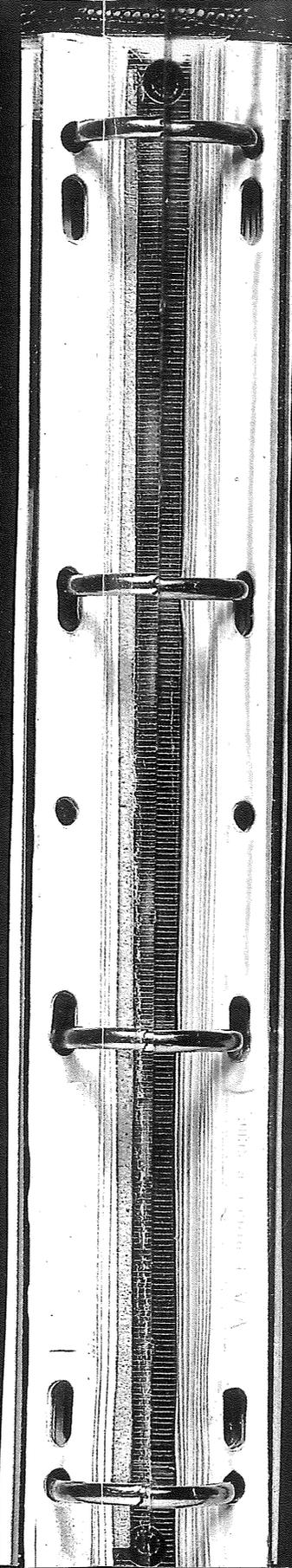
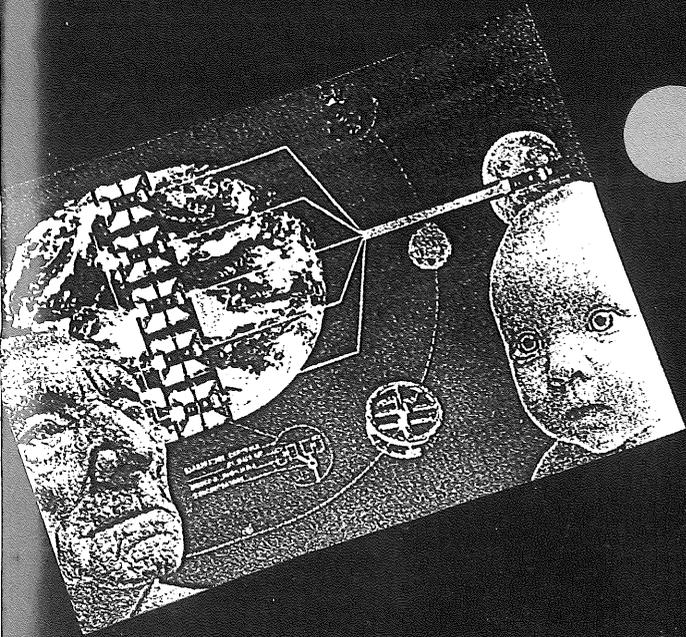
¿Cómo entender, por ejemplo, el despliegue del mundo de la plástica, menos inercial que el nuestro, desde el famoso «expresionismo abstracto» de los años cuarenta, recientemente documentado en la exposición del MoMA que argumenta Davenport? ¿O la mantenida predica de Eduardo Chillida, verdaderamente instalado ya internacionalmente, allende las polémicas de cafetín?

Arquitectónicamente cabría la obvia referencia wrightiana, tan incómoda para tantos, la del mejor Aalto, etc. Y si se quiere llegar al ahora, al deconstructivismo...

La insinuada caracterización metahistórica conduciría de la mano a la consideración manierista, hace cuarenta años ya planteada por Zevi. Si aquella se simboliza históricamente en el Sacco di Roma o en el Sitio de Florencia, creo que no son escasos los testimonios contemporáneos paralelos a esta crisis de los valores, su desmoronamiento, filosóficamente argumentado en las doctrinas existencialistas...

La tesis de María Teresa Muñoz desemboca, lógicamente, en dos casos españoles, celebérrimos, pero que, pienso, no estudiados bajo esta luz, el Museo de Mérida de Rafael Moneo y el Auditorio de Santander de Francisco Javier Sáenz de Oiza, en cuanto continuadores, en parte y a su respectiva manera, del aliento de Poelzig. Oteiza, en una de sus más brillantes y homeopáticas intuiciones, el año 61, solía referirse al primer Chillida, como el puente «un tanto romántico», establecido entre las tendencias informales y expresionistas, con el racionalismo geométrico preminimalista. Con todas las adecuaciones necesarias este carácter de «puente romántico», entre solicitaciones diversas de nuestro panorama arquitectónico, puede adscribirse a estas dos obras, en las que el punto de partida expresionista desempeña un papel basilar. Con lo que demuestra, como se indicaba en un famoso diálogo de Borges, que por lo menos alguien, en estos años oscuros, alguien es capaz de pensar de forma propia y distinta. Lo que, naturalmente, con esta moda de los semicultos de provincia, es bastante arriesgado.

Juan Daniel Fullaondo, 1991



1. INTRODUCCION: ¿POR QUE?

Comencemos por presentar, muy escuetamente, algunos de los principales interrogantes que afectan a la arquitectura del Expresionismo, objeto de este trabajo de investigación:

1. ¿Por qué, entre los movimientos que dieron origen a la arquitectura y el arte modernos, es el Expresionismo el más marcado por los sentimientos morales de aversión hacia lo dado, por su tendencia a la utopía y, al mismo tiempo, sus deseos de transformación directa de la realidad a través de la creación?
2. ¿Por qué el esfuerzo sintético de los arquitectos expresionistas tuvo con frecuencia como resultado formas carentes de la conclusión y la unidad exigida por las obras de arquitectura?
3. ¿Por qué la forma expresionista no toma como base la construcción, ni tampoco la capacidad significativa de las formas anteriores, sino que hace de la condición material de la arquitectura una resistencia que hay que vencer y, al mismo tiempo, un medio sobre el que crear la nueva obra?
- ↪ 4. ¿Por qué las cualidades del espacio expresionista han sido pasadas por alto, en favor de la valoración de las cualidades externas de los edificios?

5. ¿Por qué la arquitectura expresionista hizo uso de ciertos emblemas formales de la modernidad, como la composición con volúmenes o la cubierta plana, sin que ello supusiera una renuncia a sus postulados contrarios a tales formas?

→ 6. ¿Ha sido el Expresionismo un movimiento simplemente encerrado en su propio tiempo o, como categoría artística, trasciende a la historia llegando incluso a impregnar las manifestaciones arquitectónicas contemporáneas? 2 p^{as}

→ 7. ¿Cuál puede ser hoy la actualidad del Expresionismo en arquitectura?

2. PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO

2.1 El Expresionismo, movimiento creador

Al hablar del Expresionismo, podemos referirnos a él como fenómeno histórico, fechado aproximadamente entre los años 1907 y 1925, en el que tuvieron lugar una serie de manifestaciones programáticas, de experiencias de grupo, de coincidencia de investigaciones y realizaciones con un sello común. Por otra parte, podemos referirnos a él como categoría histórica, como momento de protesta y sentimiento moral de aversión por cualquier barrera o cualquier conformismo y, en particular, por cualquier conformismo formal. En el primer caso, estaríamos ante un período o estilo encerrado en sus propios límites temporales, mientras que en el segundo estaríamos ante una categorización del Expresionismo, análoga a las del barroco o el manierismo, como una constante recurrente del espíritu humano y, en consecuencia, de la historia del arte.

Las posiciones mantenidas por O. M. Ungers y Bruno Zevi¹, en el Congreso de Florencia de 1964, ilustran respectivamente esta doble visión del Expresionismo, una, como un movimiento restringido no sólo a un período determinado, sino a un ámbito de sentimientos de protesta que sólo indirectamente intervienen en la producción de las obras de arte, y la otra, como presencia constante en toda la experiencia de la arquitectura y el arte modernos.

Es, simultáneamente, desde ambas perspectivas desde donde tratamos de aproximarnos al Expresionismo en el trabajo de investigación que se

resume en este escrito. Por una parte, en cuanto al Expresionismo puede tener que ver con la sensibilidad actual en el mundo del arte y la arquitectura, si es que hipotéticamente es posible detectar en la arquitectura contemporánea sentimientos análogos a los que sustentaron este movimiento. Por otra parte, en cuanto el Expresionismo puede ser estudiado y analizado en profundidad a través de la obra de alguno de sus máximos representantes, de un autor perfectamente situado local y temporalmente con respecto a las demás experiencias de la arquitectura moderna.

Aun cuando un estudio de la arquitectura expresionista podría caber plenamente dentro de lo que Bruno Zevi denomina la historiografía propia de la arquitectura moderna, el campo de investigación más propio de todo arquitecto interesado por fundamentar culturalmente su actividad, este trabajo tiene la pretensión de ser el cruce entre varias de las formas convencionales de aproximarse a la arquitectura: la reflexión desde una óptica contemporánea sobre obras de otro momento de la historia; el estudio monográfico de un autor; la consideración de los rasgos de un estilo o movimiento; y finalmente el análisis de un problema arquitectónico por encima de su concreción histórica. El arquitecto alemán Hans Poelzig y el movimiento denominado genéricamente Expresionismo marcan los límites del estudio cuyo tema principal, el que conduce el desarrollo de la investigación, es el de la estructura y la lucha por hacerla desaparecer en los edificios de la arquitectura moderna.

Aparte de sentir una atracción personal hacia la sensibilidad expresionista y admirar profundamente las obras realizadas por los arquitectos y artistas de este movimiento, la elección de este tema como

objeto de investigación tiene que ver con lo que supone el Expresionismo de valoración, casi excesiva, del aspecto creador, de intervención directa sobre la realidad y, al mismo tiempo, de destrucción de lo existente, de la estructura de los lenguajes y las formas tradicionales. Además, la figura de Hans Poelzig, un arquitecto nacido en Berlín en 1869 y muerto en esta misma ciudad en 1936, quien confesaba, a caballo entre dos siglos, "no sentirse un arquitecto del siglo XX", tiene el atractivo de esas figuras singulares de la historia del arte que representan más el final de una época que el comienzo de otra y que, sin embargo, tienen la potencia de la culminación que siempre suponen los momentos terminales. Frente al impulso de los jóvenes arquitectos que a comienzos de siglo abren el camino de lo que será una nueva arquitectura internacional, Poelzig significa la fuerza de una arquitectura profundamente marcada por su localización geográfica - Alemania - y por la obstinación en llevar a sus últimas consecuencias los propios planteamientos lingüísticos y expresivos, tal como Nicholas Hawksmoor hizo en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII o H. H. Richardson hizo en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX.

2.2 El problema de la estructura

En cuanto al hilo que conduce esta investigación, el examen de los esfuerzos por hacer desaparecer la estructura de los edificios, hay que decir que, si bien es este uno de los problemas básicos de la realización de la forma expresionista en arquitectura y, en particular, en la arquitectura de Hans Poelzig, también es algo que está presente en las experiencias de gran parte de la arquitectura del siglo XX, de la arquitectura moderna. Concretamente, Louis H. Sullivan, Frank L. Wright y Ludwig Mies van der Rohe, tres arquitectos que trabajaron en Chicago y que han marcado hasta el fondo la arquitectura de nuestro siglo, se han visto involucrados, de una u otra forma, en resolver precisamente este problema de la desaparición de la estructura. Aunque muy brevemente, vamos a referirnos a ellos para poder dibujar después con más claridad los procedimientos expresionistas de conformar los edificios y de entender este problema crucial de la estructura.

La necesidad de ocultar los elementos resistentes, con objeto de conseguir una expresión más propia del edificio, recorre toda la historia de la arquitectura moderna desde las últimas décadas del siglo XIX cuando, con la introducción de la estructura reticular de acero u hormigón y el crecimiento en altura de los edificios, se plantea por primera vez en Chicago el problema de buscar una expresión adecuada a esta nueva situación. Desde el First Leiter Building de William Le Baron Jenney de 1879, hasta los edificios construidos a finales de siglo por Holabird & Roche (McClurg Building de 1899-1900), hay un largo camino de pruebas en la resolución de un nuevo problema arquitectónico, el del edificio

comercial en altura con estructura metálica. Este camino, jalonado por las espléndidas realizaciones de la Escuela de Chicago, parece, más que un camino de progresión lineal hacia una solución, un recorrido circular que termina en una vuelta a la situación del primer Jenney, donde la presentación simple de la retícula estructural en la fachada se convierte en la imagen del edificio comercial, sin necesidad de gradaciones compositivas ni de ornamento.

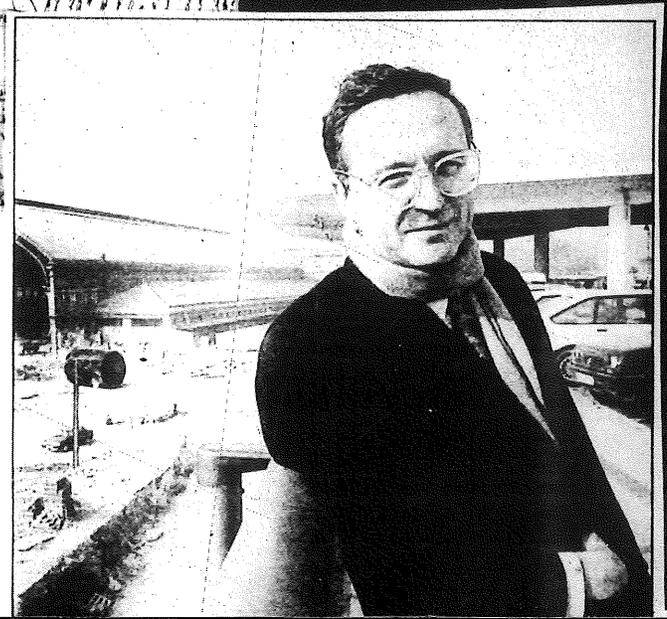
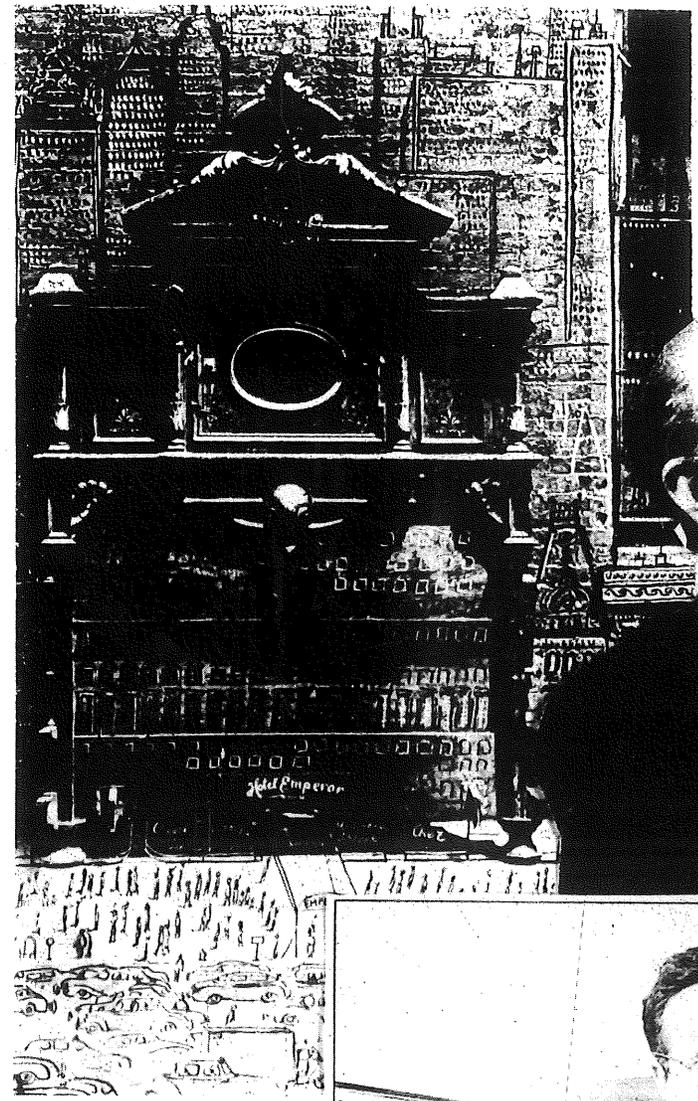
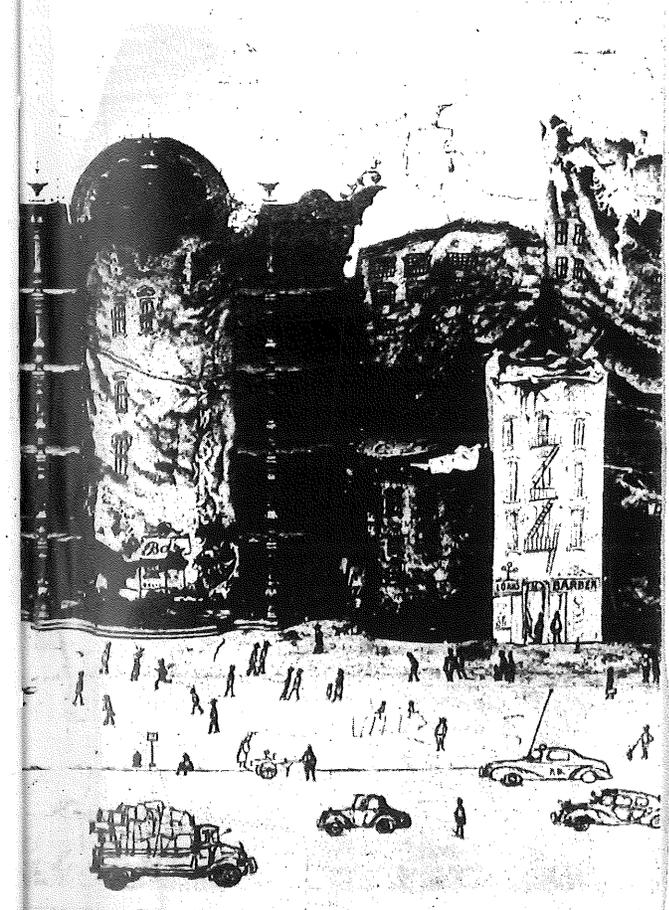
Sin embargo, superpuesta a esta situación, se produce la formulación teórica de Louis H. Sullivan ² de la que habría de ser la forma propia del edificio alto, materializada además en sus edificios Wainwright de St. Louis (1890-91) y Guaranty de Buffalo (1894-95). Sullivan, contrariamente a Jenney, no divide la fachada de acuerdo con los intervalos estructurales del interior, sino que dispone las estrías verticales que recorren el edificio desde la base a la cornisa a distancias mucho menores, retrasa los antepechos horizontales de las ventanas y envuelve con ornamentación todo lo exterior del edificio, haciendo patente así la diferencia entre lo que es su envolvente externa y su estructura interior. Es decir, para forzar la verticalidad expresiva del edificio alto, Sullivan desfigura conscientemente la construcción convirtiendo la fachada, y en consecuencia la imagen externa del edificio, en algo sustancialmente distinto a su estructura reticular.

No es necesario detenerse aquí, ya que no es el tema específico de este trabajo, en destacar las implicaciones que este hecho tiene en la consideración de Sullivan como el primer arquitecto funcionalista, por su famosa frase "la forma sigue a la función", o en la de la Escuela de Chicago como una unidad sin fisuras. No obstante, sí podríamos todavía señalar

cómo este problema de la estructura reaparece una y otra vez en los arquitectos del llamado Movimiento Moderno y de las tendencias más dispares de la arquitectura del siglo XX. Otros dos arquitectos que trabajan en Chicago, Frank L. Wright y Mies van der Rohe, ilustran también, sobre todo en sus últimas obras, la lucha contra la presencia de la estructura en los edificios. Desde una posición más constructiva Mies y desde otra más orgánica Wright, ambos buscarán con la misma fuerza eliminar las columnas y vigas del espacio de sus edificios: en el Crown Hall del I.I.T., sacando fuera de la cubierta las grandes cerchas que la sostienen y eliminando los pilares de las esquinas; en el Guggenheim Museum, envolviendo soportes y vigas en la masa helicoidal que configura tanto interior como exteriormente el edificio del museo.

Si esta visión de Sullivan, Mies o Wright ya ha sido tratada, al menos indirectamente, en mis cursos de Doctorado y en alguno de mis escritos, y más ampliamente desarrollada podría indudablemente distanciarse de la que de estos arquitectos han presentado otros autores, es esta la primera vez que yo me enfrento con la arquitectura expresionista como tema de estudio, con una cierta pretensión de globalidad sin haber siquiera tanteado alguno de sus aspectos parciales.

Ya se han mencionado algunas de las razones de esta elección, pero puede añadirse, en relación con los tres arquitectos mencionados, que si bien tanto Sullivan como Mies y Wright cuentan, como soporte de estas experiencias, con el reconocimiento general de la calidad de sus obras construídas, casi de obras maestras de la arquitectura del último siglo, los arquitectos del Expresionismo llevan consigo, en todo caso, un cierto aire de fracaso e imposibilidad de culminar sus propias obras, ya sea por la



distancia entre sus visiones utópicas de una nueva arquitectura y sus construcciones reales o por la incapacidad para llevar a sus últimas consecuencias en los edificios las exigencias de la sensibilidad expresionista.

2.3 Lo visionario y lo real

El cuestionamiento incluso de la capacidad del Expresionismo para realizarse como arquitectura, su carácter visionario y tendencia a la utopía, podrían interpretarse como un impedimento para lo que la actividad del arquitecto tiene de intervención sobre la realidad y materialización de su pensamiento en la forma construída. No obstante, es precisamente lo que el Expresionismo tiene de sobrevaloración de los aspectos creadores del arte y la arquitectura, la coincidencia que en él se da entre los momentos destructor y creador de una realidad nueva, la prioridad de la forma sobre la materia, lo que coloca a este movimiento muy cerca de algunos de los vectores de la sensibilidad arquitectónica contemporánea. Por otra parte, son estos períodos, aparentemente cerrados y limitados a su tiempo y lugar, aquéllos que no parecen haber conseguido culminar con brillantez sus propias experiencias los que, paradójicamente, más permiten adentrarse en los misterios que siempre encierra la actividad de proyectar y construir la arquitectura y también, como sucede en este caso, en aspectos menos evidentes de la arquitectura moderna.

El énfasis creador de todo el movimiento expresionista, su voluntad de intervenir directamente en la realidad, simultáneamente con su carácter visionario y utópico, la desaparición de muchas de sus evidencias tanto documentales como construídas y su condición de tendencia final y decadente, sumergida en los impulsos renovadores del siglo XX, dibuja un espacio de investigación abierto a cualquier arquitecto que se sienta atraído por lo todavía inexplorado. Y si, ciertamente, la sensibilidad contemporánea no está muy lejos de ese final de ciclo en que se trata de

forzar un discurso sintético capaz de aunar las partes dislocadas de la realidad, tampoco estamos hoy muy distantes de lo que fueron los principales hallazgos de la forma expresionista en arquitectura y, sobre todo, de la lucha constante contra el dominio de la estructura en los edificios, exhibida con profusión y redundancia, privada de su propia lógica constructiva y convertida en no pocos casos en un medio para su propia ocultación.

A través de un recorrido por la arquitectura expresionista, y en concreto por la arquitectura de Hans Poelzig, se trata en este trabajo de reconstruir, de alguna manera, la actividad de proyectar del arquitecto, con sus pasos atrás y adelante, con la variedad de problemas que se suscitan y con la intervención de las propias ideas o teorías y la resistencia que la arquitectura opone a lo que muchas veces son requerimientos opuestos o incompatibles. La arquitectura de Hans Poelzig, una arquitectura en la que el peso de la obstinación teórica y el de la materialidad de la arquitectura aparecen tan equilibradas en ocasiones como desequilibradas y disonantes en otras, con los resultados que muestran sus obras construídas, será el vehículo principal de la investigación que se propone.

La tendencia a la disgregación, hasta llegar a la plena disolución de la realidad como voluntad unitaria de estilo, la utilización del lenguaje mismo como objeto de exposición y expresión sobre el fondo de la destrucción de la forma tradicional, son seguramente los rasgos más distintivos del modo de hacer expresionista en el arte y la arquitectura. En ésta, todos ellos apuntan directamente hacia el tema que hemos elegido como centro de este trabajo de investigación: la disolución de la realidad del edificio que

representa su estructura portante, en busca de una realidad distinta, más verdadera y profunda.

NOTAS

1. Los extractos de las comunicaciones de Bruno Zevi y O. M. Ungers presentadas en el Congreso de Florencia, celebrado entre el 18 y el 23 de mayo de 1964, aparecen recogidas en:
BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
Vitali e Guianda, Genova, y Vicent, Fréal & Co., Paris 1967

2. **SULLIVAN, Louis**
"The Tall Office Building Artistically Considered"
publicado por primera vez en 1896, contiene la teoría sobre el edificio alto. Parte de ella se recoge en:
MORRISON, Hugh
Louis Sullivan
Greenwood Press, Publishers, Westport, Conn. 1971 (1935)
Sus relaciones con el resto de los arquitectos de la llamada Escuela de Chicago aparecen estudiadas en:
CONDIT, Carl W.
The Chicago School of Architecture
The University of Chicago Press, 1964

«Cabalar, cabalar, cabalar,
de día, de noche, de día.»

Rainer María Rilke.

3. EL MARCO CULTURAL DEL EXPRESIONISMO

3.1 El Expresionismo en el arte

El sentimiento de crisis aparece en todos los diagnósticos del siglo XX, desde sus mismos comienzos. Las vanguardias futuristas, expresionistas y surrealistas lo incluyen en sus manifiestos y los escritores desde Kafka a Proust y Joyce lo describen ampliamente en sus obras. Por otra parte, como es característico de las épocas en que se vive un cierto fin de ciclo, no hay actividades aisladas, sino que la física, la biología, la psicología y la pintura, la literatura y la arquitectura ofrecen una serie de coincidencias y paralelismos capaces de definir un espacio de contemporaneidad. Así, es posible estudiar las vanguardias europeas de comienzos de siglo como contemporáneas de la física cuántica y el principio de indeterminación, el surrealismo como paralelo a los planteamientos de Freud y a Bergson, Proust y Einstein como investigadores del tiempo, aunque cada uno de ellos emplee su propia disciplina y sus propios medios.

Desde finales del siglo XIX, comienza a producirse una conciencia de los cambios experimentados en la sociedad y en el arte a causa del progreso técnico; algunos reaccionaron haciendo el elogio del nuevo hombre metropolitano, impulsado irremediabilmente por la técnica y el progreso, a pesar de producirle infinidad de conflictos y pesadillas. El Futurismo será, ya dentro del siglo XX, una continuación de este elogio, mientras que el Expresionismo será un ensayo de huída.

Pero si el Futurismo, esencialmente experimental, acabó con sus propios manifiestos, el Expresionismo entró en todas las artes y se convirtió en un movimiento auténticamente creador, a pesar de sus resultados a veces dudosos y con frecuencia rayando en la fealdad y el mal gusto. El Expresionismo, cuya mayor realización en el mundo de la filosofía de la cultura fue **Der Untergang des Abendlandes (La decadencia de Occidente)** de Oswald Spengler ¹, como lo fue en pintura su contemporáneo "Grito" de Edvard Munch, muestra en todas sus manifestaciones un terror y desesperación que impulsa a los artistas a abolir la realidad ya sea retirándose a un mundo primitivo y más auténtico o creando lo que sería llamado arte abstracto.

Desde sus comienzos, es patente este carácter bipolar del Expresionismo: la vertiente que representa la revista **Die Brücke**, dedicada a la búsqueda de la realidad sencilla, inspiradora de escenas realistas y figurativas, y la representada por **Der Blaue Reiter**, fundada por Kandinsky y tendente hacia lo abstracto. Estas dos revistas, la primera publicada por primera vez en Dresde en 1905 y la segunda en Munich en 1912, marcan el comienzo del Expresionismo y aglutinan en torno a ellas a los principales artistas del movimiento.]

Sin embargo, el término Expresionismo había aparecido ya en París en el año 1901, cuando el pintor Julien-Auguste Hervé definió de esta manera una serie de nueve cuadros que expuso en esta ciudad. En poesía, Otto zur Linde empleó el término para definir a un grupo de jóvenes poetas del grupo Charon y poco después, en 1911, Wilhelm Worringer lo utiliza en un ensayo sobre Cezanne, van Gogh y Matisse. Pero tal vez sean la

arquitectura y el cine las artes que, tras la literatura y la pintura, más permeables se mostraron a la revolución expresionista.

A una primera fase del Expresionismo, romántico y espiritualista, le corresponde una arquitectura fantástica inspirada en las formas del gótico y el barroco, mientras que poco después surge una arquitectura mucho más fría y técnica, pero no carente del esencial deseo expresionista de síntesis, representada sobre todo por la Bauhaus de Weimar y la concepción funcionalista de Walter Gropius, la llamada "Neue Sachlichkeit". Si Antonio Gaudí (1852-1926) y el grupo Sezession representan la tendencia gótica y manierista, introduciendo en sus obras aspectos vegetales, motivos demoníacos y suprarrealistas, construyendo cavernas y bosques petrificados que producen más angustia y terror que admiración y sosiego, la corriente de Munich discurre hacia el polo opuesto, como en una búsqueda de la complementariedad. Gropius quiere alcanzar lo global, tratando de reunir en la arquitectura todas las artes plásticas, la escultura y las artes aplicadas, en cuya tarea cuenta con la colaboración de Kandinsky, Klee y otros artistas incorporados a la enseñanza en la Bauhaus. Algunos de los arquitectos expresionistas entran también en contacto con el cine y colaboran en las primeras experiencias del cine expresionista de Lang, Murnau o Wine. Es este nuevo espacio cinematográfico un campo abierto a la nueva estética del Expresionismo y en él se producirán algunas de las obras fundamentales de este movimiento de vanguardia.

El cine conecta perfectamente con los ambientes cavernosos y abigarrados del Expresionismo que hemos denominado romántico y gótico, creando escenografías desmesuradas para "Metrópolis" o "El vampiro de Düsseldorf", muy semejantes a las escenografías teatrales realizadas entre

otros por el propio Gaudí o por Hans Poelzig para el drama "El Golem". La música, sin embargo, ofrece una relación más dudosa con el Expresionismo y, en todo caso, esta relación lo sería con ese lado más frío y abstracto del movimiento. La música dodecafónica, surgida en estos mismos años, supone la invención de un lenguaje atonal basado en la igualdad de los doce sonidos de la escala convencional, con lo que derriba los pilares de la tonalidad y sugiere un mundo no-gravitatorio donde toda ley desaparece. Aunque su conexión con la física parece más evidente, alguno de los músicos más representativos del dodecafonismo, principalmente Arnold Schönberg, tiene muchos puntos de contacto con el movimiento expresionista en las demás artes ².

3.2 Expresionismo y Fenomenología

La protesta interior que expresa y encarna el mensaje expresionista se concreta con toda su potencia en la novela de Thomas Man **Los Buddenbrook**³, publicada en 1901, y en el famoso lienzo de Edvard Munch "El grito", su réplica plástica. El retorno a lo monacal y a la Edad Media, el retiro de las ciudades y una cierta conciencia de sufrimiento inherente a la posición del hombre sobre la tierra, completarían las características del mensaje expresionista. Kafka y Rilke ya habían presagiado esta situación en la literatura, como Gauguin y van Gogh lo habían hecho en pintura, buscando lejos de Europa esa autenticidad perdida que también busca otra manifestación cultural contemporánea del Expresionismo: la Fenomenología de Husserl.

Es, seguramente, esta conexión entre Expresionismo y Fenomenología la que más luz puede arrojar sobre la significación profunda de un movimiento marcado por la incoherencia de sus realizaciones formales y hasta por una cierta impotencia para concretarse fuera del mundo del estricto sentimiento. Edmund Husserl, discípulo de Brentano, uno de los filósofos más importantes del siglo XIX, publica su obra **Logische Untersuchungen (Investigaciones lógicas)** en 1901 y dicta entre 1904 y 1905 en Göttingen una serie de lecciones que definen las características de esta nueva filosofía, la Fenomenología, en cuya base está también el anhelo de autenticidad en la experiencia del mundo, a través de la experiencia vivida en primera persona y al margen de todo contacto contaminador con las teorías o convenciones anteriores⁴. El acto purificador de la "epoché" o reducción fenomenológica, que nos permite un contacto directo con las

esencias, no es muy distinto al deseo de los expresionistas de acercarse a lo no contaminado por la cultura o la razón, a lo primitivo o a lo abstracto.

En este repaso breve a la Fenomenología y su relación con el movimiento expresionista, es importante detenerse en analizar lo que supone esa llamada "epoché" o reducción fenomenológica planteada por Husserl. En un sentido estrictamente husserliano, la "epoché" significa un cambio radical de la tesis natural, es decir, un modo de colocarse frente al mundo admitiéndolo como realidad que existe y está siempre ahí. La reducción fenomenológica, por el contrario, implica la suspensión o colocación entre paréntesis no sólo de las doctrinas sobre la realidad, sino de la realidad misma. Ahora bien, tanto unas como otra no quedan eliminadas, sino simplemente alteradas por la suspensión, con lo que el mundo natural no queda negado ni se duda de su existencia. Así, como señala Ferrater Mora en su Diccionario de Filosofía ⁵, la "epoché" fenomenológica no es comparable a la duda cartesiana, ni a la suspensión escéptica del juicio, ni a la negación de la realidad por algunos sofistas, ni siquiera a la abstención de explicaciones propugnada, en nombre de una actitud libre de teorías y supuestos, por el positivismo.

La Fenomenología es, ante todo, un método y un modo de ver que no presupone nada: ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psíquicas. Se coloca antes de todo juicio y de toda creencia, para explorar simplemente lo dado. Así, la Fenomenología es una pura descripción de lo que se muestra por sí mismo, de acuerdo con el principio de que toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo

a la intuición debe ser aceptado simplemente tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en que se presenta.

En su origen, la Fenomenología es un método que permite ver, no otra realidad, sino la realidad de otra manera, todas las realidades, incluidas las ideales, de un fenómeno. Pero también, finalmente, se aproxima a lo que Husserl quiso hacer de ella, una especie de ciencia sin supuestos. En ambos sentidos, la Fenomenología tiene coincidencias profundas con el movimiento expresionista, cuyo campo específico es el campo del arte. En 1982, el ensayista alemán Ferdinand Fellmann publicó un estudio sobre las relaciones entre estas dos corrientes culturales, titulado **Fenomenología y Expresionismo** ⁶, donde analiza los puntos de contacto del pensamiento filosófico de Husserl con los fundamentos del Expresionismo.

Basándonos en las observaciones de Fellmann, destacaremos aquí brevemente estas coincidencias:

- Su desconfianza hacia la realidad dada, buscando una nueva forma de relación con el mundo.
- Su creencia de que la conciencia, capaz de dar sentido, sólo puede expresarse en el acto de destrucción del mundo y en que sólo en cuanto aniquiladores pueden los hombres llegar a ser creadores.
- Su intensificación del concepto realidad, su deseo de ver la realidad esencial a través de la destrucción de las nociones y convenciones existentes.
- Su método de perder el mundo por la reducción ("epoché") y recuperarlo por la autorreflexión.
- Su atención hacia el sujeto mismo, su referencia a la subjetividad.

Estos cinco puntos corresponden básicamente al pensamiento fenomenológico pero, tal como aparecen enunciados, podrían serlo también del expresionista, sin más que trasladar su aplicación al mundo artístico. Veamos ahora, más concretamente, las características del Expresionismo que conectan directamente con la Fenomenología:

- La destrucción de la realidad como forma artística del pensamiento y estilo del Expresionismo.
- La tendencia a la disgregación, a la disolución de la realidad en una voluntad unitaria de estilo; la perforación de la realidad aparente conduce a algo más profundo, a una auténtica realidad.
- El impulso expresionista hacia la realidad, ya sea en forma de transformación de lo dado o de contemplación visionaria de configuraciones completamente nuevas, discurre en paralelo a la sobrevaloración del yo creador.
- Una de las últimas consecuencias de esta forma de pensamiento es que la realidad verdadera sólo se encuentra en la utopía de las nuevas formas del lenguaje.
- El núcleo de la poética expresionista es la destrucción de la estructura del lenguaje y de las formas tradicionales; el objeto de exposición y expresión será entonces el propio lenguaje que se hace así no-comunicable.

No hay ya descripción, sólo expresión.

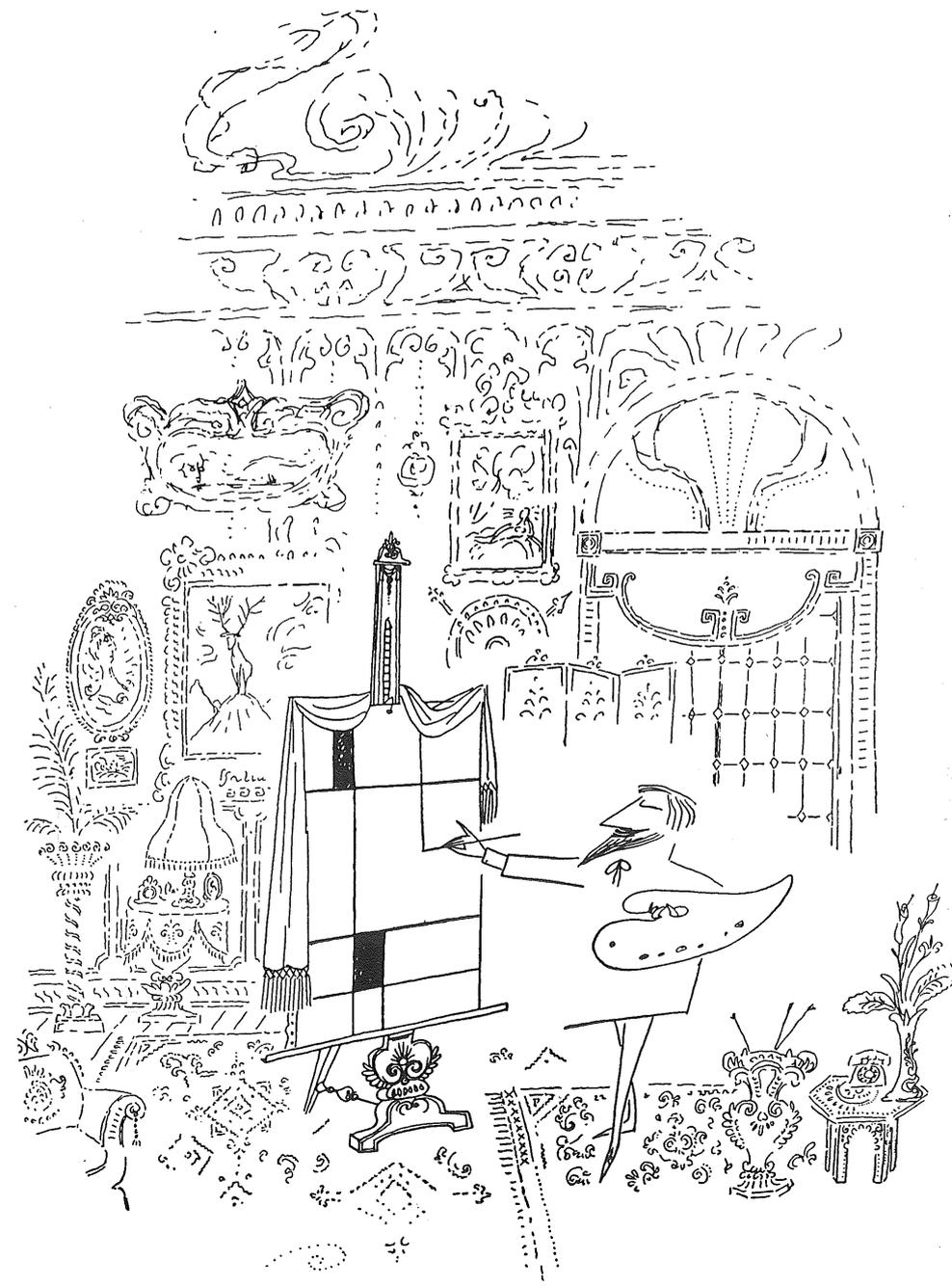
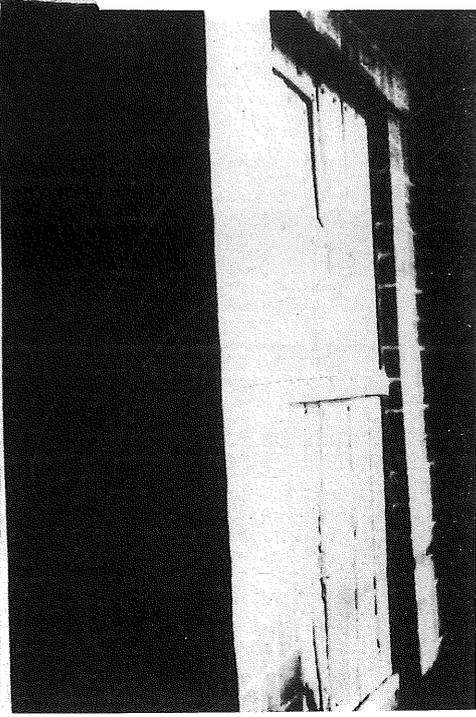
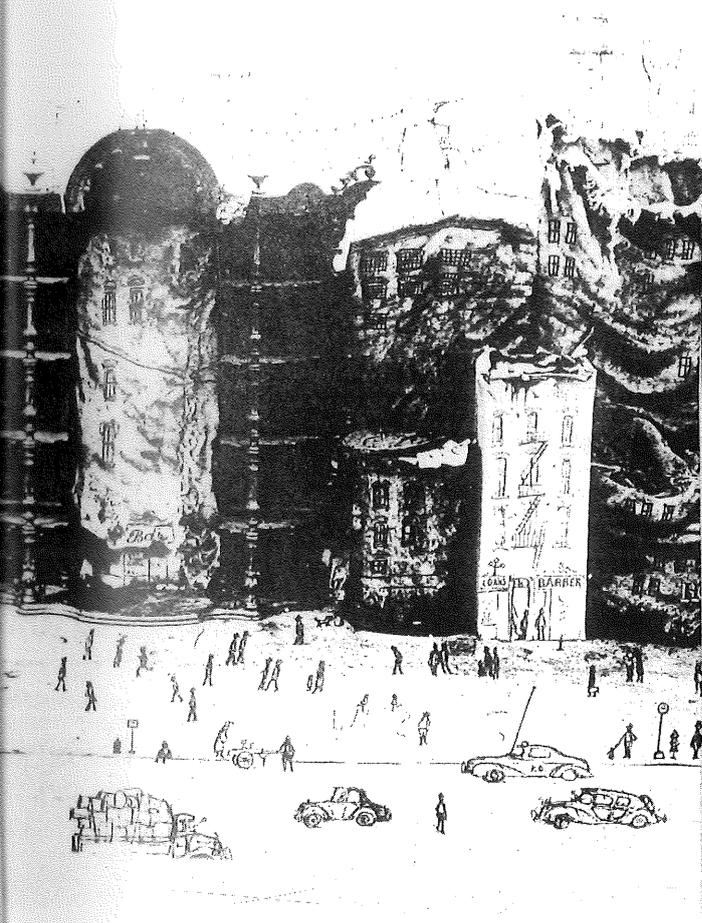
Como síntesis de todo ello, el Expresionismo se dibuja como un movimiento que, por una parte sobrevalora el aspecto creador del arte y, por otra, apunta hacia la coincidencia entre destrucción y realización. Sin embargo, si el Expresionismo supone una forma específicamente moderna

de relación con el mundo, no es ésta de retirada a posiciones utópicas, sino por el contrario un impulso esencialmente práctico de intervención directa en la vida social.

La abstracción será la réplica estética de la teoría de la reducción fenomenológica presentada por Husserl, ya que la abstracción es la forma objetualmente orientada de superación voluntaria de la relatividad del mundo. Tal como lo entiende Wilhelm Worringer ⁷, el procedimiento de abstracción en el arte posee una identidad estructural con el método de reducción de Husserl; se trata en definitiva, de acercar lo singular al mundo de lo absoluto. La abstracción, para Worringer no tiene su fundamento en la razón, sino en una antropología que busca la relación realista con el mundo; la creación artística compensa los sentimientos de angustia, última instancia de la relación humana con el mundo, tal como dramáticamente se muestra en todas las manifestaciones del Expresionismo.

Las relaciones entre las vanguardias artísticas del siglo XX y las corrientes filosóficas contemporáneas han sido ampliamente estudiadas por los críticos de arte y, en este sentido, la concepción del espacio y el tiempo en la filosofía y en el arte, e incluso en la ciencia, ha sido en la mayoría de los casos la piedra de toque para la diferenciación de los distintos movimientos. Jorge Oteiza habla de la dimensión esencialmente temporal del Futurismo frente al espacialismo propio del movimiento cubista ⁸. Y, Camón Aznar, relaciona el pensamiento de Bergson con el Impresionismo pictórico, con el Futurismo en todas sus manifestaciones y con las formas modernistas de la arquitectura de Gaudí ⁹.

En el caso del Expresionismo, es evidente que su relación más directa sería, como acabamos de explicar, con la Fenomenología de Husserl,



contemporánea de las primeras experiencias de la literatura y la pintura expresionistas, a las que seguirían las de la arquitectura y el cine. Más indirectamente, el Expresionismo podría también conectarse con la filosofía de Heidegger, surgida posteriormente, en la que se considera el tiempo como conductor de un proceso de aniquilamiento que se halla en la misma esencia del ser cuando éste tiene conciencia de su autenticidad, como dice el propio Heidegger, de esa terrible condición de "ser para la muerte". Aun cuando su obra fundamental **Ser y tiempo** ¹⁰ se publica a finales de los años veinte, no está lejos de la sensibilidad expresionista ese clima de la filosofía de Heidegger en el que todo contribuye a la creación de la conciencia de una angustiosa limitación.

Por otra parte, también son evidentes las conexiones del Expresionismo con el psicoanálisis de Freud ¹¹, cuyas teorías fueron desarrolladas en Viena en la primera década del siglo XX. La atención al subconsciente y ciertas imágenes tan ancestrales y primitivas como las de la cueva o las de claustro materno tienen sus réplicas figurativas más que en ningún otro sitio en las escenografías o las arquitecturas expresionistas.

3.3 El Expresionismo en la arquitectura moderna

Tras la presentación realista de la angustia expresionista en "El grito" de Munch, Robert Dalauney se atreve en 1909, con la serie St. Severin, a traducir la arquitectura gótica tridimensional a ritmos pictóricos abstractos, todavía muy analíticos y próximos al modelo. Progresivamente, va haciendo crecer la deformación a causa del deseo de hacer visible el movimiento y las leyes interiores, desligando así el cuadro de su motivo, de su contenido. En 1910, en su Torre Eiffel, el color se vuelve más vivo y comienza a tomar forma por sí mismo como movimiento y como ritmo; todo ello linda ya con lo abstracto, aunque todavía con una textura muy acusada.

No se trata aquí de presentar el panorama completo de la pintura expresionista o de cualquier otra de las manifestaciones artísticas de este movimiento, ya que pretendemos simplemente presentar al Expresionismo arquitectónico como contemporáneo de otras corrientes de pensamiento impregnadas por la misma sensibilidad. Entre ellas, como hemos visto, la Fenomenología de Husserl ofrece un evidente paralelismo con el Expresionismo en cuanto a su actitud ante la realidad y la intervención sobre la misma, mientras que la crítica de arte representada por Worringer conecta directamente con el modo de entender la tendencia hacia la abstracción en el Expresionismo, replanteando, o mejor destruyendo, la oposición entre movimientos figurativos y abstractos con su nuevo concepto de "Einfühlung". Este término "Einfühlung" propio de la estética y la teoría del arte alemanas, y el interés por el estilo gótico como muestra de una

geometría animada por un sentimiento de lo natural, conecta igualmente con las preferencias formales del Expresionismo.

Es en este clima cultural en el que surge el Expresionismo a comienzos del siglo XX, como una de las corrientes de vanguardia que darán vida a la arquitectura y el arte modernos. El Expresionismo es, además, una corriente propiamente alemana, como es italiano el Futurismo o el Cubismo eminentemente francés. Pero si el Cubismo es unánimemente considerado en toda la historiografía del arte moderno como el movimiento fundamental de la modernidad, por su intelectualismo y su fundamentación en una metafísica y una ciencia capaces de convertirlo en una corriente auténticamente revolucionaria de toda la cultura del momento, la mayoría de los autores coinciden también en señalar al Expresionismo más como un problema humano de angustiosa protesta ante lo dado, que un deseo de crear un nuevo vocabulario figurativo y, consecuentemente, casi siempre incapaz de rebasar los límites de lo psicológico y realizarse como obra de arte. Las historias de la arquitectura moderna, desde **Pioneros del diseño moderno**¹² de Nikolaus Pevsner de 1936, **Arquitectura moderna**¹³ de Walter Curt Behrendt de 1937 y **Espacio, tiempo y arquitectura**¹⁴ de Sigfried Giedion de 1941 hasta la **Historia de la Arquitectura Moderna**¹⁵ de Bruno Zevi de 1954 y **Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina**¹⁶ de Reyner Banham de 1960, coinciden todas en este tratamiento marginal, o incluso más que marginal inexistente como en los casos de Giedion o Banham, del movimiento expresionista en la formación de la arquitectura moderna. Tampoco después, el Expresionismo ha contado con estudios de importancia en el campo de la arquitectura, salvo los de Wolfgang Pehnt **La Arquitectura Expresionista**¹⁷ de 1975 y de F. Borsi y

G. K. König **Architettura dell'Espressionismo** ¹⁸ publicado en 1967 como resultado del Congreso de Florencia sobre el tema y con muy escasa difusión.

Excepto en el caso de Erich Mendelsohn, el único arquitecto expresionista en obtener un éxito profesional, las monografías sobre los arquitectos de este movimiento han sido escasas y en ocasiones, como ha sucedido con Hans Poelzig, las que existieron fueron retiradas de la circulación tras la Segunda Guerra Mundial. Como ha señalado Bruno Zevi ¹⁹, los documentos del Expresionismo, en todos los campos del arte, son raros y existe la necesidad de una auténtica investigación para conocer lo que realmente fueron muchas de sus realizaciones hoy inexistentes. Falta una historia del Expresionismo y falta también una indagación en los distintos frentes en que se desarrolló la arquitectura expresionista fuera del ámbito de la Bauhaus, cuya historia está mucho más documentada sobre todo por la iniciativa de su fundador Walter Gropius y sus propias publicaciones.

En este trabajo, pretendemos tocar únicamente alguno de los aspectos de la arquitectura expresionista y, en concreto, de la obra de uno de sus máximos representantes: Hans Poelzig. Sin embargo, existe también una cierta pretensión de globalidad al sacar al Expresionismo de los estrechos límites en que normalmente se le tiene confinado, presentándolo imbricado en una contemporaneidad más amplia y presente en el desarrollo de toda la arquitectura del siglo XX, hasta nuestros días.]

NOTAS

1. SPENGLER, Oswald
La decadencia de Occidente
 Espasa Calpe, Madrid 1923 (C. H. Beeck'schen Verlagsbuchhandlung, Munich 1917)
2. HORIA, Vintila
Introducción a la literatura del siglo XX
 Editorial Gredos, Madrid 1976
 Algunas de las consideraciones en torno a las vanguardias del siglo XX, recogidas en este apartado, están basadas en esta obra de V. Horia.
3. MANN, Thomas
Los Buddenbrook
 Plaza y Janés Editores S.A., Barcelona 1985 (primera edición alemana de 1901)
4. HUSSERL, Edmund
Investigaciones lógicas
 Revista de Occidente, Madrid 1929 (1901)
 Las lecciones dictadas en Göttingen están recogidas en:
 HUSSERL, Edmund
La idea de la Fenomenología
 Fondo de Cultura Económica, Madrid 1982 (Martinus Nijhoff, The Hague 1973)
 Posteriormente, el pensamiento fenomenológico aparece en toda su extensión en:
 HUSSERL, Edmund
Ideas relativas a una Fenomenología pura y una Filosofía fenomenológica o, simplemente, Ideas
 Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1949 (1913)
5. FERRATER MORA, José
Diccionario de Filosofía
 Alianza Editorial, Madrid 1979

6. FELLMANN, Ferdinand
Fenomenología y Expresionismo
Editorial Alfa, Barcelona 1984 (Albert Verlag, 1982-83)
7. WORRINGER, Wilhelm
Abstracción y Naturaleza
Fondo de Cultura Económica, Mexico 1953 (R. Piper & Co. Verlag, Munich 1908)
8. OTEIZA, Jorge
Quousque Tandem...!
Colección Azkue, Editorial Auñamendi, San Sebastián 1963
9. CAMON AZNAR, José
El tiempo en el Arte
Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1958
10. HEIDEGGER, Martin
Sein und Zeit (Ser y tiempo)
Halle 1927 (primera edición española de 1951)
Entre las numerosas obras sobre el pensamiento de Heidegger, citemos la reciente:
VATTIMO, Gianni
Introducción a Heidegger
Gedisa Editorial, Barcelona 1986 (Laterza, Roma, 1985)
11. FREUD, Sigmund
Über Psychoanalyse (Sobre el psicoanálisis)
Leipzig, Wien, 1910
Antes de sus teorías sobre el psicoanálisis, publica Freud su:
Traumdeutung (La interpretación de los sueños)
Leipzig 1900
12. PEVSNER, Nikolaus
Pioneers of Modern Design
Penguin Books 1960 (Faber & Faber, London 1936)

13. BEHRENDT, Walter Curt
Arquitectura Moderna
Ediciones Infinito, Buenos Aires 1959 (Harcourt, Brace & Co., New York 1937)
14. GIEDION, Sigfried
Espacio, tiempo y arquitectura
Editorial Dossat, S.A., Barcelona 1978 (Harvard University Press, 1941)
15. ZEVI, Bruno
Historia de la Arquitectura Moderna
Emecé Editores, Buenos Aires 1954-57 (primera edición italiana de 1954)
16. BANHAM, Reyner
Theory and Design in the First Machine Age
The Architectural Press, London 1960
17. PEHNT, Wolfgang
La Arquitectura Expresionista
Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1975 (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1975)
18. BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
Vitali e Guianda, Genova, y Vicent, Fréal & Co., Paris 1967
19. ZEVI, Bruno
"History as a Method of Teaching Architecture"
publicado en el volumen:
The History, Theory and Criticism of Architecture
Marcus Whiffen Ed.
The M.I.T. Press, Cambridge Mass. 1964

«La hora de vino oscuro y de mil rosas
se lanza con estrépito al sueño de la noche.»

Rainer María Rilke.

4. LOS TEMAS DE LA ARQUITECTURA EXPRESIONISTA

4.1 Visión utópica y proyecto real: Bruno Taut

Ya hemos comentado cómo, por una parte, la arquitectura ha sido una de las artes más influenciadas por el Expresionismo y, por otra parte, las dificultades de este movimiento, de raíces esencialmente psicológicas, para realizarse plenamente en las obras construídas. También, y en relación con otras vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, hemos señalado ya que el Expresionismo no es tanto la invención de un lenguaje, la propuesta de una nueva figuratividad, como un nuevo modo de comunicación con el mundo y de utilización del arte en el ámbito social.

Si el método del Expresionismo consiste, ante todo, en crear, la actividad de los arquitectos expresionistas aparece desdoblada en dos planos que corresponden respectivamente al hacer y al idear, a la arquitectura realizable y la irrealizable, a la técnica y al visionarismo, a la profesión y la utopía. La consideración de la utopía como realidad, el dominio de la fuerza sobre la materia y el entendimiento del diseño como un proceso abierto y no una imagen fija, dibujan el ámbito propio del quehacer de los arquitectos expresionistas, por encima de sus diferencias formales.

Tal vez sea Bruno Taut una de las figuras que mejor representa la amplitud de intereses de la arquitectura expresionista y también la existencia de ese doble plano de la profesión y la utopía antes mencionado. Bruno Taut comienza a difundir, a través de la revista **Frühlicht** fundada por él, la poética de la arquitectura de cristal o "Glasarchitektur" de Paul Scheerbart y concluye la publicación de esta misma revista con la

publicación de su primer Siedlung construido. También en **Frühlicht**, Bruno Taut recoge la colaboración del grupo de la llamada "Gläserne Kette", publica obras de Antonio Gaudí y da a conocer al grupo holandés De Stijl, sobre todo a través del arquitecto J.J.P. Oud. Casi al mismo tiempo, hacia 1920, publica en **Bauwelt** una defensa del color como instrumento estrictamente arquitectónico, capaz de discurrir en paralelo a la forma, que después aplicará en su Onkel Tom Siedlung de 1929. Su investigación en el campo de la vivienda la lleva, así mismo, a reflexionar teóricamente sobre los problemas de la repetición y el carácter simbólico de los edificios.

Bruno Taut fue, sin embargo, un constructor de miles de viviendas y un planificador de barrios enteros, además de realizar otros muchos edificios y proyectos. Pero siempre ha permanecido más marcado por su vertiente utópica y considerado como una figura de transición a causa de la escisión entre estos dos planos de sus visiones utópicas de la primera época - "Die Stadtkrone", por ejemplo - y sus realizaciones en el campo de la vivienda de masas de la segunda. Tanto su pensamiento como su obra, como los de la mayoría de los arquitectos expresionistas, son grandes desconocidos dentro de la historiografía del Movimiento Moderno ¹.

Como sucede con J.J.P. Oud y el Neoplasticismo, Bruno Taut representa la vertiente más amplia y profesional del Expresionismo arquitectónico, de manera que su personalidad pasa incluso por encima de los caracteres propios del movimiento. Existen, sin embargo, otras figuras en la arquitectura expresionista que, sin la trascendencia de Taut, permiten ver con más nitidez algunos de los puntos donde se concretó la búsqueda expresionista de una nueva forma arquitectónica y una nueva realidad en la construcción de edificios. El ya mencionado Paul Scheerbart, con su

arquitectura de cristal, al mismo tiempo una idea y una materialización de los edificios, es una de estas figuras, como lo es Finsterlin, con sus preferencias por los estilos gótico y barroco y la búsqueda de una continuidad plástica basada en la aplicación de nuevas geometrías. Hablik, por su parte, experimenta igualmente con estructuras y geometrías derivadas del gótico, el estilo predilecto de todos los arquitectos expresionistas.

La utilización de la geometría como vehículo de expresión y método de creación formal es una de las características más propias de la arquitectura expresionista y conecta con las dos manifestaciones, la más figurativa y la más abstracta, del movimiento. Desde la geometría cristalográfica de Scheerbart y del propio Bruno Taut, hasta la productora de continuidades de Finsterlin o las retículas de Hablik y las descomposiciones de Paul Goech, todas las visiones expresionistas de la nueva realidad aparecen fundadas en la reducción geométrica capaz de controlar unas formas en apariencia fantásticas e incontroladas.

4.2 La realización de la arquitectura: Erich Mendelsohn

El Expresionismo como retórica de la expresión, como búsqueda de un tema único con la fuerza suficiente para adueñarse de la forma entera del edificio, está presente sobre todo en Erich Mendelsohn, el arquitecto con más trascendencia profesional de este movimiento. La acentuación del carácter objetual del edificio, al margen de su situación urbana, y la redundancia de su mensaje expresivo hacen de Mendelsohn el máximo representante de esa potencia expresiva de la forma expresionista, exhibida en apariencia sin trabas en las situaciones más diversas, tanto fuera como dentro de los edificios. El Expresionismo como presentación, como expresión, potente y simple de una sola idea. De estas mismas cualidades participarán también algunas de las obras de Hans Poelzig, de quien hablaremos después, y alguno de los arquitectos posteriores influenciados por la sensibilidad expresionista.

Un cierto romanticismo impregna también alguna de las realizaciones de la arquitectura expresionista. Otto Bartning, por ejemplo, construye dos casas donde el tratamiento fraccionado de su volumen y la configuración de las cubiertas con fuertes pendientes remiten a una integración con la naturaleza y a una figuratividad gótica entendida como geometría de lo natural. Un romanticismo que no está lejos tampoco de las primeras realizaciones de Walter Gropius o de Mies van der Rohe.

4.3 La concepción estructural: Mies van der Rohe

En sus proyectos de rascacielos de cristal de comienzos de los años veinte, Mies van der Rohe ofrece unas propuestas en el límite entre la visión teoría y el proyecto concreto, muy influenciadas por la sensibilidad expresionista. La huída de cualquier convención anterior y la expresión libre del estado de ánimo, sin mediar ninguna intención estética explícita, permite a estos edificios presentarse integralmente como una idea, si bien en este caso una idea coincidente con la estructura.

La concepción de la estructura en Mies supone un concepto casi filosófico, el resto es ya sólo tecnología capaz de realizarla. La estructura, para Mies van der Rohe, es la construcción elevada hasta el terreno filosófico donde se convierte en idea capaz de controlar el edificio entero hasta sus mínimos detalles. El problema de la estructura, tal vez uno de los más controvertidos de la arquitectura expresionista, asoma así decididamente en estos primeros proyectos de Mies, un arquitecto cuyo contacto con el Expresionismo fue sólo tangencial, aunque seguramente profundo. La estructura, confundida con la geometría, había ya dominado figurativamente los experimentos de otros arquitectos, como por ejemplo los de Wenzel Hablik, aunque todavía con una concepción estructural derivada de la arquitectura gótica. Con Mies, asoma definitivamente la modernidad.

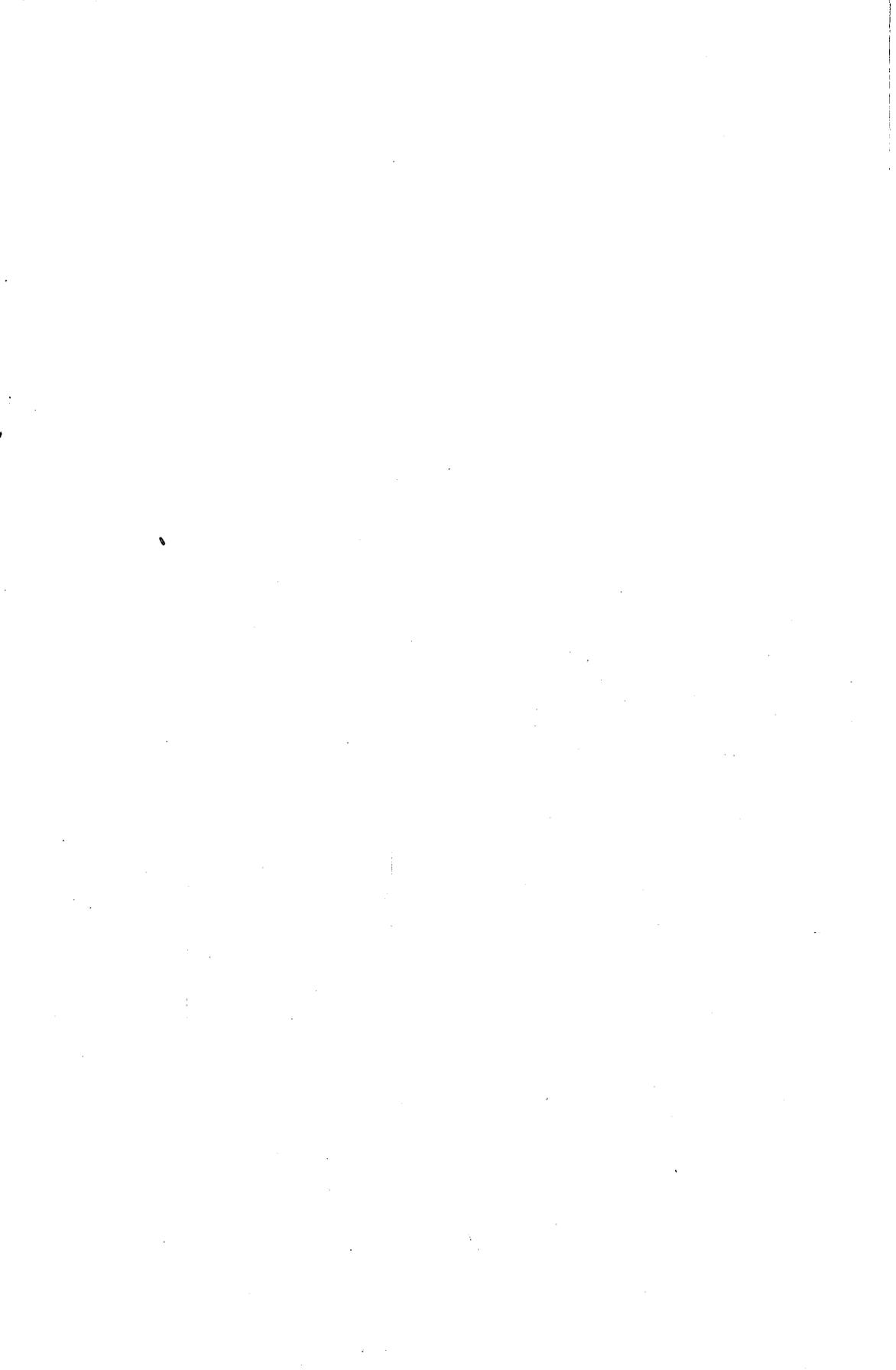
La estructura, en este caso la retícula estructural que será uno de los sellos distintivos de la arquitectura moderna, tiene en Max Taut otro sentido: la búsqueda de la objetividad. Este arquitecto, hermano de Bruno Taut, exhibe la estructura reticular de hormigón en su propuesta para el Chicago Tribune con una claridad sin concesiones culturales o al lugar que,

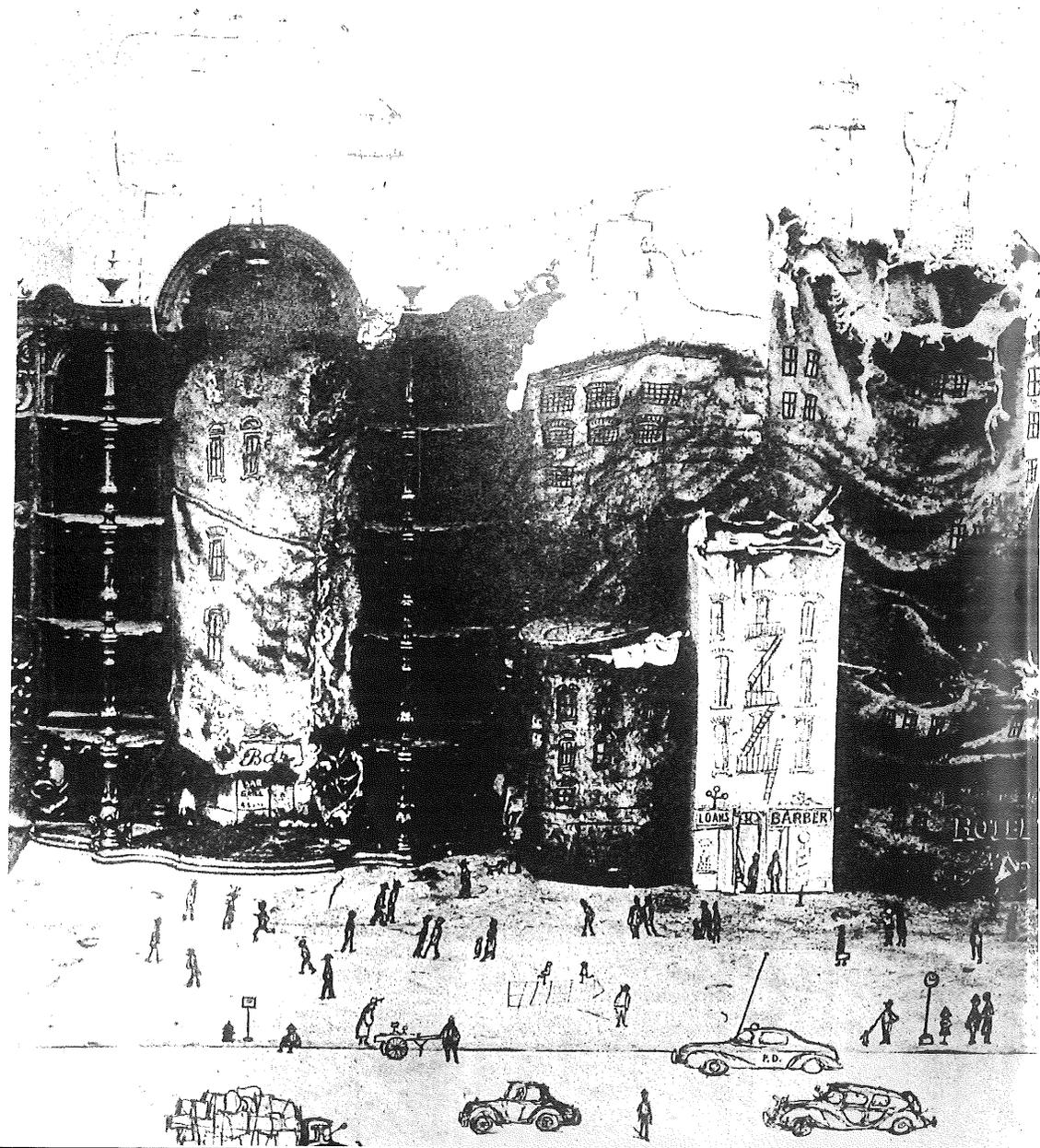
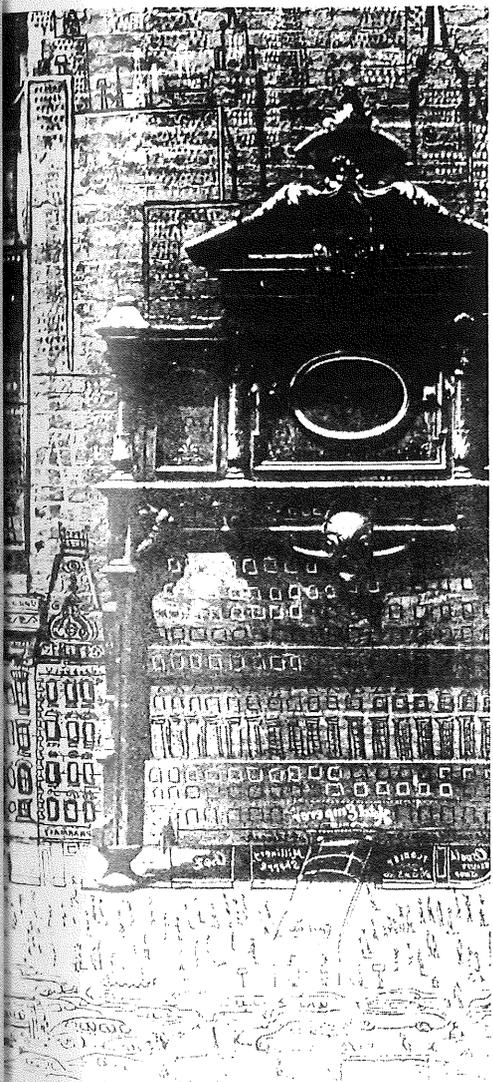
como señala F. Borsi, "desarma por su aplastante objetividad" ². La objetividad expresionista de Max Taut, esa condición del proyecto de no autocomentarse ni autoexaltarse, sino presentarse simplemente con su propia certeza nos remite de nuevo a la ya comentada relación del Expresionismo con la Fenomenología de Husserl y al método expresionista de intervención sobre la realidad con el de la "epoché" o reducción fenomenológica. Por otra parte, Max Taut ilustra la importancia que un material como el hormigón armado, sin forma previa y capaz de ser moldeado a voluntad, tiene para la arquitectura expresionista.

4.4 La "Gesamtkunstwerk": Gropius y la Bauhaus

Si pudiéramos referirnos al Racionalismo y al Expresionismo como movimientos antitéticos en el desarrollo de la arquitectura moderna, podríamos encontrar ciertos casos en que los mismos arquitectos se han adherido a una u otra sensibilidad en función de las características concretas de sus obras. Este es el caso de los hermanos Luckhardt, fríos y racionalistas en los episodios arquitectónicos pequeños, pero que en los grandes temas urbanos promovieron un retorno al romanticismo y barroquismo mucho más emparentado con las experiencias expresionistas. Esto indica hasta qué punto el Expresionismo encontraba su mejor vehículo formal en lo grande, realizándose con muchas dificultades en lo pequeño. Esto será absolutamente evidente también en la arquitectura de Hans Poelzig.

La arquitectura expresionista es, cronológicamente, posterior al Expresionismo en otras artes, sobre todo en la literatura y la pintura. Sin embargo, alguno de los pintores como Egon Schiele había tomado la arquitectura como protagonista de sus imágenes pictóricas. Ahora bien, donde el Expresionismo se sirve especialmente de la arquitectura es en la escenografía; Hans Poelzig es el autor de la escenografía de "El Golem", una escenografía con gran carga fantástica a causa de sus fuertes deformaciones buscando un acentuado realismo, también Hugo Häring realiza escenografías para el cineasta Karl Theodor Dreyer y otros arquitectos colaboran en escenografías típicamente expresionistas inspiradas en escenas góticas, pintores como El Bosco o Brueghel y en la iconografía popular flamenca. Por su parte, muchas de las construcciones o proyectos de los arquitectos expresionistas tienen ese sello escenográfico y





grandilocuente de los montajes teatrales o cinematográficos. Es esa otra realidad buscada por el Expresionismo remitiendo a un mundo medieval y gótico más auténtico.

Pero la búsqueda de una nueva realidad para el arte tenía también otra cara, aparentemente más fría y contenida pero igualmente permeable a la intervención de otras artes en la arquitectura, es la que representan sobre todo Gropius y la Bauhaus. Walter Gropius basaba la propia enseñanza en esta Escuela no en los aspectos estilísticos, sino en una metodología; y esto no podía ser más que un corolario del Expresionismo en cuanto la nueva arquitectura no se presentaba como un nuevo estilo, sino que se renunciaba a toda tentativa de invención lingüística para colocar en primer plano la comunicabilidad a todos los niveles del producto artístico. Esta comunicación debía ser simple, sin rumores o redundancias, enfrentándose de un modo directo y sin la mediación de las convenciones a la creación de la forma.

Gropius recurrió a Kandinsky y Klee como artistas de los que tomar el impulso para su experiencia; en ningún otro artista es seguramente más evidente el equilibrio entre desorden y geometría, la oscilación permanente entre las afirmaciones indemostrables y las deducciones lógicas y precisas. Fué la incorporación de Theo van Doesburg a la Bauhaus la que inclinó la balanza hacia la investigación abstracta, puramente geométrica, precisamente inducida por un extraño a la corriente expresionista. Este será un sello de toda la producción de los artistas y arquitectos de la Bauhaus, identificados ya con las tendencias más abstractas de la arquitectura moderna. El propio Walter Gropius seguirá este mismo camino en sus obras construídas hasta el punto de convertirse, como también sus otros directores Mies van der Rohe o Hannes Meyer, en

representantes destacados de lo que habría de llamarse después arquitectura racionalista. La prioridad de la metodología, la búsqueda de la integración con las otras artes en una "Gesamtkunstwerk" u obra de arte total, la creación libre de supuestos o formas previas, premisas de la Bauhaus como institución, conservarán no obstante esta fuerte vinculación originaria con el Expresionismo³.

4.5 La vertiente orgánica: Hugo Häring

Faltarían por mencionar los componentes funcionalista y orgánico del Expresionismo, ambos unidos en la figura de Hugo Häring de un modo coyuntural. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, sólo el segundo podría relacionarse con el Expresionismo - Klaus König considera que la Robie House de Frank L. Wright es una obra expresionista - mientras que el funcionalismo sería, en su sentido más propio, uno de los anatemas de la sensibilidad expresionista.

A pesar de ello, Hugo Häring en su escrito de 1925 titulado "Wege zur Form" ⁴ ("Camino hacia la forma") distingue en el quehacer arquitectónico dos premisas: satisfacer la función y lograr una expresión. Häring habla de un nuevo modo de construir basado en los mismo términos que la filosofía de Heidegger, donde se da una superioridad de lo orgánico sobre lo formal, que habría de desembocar en una nueva manera de proyectar. En contra de la preferencia de otros arquitectos expresionistas por los grandes edificios, Häring se limita a investigar teóricamente, más en cuanto al proyecto mismo que a la realización, en el tema de la casa, de la habitación. Sus viviendas nacen siempre de un pensamiento sobre el interior, sobre la secuencia de espacios, sin otra preocupación que ésta y una total indiferencia hacia el resultado estilístico tanto del edificio como del mobiliario. Los edificios de Hugo Häring se alejan, así, del vocabulario más propio de la arquitectura moderna, tanto sus bloques de vivienda colectiva - su bloque de la Siemensstadt de 1928-29, por ejemplo - como sus viviendas individuales, como la casa Ziegler en Berlín de 1935-36, donde se demuestra lo que puede hacerse en la arquitectura moderna sin tener que adoptar uno de sus mayores dogmas: la cubierta plana.

La idea de la obra de arte, de arquitectura, como un proceso más que como una forma, que se desarrolla a imagen de los procesos orgánicos, conecta a Hugo Häring con el Expresionismo pero, como ha señalado Julius Posener ⁵, este "Leistungform" o logro de la forma se identifica en él con la adecuación a la función que ha de cumplir dicho edificio; es así como el propio Häring describe una de sus principales obras, la granja Garkau de 1924-25, en términos de estricto funcionamiento, acceso, ventilación, limpieza, etc. y denomina a este edificio literalmente un edificio funcional.

La peculiar posición de Häring, en medio de las corrientes funcionalista, orgánica y expresionista, permite apreciar la imprecisión de las fronteras entre los que con frecuencia son considerados movimientos antagónicos en la arquitectura del siglo XX. Por si ello no fuera suficiente, Hugo Häring trabajó durante un cierto tiempo en el estudio de Mies van der Rohe, cuya casa de ladrillo de 1923 no se aleja mucho de los proyectos de su colaborador; por otra parte, la influencia de Häring será decisiva y directa sobre el más joven de los arquitectos expresionistas y quizá el de mayor trascendencia en el desarrollo de esta arquitectura: Hans Scharoun.

4.6 El último expresionista: Hans Scharoun

La condición esencialmente psicológica del Expresionismo, si bien escorada hacia su lado orgánico y hacia una renuncia a la forma en favor de la construcción que nace de la estricta necesidad, tiene en Hugo Häring su máximo representante, mientras que Hans Scharoun, diez años más joven que él, encarna de nuevo la figura del arquitecto, como antes lo habían sido cada uno con sus matices propios Mendelsohn y Poelzig. El afán puramente investigador de Häring deja paso en Scharoun a una actividad propiamente arquitectónica y a un interés por los grandes edificios. En Hans Scharoun se produce una especie de síntesis y sedimentación de todas las experiencias anteriores de la arquitectura expresionista, hasta alcanzar un estilo propio y sancionar, de algún modo, la posibilidad de una arquitectura expresionista plenamente realizada tanto espacial como formalmente. Hans Scharoun absorbe, desde sus primeras obras, rasgos estilísticos de procedencia gótica, planimetrías de Häring, formas derivadas de Mendelsohn, etc., pero sin que ninguna de ellas sea la única dominante de la imagen de sus edificios, sino simplemente fragmentos, citas, en un contexto más descompuesto, si bien sujeto por potentes fuerzas y tensiones internas.

El carácter sintético y al tiempo personal de Scharoun, tanto como el de arquitecto por encima de cualquier pensamiento teórico o sensación psicológica, queda bien patente en el comentario que hace Klaus König a su bloque para la Exposición del Werkbund de Breslau (1927). Dice König: "(Scharoun) demuestra una excepcional madurez estilística; el juego de curvas y contracurvas no tiene precedente, es mucho más libre que el lenguaje de Rietveld y de Oud, menos retórico que el de Mendelsohn, más

fluído que el de Le Corbusier, menos farragoso que el de los constructivistas rusos... Nada debe a Wright ni a la Escuela de Amsterdam, no tiene la aspereza de Loos ni el preciosismo de Behrens y menos todavía la diagramática perentoriedad de las obras de Gropius..."⁶. En términos parecidos, se consideran el bloque de la Siemensstadt de 1930, elogiado por su habilidad compositiva dentro de su simplicidad planimétrica, y la casa Schmirke de 1932, donde se daría hipotéticamente una simbiosis entre la agregación espacial de Wright y los elementos lingüísticos de Le Corbusier.

Con Hans Scharoun, muerto en Berlín en 1972 casi a los ochenta años y dejando todavía algunas de sus obras inacabadas, se establece el hilo más potente de continuidad del movimiento expresionista en arquitectura hasta nuestros días. La relevancia de muchas de sus obras, principalmente la Filarmónica de Berlín, y su indudable categoría como arquitecto han sido capaces de situar a la arquitectura expresionista en un lugar que no había tenido ni con Taut, ni con Poelzig, ni siquiera con Mendelsohn. Pero, como Bruno Taut y otros arquitectos del Expresionismo, también Hans Scharoun tiene su lado más puramente visionario y utópico que contrasta con su realidad como arquitecto constructor.

Entre 1939 y 1945, coincidiendo con el período nazi, Scharoun realiza un conjunto de dibujos ahora denominado "de la resistencia", que constituyen un continuum proyectual plenamente expresionista. Se trata de una serie de imágenes organizada en una secuencia casi cinematográfica que conforman el plano de proyecto, ese plano que tanto valoraba Hugo Häring, que ni siquiera requiere realización. Se trata de expresar sus ideas sobre edificios colectivos, que se presentan como bastiones, plataformas suspendidas, formas plásticas violentamente horadadas o gigantescas cubiertas lanzadas hacia lo alto y en ocasiones accesibles por medio de

escaleras exteriores. Los temas de Mendelsohn y Häring, reaparecen en estos dibujos como una renovada fuerza y las nuevas figuraciones ideadas por Scharoun enlazan con algunas experiencias arquitectónicas posteriores, como las de Utzon en la Opera de Sidney o las del propio Le Corbusier en la Capilla de Ronchamp.]

Las posibilidades de Hans Scharoun de trabajar en el campo de los grandes edificios y, sobre todo, de construir en 1963 su famosa Filarmónica de Berlín han hecho confluír en él las corrientes visionaria y práctica del Expresionismo que, en otros arquitectos, aparecían dramáticamente separadas. A partir de él, también, se extienden las influencias expresionistas sobre la arquitectura contemporánea, afectando principalmente a los arquitectos alemanes o a los que han trabajado en Alemania, como es el caso de Alvaro Siza Viera en Berlín. Pero, si Scharoun puede ser considerado como el más arquitecto de los arquitectos expresionistas, también es cierto que sus obras, tras el paréntesis de la Guerra, discurren con una fluidez y hasta facilidad formal que no tenían antes y que, para algunos autores como el citado Klaus König, puede calificarse como un "extraño formalismo" o hasta manierismo sobre las formas expresionistas y su propio lenguaje personal.

Paralelamente al desarrollo de la arquitectura expresionista en Alemania, aunque comenzando más tarde y con más corta duración, surge en Holanda un movimiento caracterizado por el acento en la expresión individual, las formas libres y la tendencia utópica. La llamada Escuela de Amsterdam, cuya expresividad constructiva contrasta con la geometría purista y objetiva de su contemporáneo De Stijl, produce en ese país una gran cantidad de edificios, sobre todo bloques de viviendas, y su máximo representante Michel de Klerk, nacido en 1884 y muerto antes de cumplir

los cuarenta años, ofrece grandes semejanzas en su concepción de la forma arquitectónica con los arquitectos expresionistas y, por su amplia obra construída, sobre todo con Hans Scharoun.

En este sentido, resulta significativo que la Exposición realizada sobre la Escuela de Amsterdam en el Cooper-Hewitt Museum de Nueva York en 1983, se titulara "Arquitectura expresionista holandesa 1915-1930" ⁷. Este Expresionismo holandés habría tenido su momento culminante entre los años 1918 y 1920, precisamente cuando la construcción en Alemania se hacía más difícil y los arquitectos debieron refugiarse en sus propuestas utópicas. No obstante, este período de explosión constructiva fue corto, de manera que hacia 1925 puede considerarse que la Escuela deja de existir como tal. También, como los expresionistas alemanes, los holandeses tienen su medio de difusión, la revista **Wendingen**, y sobre todo Michel de Klerk refleja la significación que atribuye a la expresión de la forma en multitud de dibujos que van desde los esbozos preliminares de los edificios hasta los detalles de la construcción en ladrillo. La corta carrera de Michel de Klerk acumula, sin embargo, lo que en arquitectos como Scharoun son etapas sucesivas y hace competir sus famosas acuarelas con la calidad de sus edificios construídos.

El Expresionismo alemán tiene, efectivamente, en Hans Scharoun la figura que representa, en alguna medida, su supervivencia y al mismo tiempo su decadencia. La amplitud del movimiento expresionista en Alemania, al contrario que lo limitado de la Escuela de Amsterdam, hace que existan distintas tendencias y hasta contaminaciones de otros movimientos - es evidente, por ejemplo una cierta influencia Decó en los edificios de Mendelsohn - así como herederos más o menos directos de sus experiencias formales, algunos de los cuales, como el francés Claude

Parent, han sido extremadamente críticos con la arquitectura, tal vez elaborada en exceso de Scharoun. De algún modo, éste es o puede ser el precio de la continuidad de un movimiento.

4.7 La figura singular de Hans Poelzig

Llegados a este punto, volvamos de nuevo atrás, para constatar cómo la atmósfera expresionista podía encontrarse con mayor pureza precisamente en esos momentos iniciales cuando todavía se carecía de lenguaje figurativo propio y se luchaba por encontrar la expresión, sin que mediara ningún vocabulario determinado, ninguna forma prefijada. Si Scharoun representa la plena realización de la forma expresionista, la posibilidad de una arquitectura expresionista con el mismo vigor y trascendencia que la arquitectura racionalista o la orgánica, Bruno Taut podría representar esa otra personalidad más escindida entre los ímpetus revolucionarios del Expresionismo y la necesidad de construir con los condicionamientos impuestos por la realidad. Si, como señala Wolfgang Penht en su obra clásica ⁸, el término "Expresionismo" ha de dar cabida a todos los movimientos marginales a la corriente racionalista dominante durante los años veinte y treinta en Alemania, estas contradicciones pueden explicarse simplemente como etapas en la carrera de unos artistas embarcados en una aventura agitada desde los distintos frentes sociales, políticos y artísticos. Y si, como dice el más pragmático Julius Posener ⁹, la utopía no era más que una consecuencia de la imposibilidad de construir, que desapareció en cuanto se hizo imperiosa la construcción de alojamientos masivos, los arquitectos expresionistas no habrían hecho sino ensayar modelos para un futuro utópico, pero sin posibilidades de realización, manteniendo sin embargo la formación suficiente para responder con profesionalidad a las demandas de la construcción real, en una especie de esquizofrenia personal.

Hans Scharoun, el arquitecto realizador de la forma expresionista; Bruno Taut, la personalidad que representa más fielmente la escisión del Expresionismo entre visionarismo y realidad, entre utopía y construcción; Hugo Häring, máximo representante del lado orgánico, proyectual e incluso funcionalista del Expresionismo; y Max Taut, de la vertiente más objetiva y fría de este movimiento. Cualquiera de ellos podría ser, con todo merecimiento, objeto de un estudio monográfico que arrojara más luz sobre el todavía tan desconocido Expresionismo arquitectónico y, en uno u otro momento, estos estudios habrán de realizarse, tanto por la importancia de los arquitectos en sí como por la incidencia que su actividad ha tenido y tiene en la arquitectura del siglo XX. Todos ellos, sin embargo, suponen de alguna manera posiciones dirigidas hacia el futuro, enlazadas incluso entre sí como eslabones de una línea de progreso hacia la completa realización de unos ideales, a pesar del aire de fracaso que, desde sus comienzos, arrastran las experiencias de la arquitectura expresionista.

Hans Poelzig, el arquitecto que hemos elegido para este trabajo de investigación, es, sin embargo, una figura más conclusiva, de final de ciclo, aunque su carrera coincida con el momento de mayor impulso de la arquitectura moderna. Poelzig, que no se consideraba a sí mismo un arquitecto del siglo XX, es seguramente la figura más potente de la arquitectura expresionista, precisamente por esta condición de desencuentro con su propia época y de fricción con el clima arquitectónico existente a su alrededor e incluso con su propia arquitectura, que nunca parece realizarse plenamente.

Poelzig, personalidad tan problemática como lo pudo ser Richardson a mediados del siglo XIX, incide en el campo de la arquitectura con una profundidad que muy pocos han alcanzado y somete a la forma construída a

las presiones nacidas de su propio pensamiento y sensibilidad, enfrentándose a un combate hasta el fin con la resistencia que la propia arquitectura opone a ser sometida a dictados de cualquier índole. Como también sucede con Richardson, el peso material y el carácter hosco e impenetrable de las construcciones de Poelzig ha hecho, además de la escasez de documentos sobre sus edificios y proyectos ¹⁰, que sea uno de los arquitectos más desconocidos del siglo XX y también más olvidados en aspectos tan importantes como el de la creación de espacio interior. A conocer un poco más su figura y su obra, así como a analizar algunas de las que consideramos aportaciones básicas de la arquitectura expresionista está destinado este trabajo de investigación, cuyo encuadre cultural hemos tratado de dibujar en estos capítulos.

NOTAS

1. Sobre Bruno Taut, existe un reciente estudio:
BOYD WHYTE, Iain
Bruno Taut and the Architecture of Activism
Cambridge University Press, 1982
2. BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
Vitali e Guianda, Genova, y Vicent, Fréal & Co., Paris 1967
3. GROPIUS, Walter
Die neue Architektur und das Bauhaus
Florian Kupferberg, Mainz y Berlin 1965 (Bauhausbücher, 1927)
4. Citado en:
POSENER, Julius
From Schinkel to the Bauhaus
Architectural Association (Lund Humphries), London 1972
5. POSENER, Julius
From Schinkel to the Bauhaus
Op. Cit.
6. BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
Op. Cit.
7. WIT, Wim de
The Amsterdam School: Dutch Expressionist Architecture 1915-1930
Cooper-Hewitt Museum, New York. The M.I.T. Press, Cambridge Mass. and London, England 1983
8. PEHNT, Wolfgang
La Arquitectura Expressionista
Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1975 (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1975)

9. Julius Posener hace esta observación, aplicada en general a los arquitectos expresionistas en:

Hans Poelzig. Scritti e Opere

a cura di Julius Posener

Franco Angeli Editore, Milano 1978 (Gebr. Mann Verlag, Berlin 1970)

10. Sobre la obra de Hans Poelzig, además de la recopilación de sus escritos comentada por Julius Posener que se acaba de citar, sólo existe una monografía que pueda considerarse completa, que fue retirada de la circulación durante la Segunda Guerra Mundial y sólo recientemente ha sido reeditada. Esta es la de:

HEUSS, Theodor

Hans Poelzig: Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters

Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985 (Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1939)

Los artículos de revistas sobre Poelzig son también escasos, únicamente **Casabella** (1967) y **Architectural Review** (1963) se han ocupado con alguna extensión de su obra, fuera del círculo más restringido de las publicaciones en lengua alemana.

«Así que se acoge con recelo en el sueño
y está en el parque, sólo en el parque negro.
Y la fiesta está lejos. Y la luz miente.»

Rainer María Rilke.

"Was ist mir der Tod?
Ich mache eine Tür auf
und bin in einem anderen Raum"

(¿Qué es para mí la muerte?
Abro una puerta
y estoy en otra habitación)

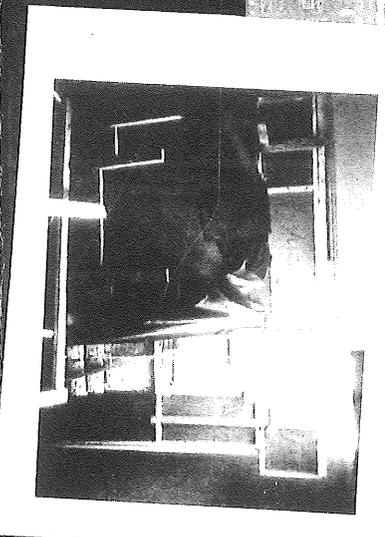
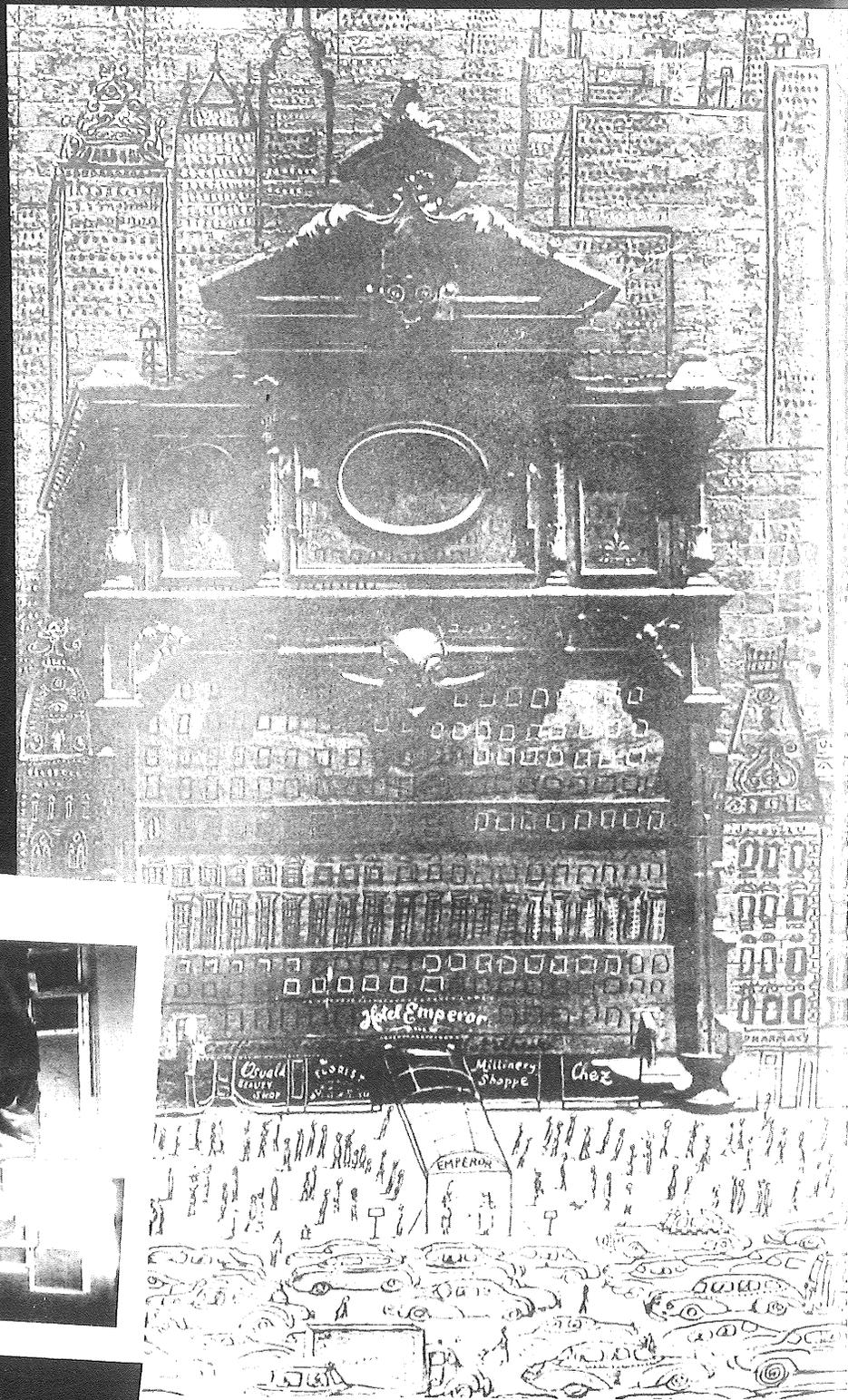
Hans Poelzig.

5. LA ARQUITECTURA DE HANS POELZIG

5.1 Los primeros edificios industriales, la lucha contra la materia

Uno de los momentos más famosos de la arquitectura de Hans Poelzig, y de toda la arquitectura expresionista, es la presencia simultánea, el encuentro casi brutal, en el Werdermühle de Breslau (1908) de dos sistemas de huecos: los semicirculares abiertos directamente en el muro y los cuadrados que rellenan los intersticios de la estructura metálica que se asoma al exterior.

Esta incrustación literal de una arquitectura moderna en el cuerpo de otra tradicional constituye uno de los pocos casos en toda la historia de la arquitectura en que no se trata de lograr la armonía entre elementos dispares, ni de integrar o legitimar formas antiguas incorporándolas a un estilo nuevo, sino simplemente de colocar una cosa al lado de la otra buscando un fin expresivo, simbólico o, como diría Poelzig, artístico. No existe ligadura alguna entre los muros perforados por profundos óculos y las ligeras paredes suspendidas de cristal; las ventanas semicirculares y los paneles de vidrio nunca intervienen juntos en la definición de una parte del edificio y nunca un elemento de una clase entra en relación directa - de posición, tamaño o forma - con uno de la otra. La conexión entre estos dos mundos constructivos es puramente expresiva: el contraste de la pesantez y las formas redondeadas de las zonas murales con la ligereza, tersura y dominio de las líneas horizontales y verticales de las paredes de cristal. Expresividad que surge simplemente de la presencia en paralelo de dos modos diversos de construir, encerrar, y también iluminar un supuesto



espacio; mientras en el muro los huecos necesarios para iluminar el interior del edificio han de abrirse así, trabajosamente, la estructura reticular permite sencillamente convertir sus vanos en amplios ventanales.

El reconocimiento casi unánime del acierto de Hans Poelzig en el campo de la arquitectura industrial, logrando ponerse a la altura de arquitectos más innovadores, como Peter Behrens, a pesar de trabajar con formas y materiales tradicionales, ha hecho que estas primeras obras de su carrera - el citado Molino de Breslau o la Fábrica Luban, por ejemplo - sean consideradas ejemplares típicamente modernos ya que, a lo moderno de su función, se añade una cierta modernidad, si no tecnológica o maquinista, sí en la disposición de las grandes masas y en el carácter potente de sus perfiles y sus huecos. En este sentido, suele señalarse también que Poelzig busca la expresividad de la forma en sus edificios con una cierta indiferencia ante el problema de la técnica constructiva, que puede ser tradicional o moderna, o las dos al mismo tiempo. Esta indiferencia es la que permitiría en el Molino Werder, un edificio en el que no existe coherencia constructiva alguna, ni unidad volumétrica, ni siquiera coherencia dialéctica entre las partes, lograr una coherencia expresiva a través de la textura, una textura entendida como operación llevada a cabo directamente sobre el material constructivo utilizado, distinto en cada caso. Así, la fábrica del muro es el material plástico, la arcilla moldeada y perforada allí donde es necesario, sin otras limitaciones que las del respeto a la integridad masiva de la pared, con huecos cuya distribución en espiral ascendente sugieren el trabajo en el torno de un alfarero. Y si esta zona mural es al tiempo masiva, dinámica y libre en la distribución de sus perforaciones, la definida por la estructura reticular se identifica con un tejido, convirtiéndose este marco estructural en la urdimbre que es

rellenada por las ventanas, absolutamente supeditadas en su forma y tamaño a las condiciones geométricas y dimensionales que impone dicha estructura.

Vista de este modo, la arquitectura industrial de Poelzig estaría mostrando ante todo su condición material, como lo hace de manera más espectacular su Monumento a Bismark proyectado en esos mismos años (1910), y haciendo suyas las teorías de Gottfried Semper en cuanto a la estrecha dependencia de las formas con respecto a los materiales y las técnicas que las producen.

La concepción de estos primeros edificios como enormes masas macizas, talladas o moldeadas sobre la propia tierra, parece indicar una cierta identificación, por parte de Poelzig, entre forma y estructura del edificio y avalan la caracterización del propio Poelzig como arquitecto tradicional, más en el sentido de vinculado a la artesanía constructiva que en el de una, en este caso inexistente, adhesión a un sistema académico de principios compositivos. De aquí la relevancia que este arquitecto tiene dentro de la arquitectura expresionista, atraída especialmente por las formas tectónicas originarias como la cueva o la torre, y su parentesco con las teorías técnico-materiales de Semper y los proyectos de éste donde, como Poelzig, trata de proporcionar una fuerte textura a los edificios sirviéndose muchas veces de formas del pasado. Esta potente textura material será, por otra parte, la responsable de la monumentalidad característica de toda la arquitectura industrial de Poelzig, confirmando las tesis semperianas en cuanto al origen textil de toda arquitectura monumental ¹. No sería necesario, en consecuencia, ningún replanteamiento arquitectónico, artístico, a causa de la introducción de las modernas técnicas constructivas; simplemente, el

cambio de la textura mural por otra reticular, coexistiendo ambas sin problemas en casos como el Werdermühle.

La posición de Hans Poelzig con respecto a la técnica, y en concreto con respecto a las innovaciones técnicas de la modernidad y los nuevos materiales, hecha explícita en sus manifestaciones abiertamente contrarias a la primacía de ésta en arquitectura y a la existencia siquiera de un "arte del ingeniero" ha venido, sin embargo a fortalecer su catalogación como arquitecto anclado en la antigua tradición constructiva, obstinado en explotar las posibilidades formales del romanticismo alemán del siglo XIX, en definitiva, a presentarlo siempre como un hombre fuera de su tiempo. Tal como aparece citado por Theodor Heuss, Poelzig declara que:

"...La realización técnica es la que menos se impone desde el punto de vista formal y el ideal técnico consiste en el uso lo más reducido posible de materiales y formas" ².

Es de este modo como ha sido considerado por Walter Curt Behrendt en su **Arquitectura Moderna** ³ y también por Julius Posener ⁴, uno de los pocos discípulos directos de Poelzig, cuando insiste en considerar la arquitectura industrial de su maestro como un trabajo esencialmente de manipulación, magistral si se quiere, de elementos tradicionales; las ventanas de madera de Poelzig, subdivididas en pequeños cuadrados contrastarían, según Posener, con los enormes paneles de vidrio, enmarcados por perfiles metálicos, de los edificios de Peter Behrens, un auténtico inventor de formas e impulsor decido de la arquitectura moderna. Esta actitud beligerante de Hans Poelzig en favor de la arquitectura considerada como arte y en contra de los valores más

reconocidos de la modernidad, como las innovaciones en la técnica constructiva y la funcionalidad de los edificios, unida a su predilección por el libre juego de las masas edificadas, ha hecho que su figura se presente siempre envuelta en un halo, sin duda propiciado por su personalidad hosca e individualista, de impermeabilidad y resistencia a la fuerza arrolladora de la modernidad que, como él mismo afirmarí­a al cumplir los sesenta años, le hacía sentirse un "extraño en el siglo XX".

Pero, volvamos de nuevo a examinar la coexistencia, en un mismo edificio, de estructuras murales y reticulares relacionándose, no dialécticamente como mundos opuestos, sino a través de su común sentimiento hacia el material, como modos distintos de establecer texturas materiales en un sentido semperiano. Y, consideremos también cómo Poelzig establece una progresión continua sin rupturas, desde la masividad de las construcciones murales hasta la ligereza de la arquitectura construída con estructuras reticulares de acero u hormigón, desde las formas redondeadas - arquerías y bóvedas - hasta las modernas formas adinteladas.

En su arquitectura industrial, Poelzig acude directa y explícitamente a la historia en busca de un fundamento formal para sus propuestas; la profunda admiración que despiertan en él los monumentos antiguos - acueductos y puentes romanos -, como contribuciones esenciales a la expresión de la ciudad medieval, es comparable a la de las propias fortalezas y castillos de la Edad Media, ya que en ambos casos su poderoso efecto se debe, más que a la masa, a la singular disposición rítmica de sus elementos. Lo mismo sucede con las construcciones utilitarias del período gótico, cuyo marcado carácter emblemático procede de sus efectos rítmicos, de sus cualidades más puramente artísticas. Reconocida, así, en la historia la continuidad de efectos por encima de los cambios en el medio

constructivo, las condiciones específicas de la nueva arquitectura industrial - exigencia de niveles más altos de iluminación en las fábricas y posibilidad de emplear estructuras reticulares para aligerar los muros exteriores - va a permitir a Hans Poelzig matizar, más que replantear, las formas propias de este tipo de construcciones. Su potencia, e incluso monumentalismo característicos, quedarían en todo caso asegurados por la dureza de sus perfiles, el respeto a la integridad de las superficies murales, la agrupación y distribución de huecos según criterios de equilibrio y, por fin, el contraste entre las diversas partes de la construcción, algunas tan destacadas formal y dimensionalmente como las torres o los depósitos, que introducen en el conjunto un ritmo potente y grandioso.

Parece, por tanto, como sugiere W.C. Behrendt ⁵, que es en este campo de la arquitectura industrial donde con mayor facilidad penetra el nuevo espíritu arquitectónico que demanda estricta racionalidad y lógica técnica, por lo que Poelzig no habría encontrado dificultades aquí para hacer compatibles sus planteamientos artísticos radicalmente individualistas y su fuerte anclaje en las formas tradicionales con las exigencias de utilidad de este tipo de edificios y las condiciones propias del material constructivo, básicamente la ya generalizada estructura reticular.

Ninguna disociación entre arte y técnica podría adivinarse en estas primeras obras, ni siquiera cuando, como en el Molino Werder, el arquitecto y el ingeniero realizan sus labores sin conexión alguna, ya que la apariencia y la expresión del edificio se sustentan en la propia cualidad material de la construcción, dominando los efectos producidos por el juego de las grandes masas.

Pero desde el comienzo, incluso en las obras de predominio mural, se adivina la tendencia de Poelzig hacia la eliminación del grosor de la pared,

manifiesta ya en el proyecto para la Torre de Agua de 1908, con sus arcos superpuestos, buscando una primacía de la superficie. En este caso, los grandes arcos se limitan a ir reduciendo gradualmente el espesor del muro de ladrillo, en el que se conservan ventanas semicirculares semejantes a las del Werdermühle. Sin embargo, ya en la Fábrica Luban de Posen (1911), aún persistiendo la expresividad de las grandes masas como efecto dominante, los huecos dejan de acusar la profundidad del muro por medio de la colocación de la carpintería en su cara externa y el protagonismo que el propio marco adquiere en relación al muro. Estos indicios de desmaterialización de las potentes masas de sus edificios industriales, a través de procedimientos como los que hemos descrito, tienen una gran trascendencia para la comprensión de la arquitectura posterior de Poelzig y permiten intuir unas relaciones entre técnica constructiva y forma arquitectónica lejos tanto de la identificación, casi semperiana, que sugieren sus primeros edificios como de la oposición irreconciliable entre arte y técnica proclamada insistentemente por el propio Hans Poelzig.

Casi contemporáneo de la Fábrica Luban, en la que la arquitectura industrial de Poelzig muestra todo su vigor en la disposición de las masas y en la definición de los perfiles, al mismo tiempo que una tendencia a tratar prioritariamente las superficies, es otro edificio industrial: la Torre de Agua en Posen (1911), donde es ahora este tratamiento superficial el rasgo dominante. La Torre de Agua produce la impresión de una obra realizada con seguridad y precisión, paso a paso, desde su ancha base hasta la cúpula de coronación, logrando en un altura no muy grande una gradación continua del tejido envolvente del espacio, supuestamente único, del depósito. Sobre una planta poligonal de dieciseis lados, se van construyendo sucesivamente pisos escalonados en los que se abren huecos

diversos, siempre enmarcados por un tejido que va transformándose a medida que la torre se eleva. Sin embargo, la imagen más sorprendente de este edificio corresponde a su interior: por una parte, aparece un laberinto de perfiles metálicos que parecen llenarlo por completo, por otra, una escalera maciza de gran tamaño se desenvuelve, como si fuera un ser vivo, en medio de la estricta geometría de la estructura. De nuevo, como sucedía con los dos mundos constructivos del Molino Werder, surgen también aquí juntos dos mundos dispares, sin que aparentemente tengan otra cosa en común que su sentimiento hacia el material que los sustenta.

El interior de la Torre de Posen, contrariamente a lo que sucede en los interiores del Molino Werder o la Fábrica Luban nunca mostrados en las publicaciones, parece ser una terrible equivocación constructiva, un despliegue estructural exagerado que, de haber sido necesario, habría debido realizarse en todo caso sin comprometer la diafanidad del espacio propio de la torre, el espacio contenedor del depósito. Sin embargo, Poelzig parece tener para su presencia razones más poderosas que las de la estricta funcionalidad, facilitadas por otra parte al tratarse de una torre que iba a utilizarse como lugar de observación y entretenimiento de los visitantes, previamente a su entrada en servicio como depósito de agua. Con tan abrumador despliegue estructural en el interior, lo que se trata es de que todos los elementos que intervienen en la construcción - estructura portante, huecos, decoración - pasen a convertirse en textura, es decir, a formar una tupida red dentro de la cual las formas se desarrollen con dificultad, en permanente lucha con el marco que las contiene y en contra incluso del propio material.

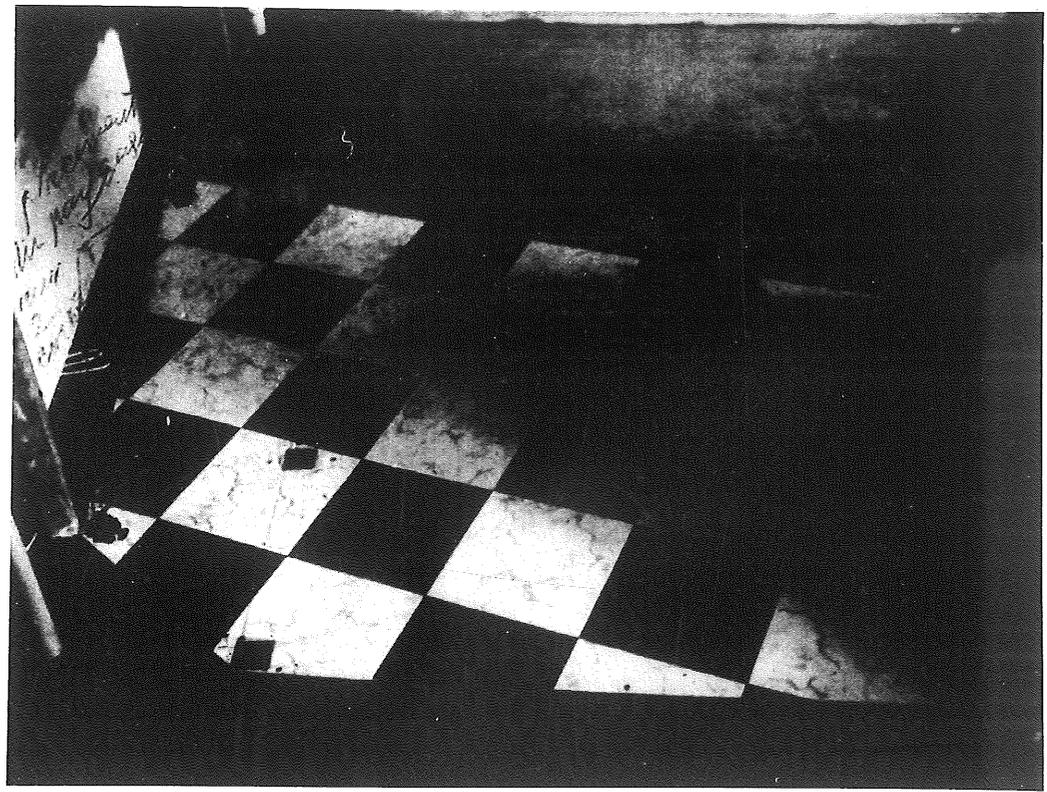
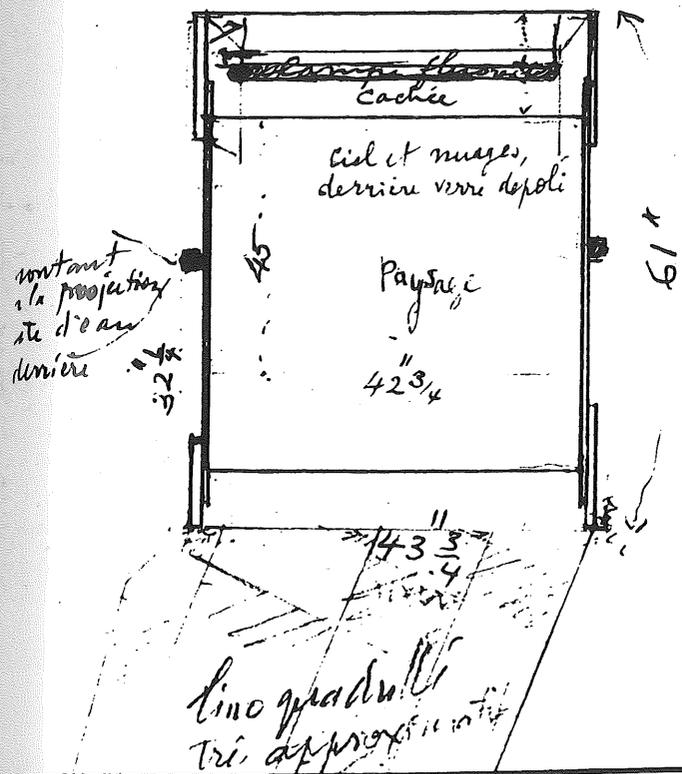
El modo de acaparar el espacio por parte de la estructura metálica en la Torre de Agua pone de manifiesto cómo la delgada envoltura externa del

edificio intenta, y consigue, realizarse al margen e incluso en contra de las imposiciones formales de la estructura, de las triangulaciones de arriostramiento por ejemplo, configurando un auténtico tejido independiente. La tremenda desproporción que existe entre la ligerísima piel que envuelve al edificio, donde la retícula metálica es rellena por una plementería de ladrillo, y el despliegue tridimensional de la estructura en su interior refleja fielmente la actitud del arquitecto frente al sistema constructivo y la técnica utilizada. Encerrada en el interior de la Torre, ocupando completamente el espacio disponible, la estructura ve trasladadas sus cualidades materiales y técnicas a un plano abstracto, reflejándose en la configuración como retícula plana de la membrana de cerramiento. Auténtico tejido geométrico sin espesor, donde incluso la densidad material del ladrillo se volatiliza, esta envoltura lleva al límite la incomunicación esencial entre interior y exterior del edificio, mundos dispares y confrontados únicamente con fines expresivos. Como lo son, obviamente, la geometría lineal de la estructura y la organicidad de esa escalera con antepecho macizo donde queda patente la gran capacidad creativa de Hans Poelzig.

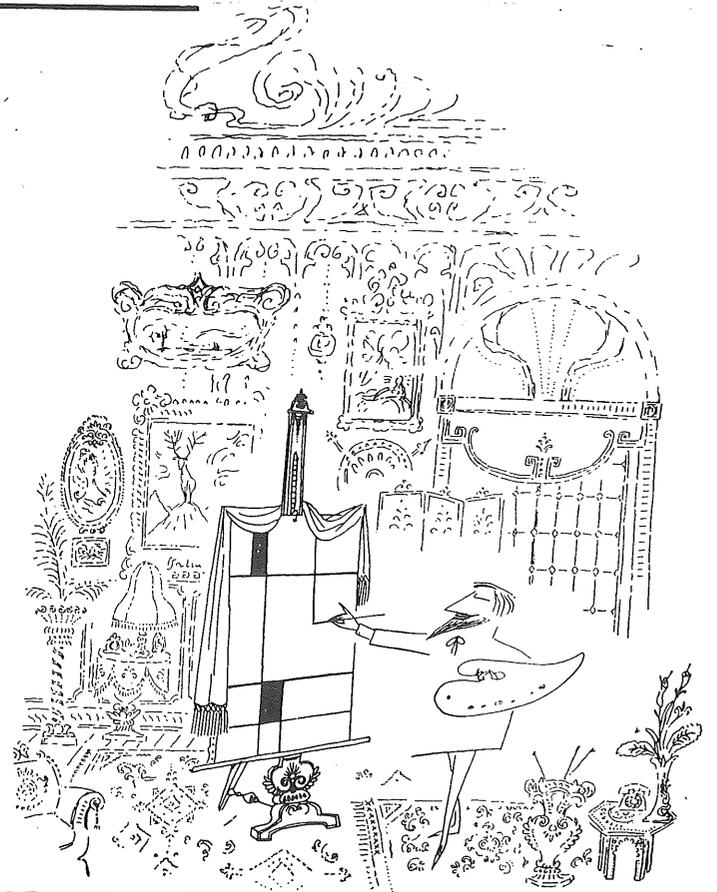
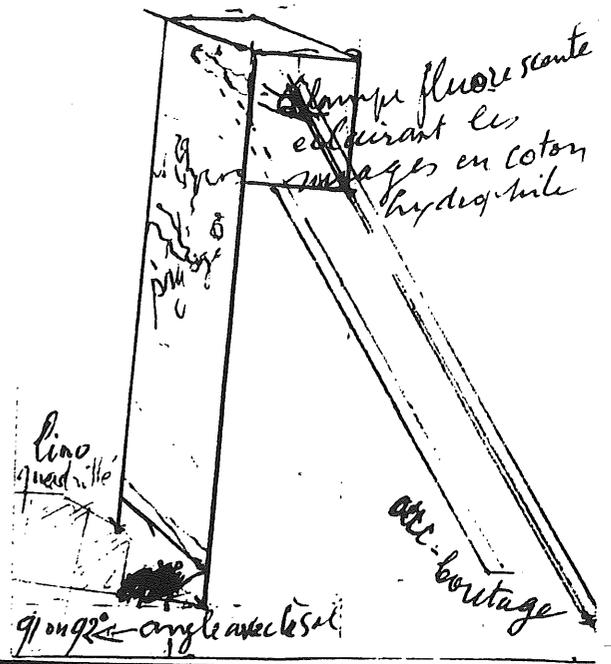
El tratamiento del exterior de la Torre de Posen como un auténtico tejido no impide, sin embargo, que la construcción entera aparezca como una masa sólida puntuada por ventanas, generosamente en este caso, como sucede en los demás edificios proyectados por Poelzig en su época de Breslau. Pero aquí la solidez no arranca de la naturaleza del material o la técnica empleados, sino de la constitución volumétrica, casi cristalográfica, del edificio y sobre todo por la eliminación total del espacio encerrado por tan elaborada estructura. Los elementos que intervienen en la conformación de esta delgada envolvente de la Torre, desde el entramado

Paysage
 sans la monture
 dernier

face



profil



metálico a los vidrios de las ventanas, tejen una tupida red plana, una auténtica textura superficial, que refleja a la vez que impide manifestarse al exterior el contenido del edificio, un conjunto de formas abigarradas que se desenvuelven con dificultad ante la indiferencia del cerramiento.

Si, para Poelzig, técnica y contenido resultan ser ambos obstáculos para el desarrollo de las formas artísticas de la arquitectura, conceptos que deben ser relegados en favor de los impulsos artísticos generadores de los edificios, y si el arte sólo comienza, según palabras del propio Poelzig, cuando se construye sin finalidad alguna, no puede encontrarse mejor confirmación de sus ideas que este interior de la Torre de Posen. En ella, la tramoya estructural, excesiva, actúa como impedimento contra el que se desarrolla la forma, artística, de la escalera y, al mismo tiempo, todo el espacio interno se ve materialmente ocupado por el entramado tridimensional, anulado y privado de expresión propia a su vez por el tejido externo, un tejido que aliado con la pureza volumétrica del edificio contribuye a hacer opacos tanto la técnica constructiva como el contenido del mismo. De este modo, estructura reticular y espacio interior, los más seguros distintivos de la modernidad en arquitectura, se ven sometidos por Hans Poelzig a una radical escisión y forzados a una expresividad de contornos y superficies que desembocan en esas cualidades de vigor y fuerza contenida, más que regularidad y equilibrio, características de sus edificios.

La indiscutible sensibilidad artística de Hans Poelzig, ampliamente demostrada en el manejo de las grandes masas de las construcciones industriales, fue en su tiempo y todavía hoy es suficiente para contrarrestar los valores negativos derivados de sus reservas frente a las innovaciones técnicas de la modernidad, con lo que en todo caso quedaría a salvo su gran

capacidad como arquitecto individual. Sin embargo, cabe preguntarse si las cualidades que Poelzig exhibe en su arquitectura industrial - tendencia a confrontar mundos constructivos dispares con fines puramente expresivos, preocupación por el diseño del tejido externo de los edificios, concepción específica del hueco y de su relación con la pared a través del marco, e incluso su particular proceso de extrañamiento y casi anulación del espacio interior en favor de la apariencia externa del edificio - perviven en su arquitectura posterior, en sus pequeñas construcciones domésticas y en sus grandes edificios institucionales, que, dentro de la historia de la arquitectura, han tenido mucha peor fortuna. A ello, dedicaremos los próximos capítulos de este trabajo.

5.2 Poelzig y el espacio de la vivienda

Comencemos por señalar que la masividad, y consecuente potencia expresiva, considerados como los rasgos más propios de la arquitectura industrial de Hans Poelzig, así como su respeto a las exigencias de la construcción en la apertura de los huecos de ventana, poseen ciertos matices. Porque si, efectivamente, Hans Poelzig puede ser considerado un arquitecto tradicional, en contraposición a moderno, es porque no renuncia a la utilización de las formas tradicionales, sino que las toma literalmente por asalto, pero no para reproducirlas en su corporeidad, sino para tomar de ellas su silueta y evocar sus efectos, con una actitud esencialmente creadora.

Desde el momento en que, como afirma Alois Riegl en su obra **Problemas de Estilo** ⁶ de 1893, el contorno es algo que no existe en realidad, el arquitecto que abandona la corporeidad y se contenta con la apariencia, del perfil, el efecto o el ritmo, desemboca necesariamente en una actividad libre de la severa observancia de las formas, creando combinaciones enteramente nuevas. Es en este campo del dibujo de perfiles y contornos, del diseño de las superficies, de la definición de los sucesivos marcos, donde radica lo más innovador y trascendente de la arquitectura de Hans Poelzig y, simultáneamente, la causa de las grandes dificultades con que este arquitecto se encontró a la hora de producir edificios en los que el espacio interno exigía cualidades sustantivas propias, y no simplemente servir de contrapunto al despliegue de las superficies, contornos o marcos expresivos de la construcción.

Estas dificultades, sin embargo, no serán rehuídas por Poelzig en una amplia gama de edificios que en ningún caso han de ser considerados

menos valiosos que su tan elogiada arquitectura industrial. La dificultad de la forma para realizarse será una cualidad positiva casi siempre presente en estos edificios, como lo será ese cierto primitivismo que le aleja de la euforia formal de los arquitectos considerados plenamente modernos. Ambas cosas, dificultad de la forma para realizarse y primitivismo, producen una expresividad que pierde inmediatamente su condición activa cuando falta su ingrediente esencial, la materia, dejando al arquitecto solo ante la difícil tarea de delimitar, definir y caracterizar un espacio vacío.

Pero, comencemos por observar cómo también a pequeña escala se presenta, en la arquitectura de Poelzig, la lucha de la arquitectura contra la materia. En las construcciones domésticas que acompañan a la Fábrica Luban, especialmente en la casa del guarda, las ventanas también parecen abrirse trabajosamente en el muro, igual que en el edificio principal del complejo industrial. Pero aquí, incluso las pequeñas ventanas cuadradas de la planta alta parecen sufrir bajo la presión de la cubierta. Es decir, como muy bien muestra esta casa, para Poelzig no es tan esencial la correspondencia entre la forma del hueco y el material constructivo, la supuesta identificación entre construcción mural y arco y entre estructura reticular y ventana cuadrada, como la condición activa que el propio hueco adopta frente al material. Es esta aparente falta de dominio sobre la materia, que impide a las formas desarrollarse con libertad, la que da a las obras de Hans Poelzig ese sello de primitivismo que corroboran los contrafuertes situados en las esquinas de la casa, como los que aparecen también en el muro terminal de la Fábrica.

El buscado mimetismo de la vivienda del guarda con respecto a los edificios industriales que componen la Fábrica Luban, debido a su carácter subsidiario, permite a Poelzig expresar con un mínimo de elementos las

bases sobre las que se configura su arquitectura industrial, que no son tales únicamente a causa de la gran escala de los edificios, sino también de la disociación entre los contenidos y las formas que los alojan, ya que sólo éstas y no aquéllos cuentan con algún referente histórico. Esta casa de la Fábrica Luban, sin embargo, no puede considerarse en absoluto como ejemplo de una arquitectura doméstica independiente, a la que podrían aproximarse más las viviendas de los trabajadores situadas junto a ella, cuyos presupuestos totalmente distintos trataremos a continuación.

Con respecto a los edificios industriales construídos por Hans Poelzig por esos mismos años, la casa Zwirmer en Lowenberg (1910), una construcción doméstica bastante singular ya que debía servir de alojamiento y lugar de trabajo para unos veinticinco jóvenes y sus profesores, ofrece un tratamiento de las masas mucho más suave y reposado. Su ubicación en un terreno en pendiente permite disponer un amplio zócalo-terraza, bajo el que se disponen los almacenes y sobre el que se levanta un edificio sensiblemente simétrico de tres plantas. En el caso de la casa Zwirmer, corresponde a las fachadas representar el radical enfrentamiento ya comentado en otros edificios de Poelzig: las que coinciden con la dirección de las curvas de nivel son ligeras y aparecen reticuladas por los vanos y macizos e incluso por el revestimiento exterior de la pared; las laterales, prácticamente desaparecen invadidas por la cubierta rasgada por sucesivos cortes horizontales de bandas de ventanas. Del mismo modo, los cuerpos salientes enfrentados, como enormes miradores, contrastan con el cuerpo masivo de la casa. Sin embargo, no aparece aquí tanto dramatismo ni tanto énfasis en el poder de la masa o la fuerza de los perfiles, como demuestra la pequeñez de las chimeneas, sino que la coexistencia de la piel reticulada de las fachadas con la cerrada de

las cubiertas basta para lograr una expresividad en este caso más tranquila y relajada. Perviven todavía, no obstante, ciertos pequeños gestos que hacen notar la resistencia del material, como son el perfil curvo de la cubierta de los cuerpos salientes o los huecos en arco que se abren en lo más alto del tejado.

La naturalidad con que un contenido doméstico se instala en el interior de la forma de casa tradicional, incluso cuando como en este caso ha de ser considerablemente agrandada, permite a Poelzig reducir enormemente la intensidad destructora, expresionista, de auténtica lucha contra la forma, propia de su procedimiento creativo. Según recoge Theodor Heuss en su monografía, Hans Poelzig, ya en 1906 y tras recorrer la Exposición de Dresde, habla explícitamente de esta concepción del trabajo del arquitecto con dos componentes: la primera, la renuncia a la pura repetición decorativa de las formas procedentes de los estilos de otras épocas y, la segunda, el reconocimiento de una necesaria ligadura con el pasado como fundamento sobre el que conquistar la auténtica libertad creadora.

El perfecto engranaje que se produce entre el contenido y la forma en una vivienda concebida en términos tradicionales, aun cuando se renuncie a toda servidumbre estilística, deja al edificio libre de la violencia adicional que crea la tensión entre interior y exterior y de la disonancia entre unos contenidos nuevos encerrados en unas formas tradicionales, tal como era el caso de las construcciones industriales. Aquí, en la casa Zwirmer, tan coherente es la forma de asomarse al exterior de los dormitorios de los alumnos, rompiendo la continuidad de las cubiertas con bandas de ventanas altas, como la de las salas de estar y de trabajo, que se abren al paisaje por medio de amplios miradores. La cubierta habitable, que Heuss considera el rasgo más importante de las construcciones domésticas de Poelzig y el

responsable de su peculiar expresividad, ha abandonado ya su carácter masivo y exclusivamente protector para convertirse en una piel ligera y flexible que, en continuidad con las fachadas, contribuye a definir y cualificar el espacio interno de la casa. Si la cubierta no es para la vivienda un simple elemento de coronación, cuya silueta característica se dibuja por encima del cuerpo habitable, sino una parte de su envoltente externa como lo son las fachadas, no resultará tan difícil de entender la disposición de Poelzig a renunciar a la cubierta inclinada en favor de la plana, cuando los imperativos de la arquitectura moderna así lo exigieron.

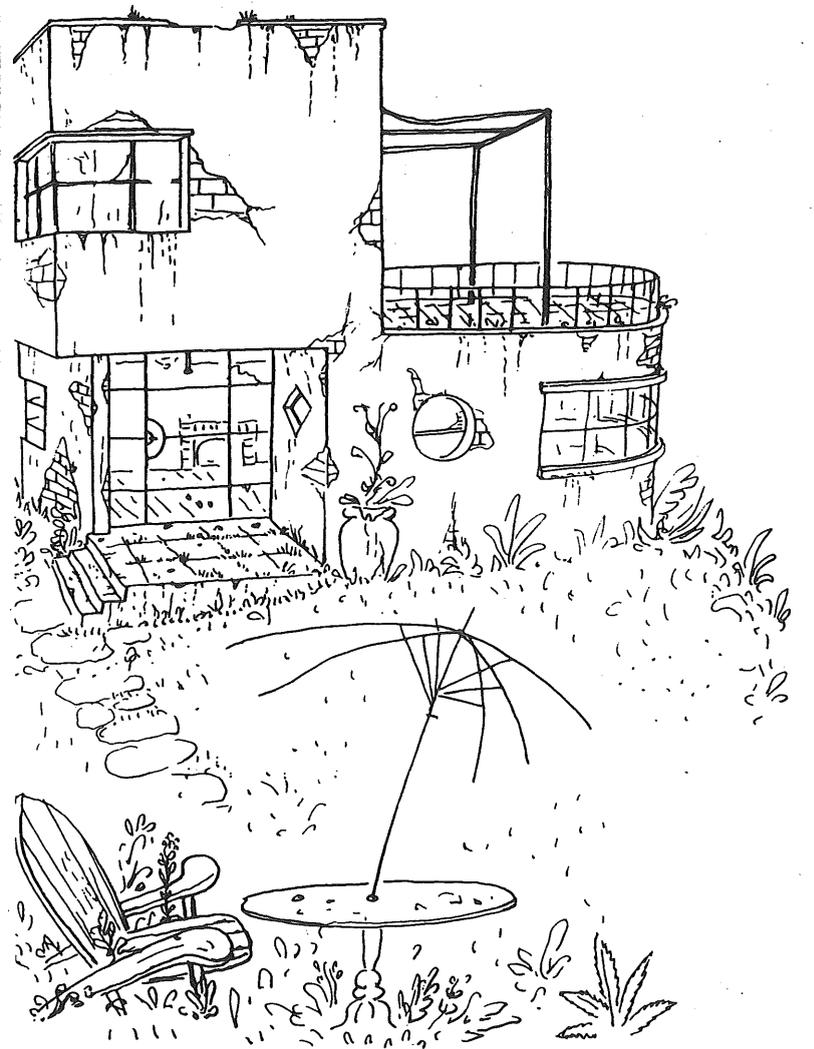
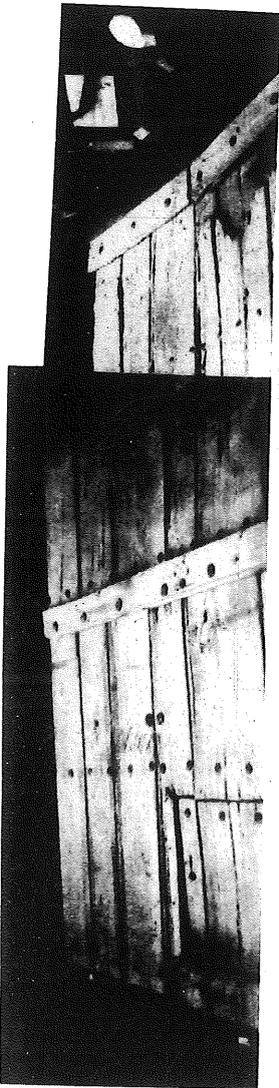
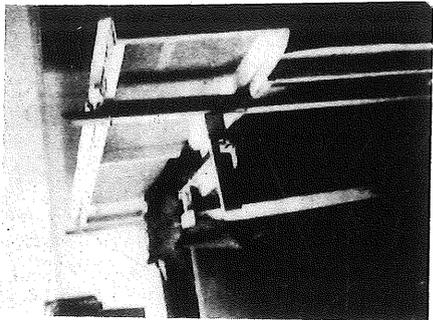
Esta concepción de la cubierta, despojada de su masividad característica y entendida como pura textura superficial, está ya expresada en las dos casas que Poelzig construye con anterioridad a la ya citada casa Zwirmer - la primera en Breslau (1904) y la segunda en Leerbeutel (1906) - hasta el punto de que, en ellas, el material de cubierta llega a invadir amplias áreas de los paramentos verticales. Sin embargo, con respecto a la casa Zwirmer, estos dos edificios resultan ser más primitivos y menos vigorosos a causa de su excesiva dependencia de la silueta, la pequeñez e irregularidad de los huecos y, sobre todo, de la dominancia del tejido constructivo sobre la expresividad formal propia de la casa. Es decir, son menos vigorosos porque no se aprecia esa componente de violencia que las mejores creaciones de Poelzig oponen a la dependencia, semperiana, de la forma con respecto a la técnica material que la produce. Por otra parte, las asimetrías y rupturas del volumen construido dan como resultado una arquitectura mucho más débil, por indeliberada, que la más sometida a restricciones casa Zwirmer.

Como la presencia de restos históricos, góticos y renacentistas, en el proyecto para la ampliación del Ayuntamiento de Lowenberg (1906), los

precedentes formales parecen pesar demasiado en estas dos primeras construcciones domésticas de Hans Poelzig. En ellas, el material se hace, a pesar de su delgadez, tan obsesivo y opresor como lo es la masividad que aplasta los arcos e impide la apertura de huecos mayores en el nuevo ala del Ayuntamiento de Lowenberg.

La acusada textura superficial de la envolvente, en las casas de Breslau y Leerbeutel, encierra un volumen irregular, en tanto que la ausencia de voladizos y la cubierta única favorecen, en ambos casos, la continuidad superficial y el predominio de la silueta. Las múltiples entradas, ocupando posiciones dispares en relación con la fachada, oscurecen todavía más una disposición interna del espacio apenas insinuado por las ventanas. Desde el exterior, estos edificios compactos, estas viviendas de la primera década del siglo XX cuando Frank L. Wright estaba realizando alguna de sus mejores "prairie houses", muestran cómo Hans Poelzig rechaza abiertamente el sometimiento a unas reglas académicas de composición para la organización espacial de la casa pero, al mismo tiempo, se colocan a una enorme distancia no sólo de las construcciones orgánicas de Wright, sino incluso de las disposiciones libres de las casas de campo inglesas tan alabadas pocos años antes por Hermann Muthesius.

Analicemos ahora cómo se estructura, por ejemplo, la planta de la casa Breslau, cuyo contorno sensiblemente cuadrado origina un volumen construido irregular dominado por la exagerada pendiente de la cubierta. Sobre una división en tres crujías, se van acumulando un conjunto de habitaciones principales y de servicio de modo que, por una parte, no parecen someterse a ningún esquema geométrico preestablecido y, por otra, se adhieren unas a otras renunciando a organizarse con libertad como espacios independientes. Es decir, los recursos que Poelzig emplea para



configurar la planta baja de la casa - movimiento helicoidal inducido por la colocación de las tres entradas y el mirador, acumulación de pequeños espacios en la periferia, comunicación directa entre unas habitaciones y otras - suponen una especie de agitación de una composición clásica, un deslizamiento incontrolado de las divisiones interiores, cuyo estado final, rígido e inmóvil, refleja igualmente una fuerte restricción de su libertad para romper el volumen y disponerse según sus requerimientos de espacios individuales. De nuevo, la comparación con las contemporáneas casas de Wright parece obligada.

En esta vivienda de Poelzig en Breslau, la posición del gran vestíbulo, o Halle, descentrado y separado de la fachada por un estrecho corredor, y la aparición de pequeños cuartos de servicio invadiendo ostentosamente el espacio propio de otras habitaciones conducen a una distribución del espacio comprimida y casi caótica. La fuerza que empuja a unas habitaciones sobre otras, eliminando espacios de comunicación y exigiendo entradas directas de unas a otras, actúa sin sometimiento alguno a reglas compositivas, buscando en este proceso de acumulación la mejor forma para la casa. Los pequeños espacios, expulsados del interior, se agolpan en la periferia del edificio, en torno a las entradas o en las esquinas de las habitaciones mayores, cuya integridad se ve en consecuencia alterada. La planta alta, donde sólo el vestíbulo de doble altura parece alcanzar una forma equilibrada, muestra aún más claramente la presión que, sobre un esquema rígido, ejerce la búsqueda de la individualidad en unas habitaciones, por otra parte distorsionadas a causa de su necesidad de intercomunicación.

Aunque de parecidas características, la casa de Leerbeutel trata de regularizar algo más su distribución espacial mediante el estrechamiento de

una de las crujías para alojar los espacios de servicio - cocina, dormitorios de servicio e invitados, escalera - y la división de las otras dos por la mitad, dando lugar a cuatro habitaciones prácticamente iguales que se repiten con pequeños cambios en la planta alta. Queda, sin embargo, la característica disposición de habitaciones contiguas, sin espacios de paso intermedios, y el descentramiento del vestíbulo de doble altura cuya réplica es una habitación de estancia, comedor en la planta baja y cuarto de estar en la superior. La insistencia en este tipo de distribución, bastante clarificada en esta casa al permitir mediante el juego de las cubiertas que todas las habitaciones principales tengan dos fachadas, no deja lugar a dudas sobre la voluntad de Hans Poelzig de hacer de cada espacio habitable un mundo independiente, pero cuyo límite con otro mundo no es más que el umbral de una puerta. El vestíbulo que contiene la escalera principal, cuyo hueco de doble altura nunca se trasluce al exterior del edificio, es en forma y dimensiones semejante a las demás estancias, no requiere centralidad y, en su despliegue vertical, resulta ser tan constreñido espacialmente como las habitaciones apiladas unas sobre otras.

Idéntica disposición de la planta, confirmado su explícita negativa a considerar necesario un cambio en el modo de vida de sus habitantes, es la que ofrece Poelzig en su casa para el Weissenhof Siedlung de Stuttgart veinte años después, en 1927.

De menor tamaño y más condicionada por la búsqueda de una solución prototípica de alojamiento para una familia media, la cada de Stuttgart vuelve a presentar la división en cuatro habitaciones comunicadas entre sí, tanto en la planta baja de estancias como en la alta de dormitorios. Como mínimos cambios, que afectan básicamente a la reducción del vestíbulo de escalera, que también incluye otros pequeños espacios de servicio, y a la

eliminación de una de las habitaciones de la planta alta para convertirla en solarium, Poelzig dibuja con habilidad una limpia distribución y una rotundidad volumétrica capaces de introducir a su edificio sin problemas dentro del campo de la arquitectura moderna. La pendiente del terreno, con tres metros de desnivel en la dirección Oeste-Este, favorece además la ubicación de las instalaciones y servicios en un sótano, liberando de estos pequeños y necesarios espacios las plantas principales de la vivienda.

Entre los participantes en la construcción del Weissenhof, Hans Poelzig es significativamente el único que declara abiertamente su resistencia a cambiar las coordenadas de su pensamiento arquitectónico, tanto como a reconocer la necesidad de promover un cambio de vida desde una nueva concepción de la vivienda, limitándose a aceptar las imposiciones derivadas del ímpetu moderno, que era la propia razón de ser del experimento de Stuttgart. Así, en la memoria que acompaña a su propuesta, insiste en la idea de especialización de las distintas habitaciones y en su voluntad de eliminar los espacios de paso, en contra del énfasis en la novedad del espacio habitable y las posibilidades derivadas de las nuevas técnicas constructivas de otros arquitectos. Ciertas consideraciones en torno a la orientación y el soleamiento parecen ser la conexión más directa de Poelzig con el pensamiento de la modernidad dominante en 1927, pero su casa sigue conservando los pequeños huecos irregularmente distribuidos y la dificultad de los espacios interiores, incluso de los más importantes, para abrirse y mostrarse al exterior.

La obligatoriedad de la cubierta plana, uno de los dogmas no declarados del Weissenhof pero por todos reconocido desde que Mies presenta la primera maqueta del conjunto ⁷, fue para Hans Poelzig una violencia plenamente asumida en cuanto imposición formal, nunca como exigencia

técnica o constructiva, con lo que reaparece aquí como toda su intensidad el problema de las difíciles relaciones entre la forma y el material, así como el de las incongruencias entre un determinado contenido arquitectónico y la forma capaz de alojarlo.

Las exigencias formales de la arquitectura moderna, que no sólo eran la eliminación de la cubierta sino también de los zócalos o podiums que levantaban el edificio sobre el terreno y de las entradas y escaleras simétricas, eran para Poelzig, tal como señala Theodor Heuss, consecuencia de un rigorismo técnico que él no compartía y que, al menos en el caso de la cubierta, privaba a la arquitectura de uno de sus más potentes vehículos expresivos. Ahora bien, su indiferencia hacia la técnica hace a Poelzig aceptar la cubierta plana - "como una forma entre otras" ⁸ - con independencia de su origen y asumiendo la carga de la violencia que, contra un contenido tradicional tenazmente mantenido por él, pudieran suponer las nuevas formas.

La cubierta plana, utilizada únicamente en el Weissenhof, para retomar los potentes perfiles inclinados en las viviendas que construye inmediatamente después, es la piedra de toque sobre la que se manifiestan las radicales actitudes de Poelzig y su peculiar manera de atravesar completamente la arquitectura moderna sin apartarse un ápice de sus tenaces planteamientos individuales. La cubierta plana le permitirá explotar la expresividad de los escalonamientos producidos por la superposición de volúmenes, como el talud del terreno exagerar los contrastes de escala entre las dos fachadas opuestas, pero el espacio interior seguirá aprisionado dentro de estos pequeños mundos distintos pero intercomunicados, antítesis del espacio unitario y fluído de la modernidad.

También rechazará Poelzig los medios constructivos modernos, el esqueleto estructural de acero u hormigón, construyendo su edificio con un entramado estructural de madera que forma las paredes exteriores, así como los forjados y las divisiones interiores. Frente a la diafanidad lograda con la estructura reticular, el entramado leñoso de Poelzig resulta ser ese tejido tan necesario para que las formas se desarrollen con dificultad, una tupida red que lo invade todo constriñendo el espacio e impidiendo su apertura, aunque en el exterior se oculte bajo el revoco liso de los paramentos y la escueta geometría de los huecos. La apariencia de modernidad queda así plenamente garantizada.

La compartimentación del espacio interior, lo más propio y provocador de la solución de Poelzig en un prototipo de vivienda moderna, nace de una concepción de las relaciones entre el hombre y los espacios que habita, que de ningún modo puede verse alterada por un eventual cambio formal o tecnológico. La abundancia de armarios y otros muebles construídos, si bien tratan de hacer más cómodas las labores domésticas, no está en esta casa, como en las de Wright o Loos, al servicio de la independencia y cualificación del espacio ni para cumplir ese objetivo moderno de separar los cerramientos de la estructura; por el contrario, como ya sucedía en la casa de Breslau, está ahí para invadir el espacio de cada una de las habitaciones y obstaculizar su independencia. Las habitaciones de Poelzig nunca se estructuran mediante muebles adosados a sus paredes, sino que son literalmente invadidas por ellos como lo es el vestíbulo - o Diele - donde ahora se amontonan los armarios, baños, pasillos y escaleras.

La ausencia de simetría en la planta, exigida a toda vivienda moderna, favorece la voluntad creativa de Poelzig en lo que ésta tiene de destrucción del academicismo compositivo, pero su rígida geometría en la

compartimentación demuestra una obsesión por fijar límites mucho más estricta de lo que cualquier imperativo constructivo pudiera dictar. El mantenimiento de los inevitables espacios de paso dentro de unas dimensiones reducidísimas y, sobre todo, como subdivisiones de alguna de las habitaciones básicas indica hasta qué punto es esencial para Poelzig la anulación de la singularidad a través de la compartimentación abstracta del espacio disponible.

Siguiendo una línea de pensamiento que había impregnado desde comienzos de siglo a la Filosofía y la Estética alemanas, desde Husserl a Worringer y todo el movimiento expresionista, Hans Poelzig utiliza en su estructuración del espacio de la vivienda un procedimiento reductivo abstracto, mediante el cual se trata de acercar lo singular, la habitación en este caso, a lo absoluto. La sobrevaloración del aspecto creador propia del Expresionismo, donde coinciden destrucción y realización de la forma, explica como algo más que mera sumisión la disponibilidad de Poelzig a utilizar el lenguaje propio de la arquitectura moderna, destruyendo su estructura y convirtiéndolo en objeto de exposición, tal como antes había hecho con los lenguajes tradicionales. Y, de igual manera, la distribución abstracta de la planta en la casa del Weissenhof no posee un fundamento racional sino que, como el concepto mismo de abstracción en Worringer, es la respuesta anímica a los sentimientos de angustia que provoca la relación del hombre con el mundo. El dramático paso de la vida a la muerte se identifica, en palabras del propio Poelzig que hemos citado al comienzo, con la línea límite que marca el paso de una a otra habitación.

Hay todavía un elemento más en esta casa que extiende la voluntad de abstracción más allá del dominio de la planta: el revestimiento interior de los muros con un aplacado de madera o mármol, que dibuja en ellos una

especie de decoración geométrica que contrasta con la lisura del exterior. Este tratamiento superficial tiene, sin embargo, mucha menos fuerza aquí que en los grandes edificios, cuyo espacio interior se verá sustancialmente alterado por esta auténtica geometría decorativa.

En el campo de la arquitectura doméstica, tras la experiencia del Weissenhof, Poelzig retomará las formas tradicionales, sobre todo la cubierta inclinada, a las que aplicará un tratamiento volumétrico más simple y regular, permitiéndose una ligera flexibilización de la planta, más acusada en la disposición de los espacios de paso, como consecuencia de su paso por las formas de la arquitectura moderna. La casa construida en el Gagfahsiedlung de Berlín en 1928 vuelve a la fuerza del perfil, en este caso una gruesa banda de ladrillo que enmarca los parámetros lisos provocando una discontinuidad constructiva y lingüística, añadida a la discontinuidad volumétrica del edificio. En la planta, una mayor compactación de los espacios de servicio supone la práctica desaparición del vestíbulo, o Diele, como espacio único y un indicio de desintegración de la rigidez distributiva, al menos en la planta baja, contaminada ya por otras concepciones del espacio doméstico.

Esta construcción, considerada por algunos como reacción visceral de Poelzig a sus concesiones en Stuttgart, y cuya expresividad arranca de la imagen prototípica de una casa tradicional, vuelve a contar, como gran parte de su arquitectura anterior, con la materia como condición necesaria para el despliegue de sus formas, una materia representada aquí enfáticamente en el espesor de su perfil. Y también la materia, esta vez en su literalidad más absoluta, es la protagonista de la escueta y brillante solución de Hans Poelzig a otro problema doméstico, el de la vivienda temporal. El tejido de madera que forma enteramente la casa de fin de

semana construída en 1907 para la firma "Christoph und Unmack" en Niesky, actúa como único estructurante del espacio habitable, convertido en una sola habitación cuyas esquinas son ocupadas por los nichos de los dormitorios. Aquí, la inevitable referencia a un modelo clásico - espacio central, simetría estricta, pórtico de entrada - no es más que el sistema formal contra el que se despliega el proceso creativo de la forma, cuando las propias características de la obra impiden el desarrollo de una silueta interesante y la carencia de lenguaje obliga a un cierto exhibicionismo compositivo.

Las limitaciones dimensionales, y también lingüísticas que los programas domésticos estaban imponiendo a su entendimiento más libre y creador de la arquitectura - "no me interesa trabajar limitado por tres metros de altura" ⁹ dice Poelzig - desaparecen en la última de sus viviendas unifamiliares, residencia de un rico industrial de Kliebbruch (1929), cuya cubierta de perfil ojival se levanta casi desde el suelo hasta alcanzar más de diez metros en la cumbre. Mucho más convencional en la distribución que las anteriores, esta casa vuelve a enfrentar la textura superficial de su envolvente externa con un interior totalmente ocupado por las numerosas compartimentaciones donde, como sucedía en la Torre de Agua de Posen, una escalera corpórea se desenvuelve con dificultad, girando a un lado y a otro, dentro de ese laberinto material. La atracción que las formas góticas habían ejercido sobre Poelzig, desde su época de estudiante, justifica aquí una referencia literal de gran efecto expresivo y la ocasión de hacer participar a una vivienda, singular por su propia naturaleza, de la libertad del gótico para convertirse, al margen de cualquier servidumbre constructiva, en un juego maravilloso y en un auténtico teatro espacial. Bajo el peso material que sugieren sus acusadas texturas, la gruesa

volumetría y el modelado del terreno sobre el que se levanta, la atípica casa de Kliebruch ensaya un tratamiento espacial que sirve de enlace entre las primeras construcciones industriales de Poelzig y sus grandes edificios públicos, donde su espacio interior único desarrolla su forma dentro de una envolvente absolutamente hermética.

Tras esta visión panorámica, podemos decir que la no muy abundante producción de Hans Poelzig en el campo de la arquitectura doméstica pierde interés en los extremos y cobra mayor intensidad en el centro. Es decir, en ese momento central en que la concepción expresionista del espacio habitable, al entrar en contacto con el universo formal de la modernidad con ocasión del Weissenhof de Stuttgart, pone a prueba los propios límites de la arquitectura moderna en su doble condición de nuevo orden de relaciones humanas y de pura ortodoxia formal. La casa de Poelzig en el Weissenhof, aparentemente bien integrada entre sus vecinas, acumula una tensión mucho más fuerte y trascendente para la arquitectura doméstica en general, y moderna en particular, que la de Kliebruch, cuya enfática silueta encierra un espacio relajado y falto de estructuración, un espacio que Poelzig sin duda consideró menos digno de atención que el de una casa modélica.

5.3 Los edificios públicos, el espacio expresionista

La facilidad, e incluso maestría, con que Hans Poelzig resuelve la configuración externa de sus edificios y las dificultades con que se encuentra a la hora de definir las cualidades de su espacio interior son una constante de toda su arquitectura, como lo es de gran parte de los arquitectos expresionistas. Pero en el caso de Poelzig, si para la arquitectura industrial los nuevos contenidos venían perfectamente definidos e incluso preformados desde fuera de la arquitectura - el Werdermühle, por ejemplo, había sido previamente proyectado por un ingeniero - y para la arquitectura doméstica los modelos tradicionales podían seguir siendo válidos, la preocupación por determinar los fundamentos de los nuevos edificios públicos no podía ser de ningún modo ajena al trabajo creador del arquitecto.

Desde una concepción arquitectónica como la de Poelzig, la configuración de un espacio comunitario depende hasta tal punto de cómo se entiendan las relaciones humanas que se desarrollan en él, incluso como soporte de su expresión simbólica, que nada puede hacerse en el terreno formal que no aparezca teñido de esa angustiada indefinición del contenido del edificio. Así lo reconoce explícitamente él mismo, a través de la correspondencia mantenida con alguno de sus amigos teólogos, cuando recibe el encargo de construir una pequeña iglesia en la localidad de Malsch. Esta iglesia, una de sus primeras obras (1906), muestra con gran sobriedad de medios el abismo que se abre entre el rotundo tratamiento exterior del edificio y su indeciso espacio interior. Mientras la silueta de la iglesia, que entra a formar parte del conjunto edificado y del paisaje del pequeño pueblo, se recorta con firmeza y seguridad, el espacio interior

dedicado a la predicación, pretendidamente austero y unitario, se carga de texturas y de objetos en busca de un auténtico clima religioso.

La reproducción de un espacio gótico en el interior de la iglesia de Malsch, perfectamente acorde con las preferencias formales del Expresionismo y con el carácter del edificio, responde también a la intención de construir un recinto de culto más esencial y libre de la constricción de los antiguos rituales en el interior de una forma concreta. Pero para Poelzig, el espacio gótico es un a priori formal no sólo en la arquitectura religiosa, sino en todos los edificios con un único y gran espacio, como lo eran los exteriores góticos en la arquitectura industrial. Y, del mismo modo que en ésta las grandes masas eran reducidas a sus perfiles más expresivos en un peculiar proceso de lucha contra la materia, en aquéllos el espacio gótico se presenta radicalmente alterado, reducido también en su constitución material, como respuesta a sus relaciones humanas cargadas de incertidumbre, de la angustia expresionista.

Esta otra reducción material, que trata de lograr una nueva realidad espacial más esencial y abstracta, incluye la destrucción del sistema arquitectónico, extremadamente articulado, que configura el espacio gótico. Sin articulación ni soporte material, asumiendo plenamente su condición de vacío, este nuevo espacio exige una gran concentración y unos límites precisos, haciendo imposible esa cualidad de espacio ilimitado que, según señala Erwin Panofsky, es propia del espacio inabarcable del gótico. La carencia de articulación material, sustituyendo las múltiples transparencias de la arquitectura gótica por una acumulación de texturas superficiales, y la eliminación de la luz natural como medio para abrir el espacio a una mayor extensión y trascendencia, cerrándolo obsesivamente sobre sí mismo, responden a unos sentimientos de obstrucción y limitación profundamente

arraigados en la arquitectura expresionista de Poelzig. Todo ello, puesto de manifiesto especialmente en sus edificios institucionales, ha dado lugar a una de las aportaciones más interesantes en el terreno de la creación espacial que ha producido el Expresionismo, poco apreciada o incluso abiertamente rechazada en los momentos de apoteosis del espacio abierto y fluído de la modernidad.

En efecto, el sistema gótico, donde los elementos materiales individualizados se entretajan unos con otros estructurando el edificio a todos sus niveles, pierde en manos de Poelzig todo vestigio de dependencia constructiva - acentuando lo que para él era ya una cualidad inherente de gótico - sin permitir tampoco la intervención de las técnicas constructivas modernas, en favor de un espacio envolvente y desestructurado, conformado como una oquedad que se abre trabajosamente dentro de una materia continua. Sin medios con los que configurarse y necesitado de diafanidad, el gran espacio público se abre paso como puro hueco que trae de nuevo la imagen primitiva de la caverna y acumula en sus paredes y techo, sus únicos límites muchas veces confundidos, toda la representación del espesor material que lo contiene.

Condenado a mantener la inestabilidad de un espacio sin soporte estructural, en el que no es posible el dibujo de una silueta que lo identifique y que renuncia a toda cualificación por medio del lenguaje, Poelzig responde intensificando al máximo el poder destructor de su procedimiento creativo, atentando finalmente contra la realidad del espacio mismo. Para ello, en primer lugar, la luz natural, en cuanto sistema externo capaz de mostrar la realidad formal y dimensional del espacio con su movimiento y cambios de intensidad, es eliminada totalmente del interior del edificio, quedando reducido éste a un mundo aparte referido

sólo a sí mismo. Y, en segundo lugar, esta luz procedente del exterior es sustituida por una iluminación artificial, formando líneas que recorren profusamente las paredes y el techo, como auténticas texturas materiales, o como fuentes de luz indirecta situadas tras los relieves, que producen bruscos contrastes de luz y sombra y múltiples reflejos que enmascaran las cualidades del propio espacio.

La teatralidad de los efectos conseguidos por medio de la luz, superpuesta sobre una acumulación de texturas que va más allá de la simple decoración, convierte a los grandes espacios institucionales de Hans Poelzig en auténticas escenografías que sirven de marco a unas actividades humanas - teatro, cine, ópera - en las que intervienen conceptos de realidad más amplios que el del propio lugar en que se producen.

Más que en ningún otro edificio construido, es en el Grosses Schauspielhaus de Berlín (1919) donde estas operaciones conducen a un resultado tan carente de racionalidad constructiva como de referencia tipológica, tan incongruente espacialmente como abrumador en su decoración, que ha acarreado a Hans Poelzig la fama de individualista y excéntrico, pero también el reconocimiento de su talento excepcional como arquitecto. Ahora bien, Poelzig se había encontrado en este encargo, el primero desde que se traslada de Dresde a Berlín, con unas circunstancias tan favorables a sus propios planteamientos como lo habían sido las de aquel primer Molino Werder, y que nunca volverían a repetirse en sus numerosos contactos con el mundo del teatro.

Se partía en Berlín de una construcción existente, el llamado Zirkus Schumann con capacidad para cinco mil personas - que requería una transformación interior para adaptarlo a su nuevo uso y también la reconstrucción de alguna de sus fachadas. Poelzig cuenta desde el principio

con un sistema material, que además es una estructura reticular metálica, contra el que desarrollar el proceso creativo del nuevo teatro, que lo hará desaparecer bajo un modelado superficial de arcos y formas abovedadas. La enorme cúpula de la sala ha de abrirse paso en medio de la constricción de la estructura, eliminando incluso alguno de sus soportes, y logra finalmente formar un espacio hinchado en el centro que desafía el protagonismo de la escena. La obsesiva repetición del mismo motivo, el arco, en las estalactitas que penden de la cúpula y en los bajorrelieves de la nueva fachada contribuye a anular el sistema constructivo del edificio, cuyos esbeltos pilares metálicos aparecen también disfrazados de palmeras en los vestíbulos y las vigas convertidas en meros soportes de la iluminación artificial. Es aquí donde Poelzig descubre y reconoce el poder de este tipo de iluminación para conseguir ciertos efectos, introduciendo límites y contrastes en un espacio continuo sin acudir a ningún medio material; el casquete de la cúpula se desprende, a través de una iluminación uniforme, del patio de butacas mantenido en total oscuridad y, en los espacios más comprimidos del foyer y el vestíbulo, la iluminación artificial indirecta amplifica el juego de las ya irreales formas de los soportes, produciendo bruscos contrastes de luz y sombra en los techos suspendidos sobre el plano inerte del pavimento.

Un efecto más dinámico, incluido por la arquitectura barroca dominante en el lugar, es el buscado por Hans Poelzig en sus propuestas para el Festspielhaus de Salzburg (realizadas a partir de 1920), donde también se abre una inmensa cúpula sobre el patio de butacas, cubierta e iluminada de modo que produzca la sensación de un espacio girando vertiginosamente sobre sí mismo y hacia lo alto, en una especie de combustión interna. Pero en Salzburg, como en algún otro teatro no construido de la misma época,

vuelve a ser prioritaria la forma externa del edificio, dominando con sus grandes masas escalonadas amplios paisajes.

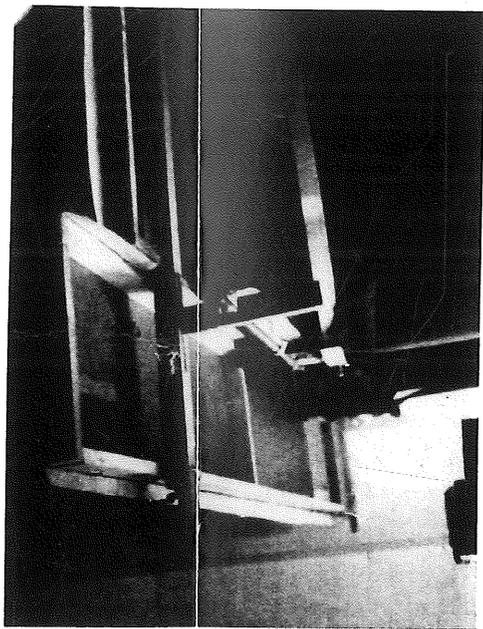
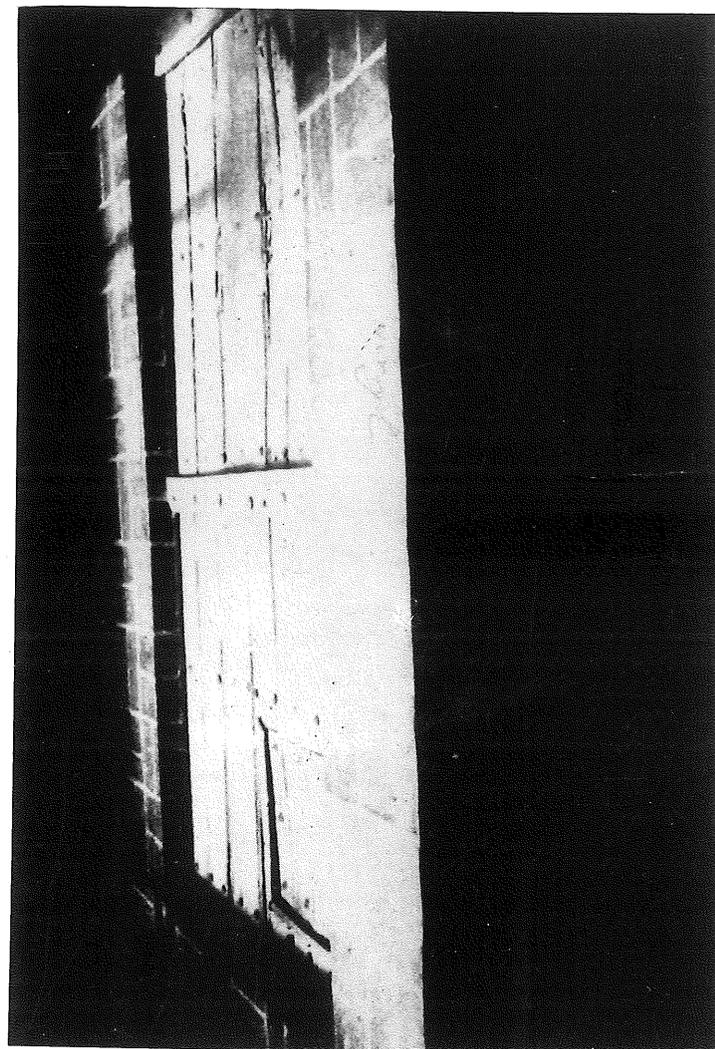
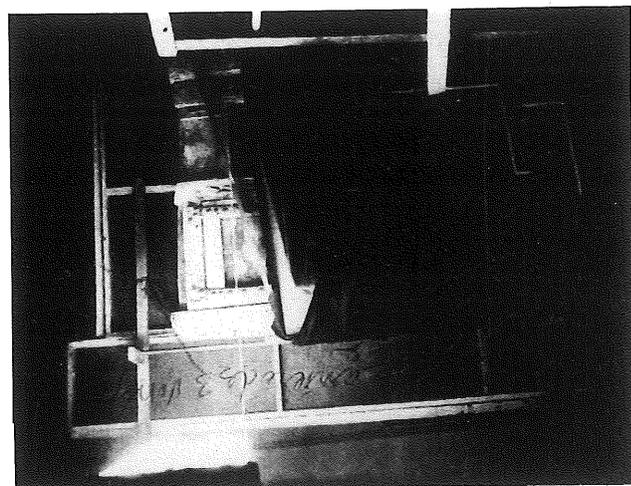
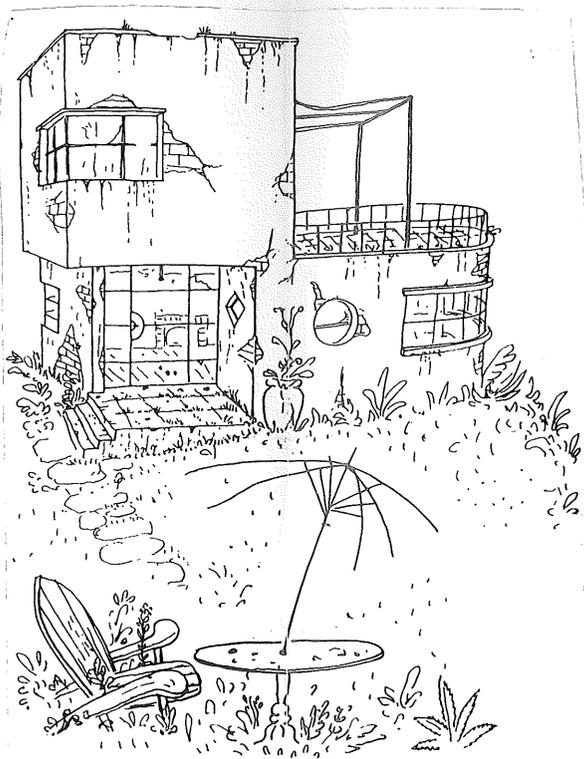
La ocasión para concentrarse de nuevo sobre la pura creación espacial la encuentra Poelzig poco después, en 1925, cuando construye la sala de cine Capitol en Berlín en el interior de una manzana destinada a usos diversos, con una única fachada al exterior muy comprimida por la necesidad de abrir a la calle el mayor número posible de locales comerciales. Con una limitación casi absoluta de medios en el exterior y sin las exigencias de monumentalidad de los grandes teatros, el interior pasa a ser el protagonista del diseño, que ahora ha de hacer frente a la novedad que implica una sala de proyección cinematográfica. Para la propia sala, que crece al máximo a costa del escenario y los espacios auxiliares, Poelzig emplea una forma geométrica muy dura, un octógono en planta, en la que bajo un único techo caben los dos niveles en que se disponen los espectadores, de modo que el espacio queda encerrado en límites muy precisos. Este espacio geométrico, casi cristalográfico, del Capitol se enfatiza además con los mismos medios que en los teatros - luz artificial indirecta, animación mediante texturas y claroscuros de los techos sobre la neutralidad de los suelos, figuratividad de los soportes ahora convertidos en antorchas - que aquí se ponen al exclusivo servicio de hacer más patente la repetición sucesiva de la geometría octogonal del espacio, reducida incluso a puro ornamento en el diamante que corona el techo de la sala.

Las escaleras helicoidales del Capitol, situadas fuera de la sala de proyección, son una trasposición directa de la existente en la Torre de Posen y, como ella, se desarrollan con dificultad contra la presión de las paredes circundantes. Estas escaleras pasarán a ser, en los proyectos posteriores del Deli-Kino en Breslau (1926) y de la Konzertsaal en Buthen

(1927), parte de la propia sala, abriéndose hasta convertirse en el medio de conexión entre el patio de butacas y el entresuelo, recorriendo las paredes laterales como potentes líneas oblicuas, en un desafío a la estabilidad y tranquilidad del espacio. Simultáneamente, en estas nuevas salas se suprime la iluminación indirecta y las luminarias puntuales aparecen, como lo hacen también en la sala Babylon de Berlín (1928), formando líneas concéntricas que reproducen como texturas el contorno de los techos.

Uno y otro cambio con respecto al primer modelo establecido en la sala Capitol, que afectan respectivamente a las escaleras y al tipo de iluminación, parecen apuntar hacia una mayor relajación de la tensión y el dramatismo expresionista, reconociendo la importancia que el uso tiene en estos edificios, poco necesitados de efectos teatrales fuera de la pantalla de proyección. No obstante, si es cierto que el uso es el que provoca un tratamiento distinto del espacio para el cine, también lo es que Poelzig aprovecha esta circunstancia para invadir la sala con elementos - sus espectaculares escaleras y lámparas de iluminación, - que produzcan el efecto festivo que un puro vacío nunca es capaz de producir. Y, aún más, es con estos elementos tan ligados al uso con los que Poelzig va a tratar de destruir la preponderancia de la utilidad en los edificios; con ellos va a desmontar la propia realidad espacial cuyas convenciones se habían presentado en el Capitol sin problemas aparentes, en favor de una realidad más auténtica no mediatizada por los dictados de la utilidad.

La obstinación con que Hans Poelzig recurre una y otra vez a este imperativo típicamente expresionista de cambiar una realidad anteriormente prefigurada, para conseguir otra más auténtica tiene, cuando se trata de actuar sobre un espacio interno, como objetivo principal destruir su dependencia de la utilidad, que es la que le otorga su condición más



concreta e individualizada. La utilidad, en determinados edificios públicos como son las salas cinematográficas, desempeña el mismo papel que desempeñaba la construcción en los edificios industriales; es al mismo tiempo el sistema básico sobre el que se desarrolla el proceso de creación formal y el objeto de destrucción para encontrar una realidad nueva, artística, no dependiente de tales condicionantes. En este sentido, la hostilidad de Poelzig hacia la tecnología y hacia el uso, como fundamentos de la forma arquitectónica, son caras de la misma moneda y ponen de manifiesto claramente la incompatibilidad esencial entre los procedimientos de renovación y depuración formal que él propugnaba y los de la arquitectura moderna, surgidos de una afirmación sin reservas de la estructura y la utilidad en los edificios.

Extremadamente individualista y defendiendo, como todo el movimiento expresionista, la supremacía de la creación artística y la necesidad de una intervención práctica en el mundo, pero empeñado a la vez en alcanzar un nivel arquitectónico más abstracto al margen de los requerimientos del progreso y los cambios sociales, Hans Poelzig busca en cada ocasión los medios formales más idóneos, sin sujetarse nunca a cánones o lenguajes establecidos. Los revestimientos y texturas superficiales, como la misma iluminación artificial, son para él medios tan legítimos como cualquier otro, sin que las prohibiciones de la arquitectura moderna pudieran hacerle renunciar a unas cualidades expresivas imposibles de lograr con el énfasis estructural y la esencial vaciedad del espacio moderno.

Para Poelzig, el arte de la arquitectura reclama espacios fuertemente limitados, pero nunca dominados por la materia, que cambien la solemnidad del vacío por la animación de las texturas, colores y brillos que los envuelven. La profusión decorativa en los edificios públicos se

convierte en el único agente espacial, ya que los mundos de la construcción y la utilidad aparecen meramente representados, y no incorporados en su realidad. Con esta sobreabundancia de decoración, se produce una desintegración tipológica y lingüística que, por encima de la actividad y expresividad de las superficies, tiñe de una cierta debilidad e inconclusión a estas, por otra parte impresionantes, salas de espectáculos construídas por Hans Poelzig.

Como cuando, en uno de sus poemas, dice Rainer Maria Rilke:

"Uno que viste blanca seda reconoce que no puede despertar; pues está cubierto y perplejo ante la realidad. Así que se acoge con recelo en el sueño y está en el parque, solo en el parque negro. Y la fiesta está lejos. Y la luz miente" ¹⁰.

5.4 Los grandes complejos, los límites del Expresionismo

El gran espacio único, como puro vacío, no era el ámbito más propicio para que Hans Poelzig desarrollara toda la potencia de su procedimiento creador. La ausencia de materia y de rigidez en los límites de un espacio, que por sus dimensiones domina el edificio entero, llevaba a una extrema desarticulación y un énfasis exagerado en las texturas, restando importancia a la forma del espacio en sí. La compartimentación espacial, la división en distintas habitaciones componentes del edificio, sólo había jugado un papel importante en las construcciones domésticas, a diferencia de lo irrelevante del espacio interno en la arquitectura industrial y el dominio del espacio único en las iglesias, teatros y salas cinematográficas.

Pero esta compartimentación espacial va a jugar también un importante papel en otros edificios públicos que acusarán mucho menos las dificultades de su definición tipológica y de su caracterización, precisamente por la fuerza con que la división del espacio irrumpe en la definición de su forma total. Una serie de edificios más genéricos, que podrían calificarse como complejos administrativos, y menos condicionados en su imagen que los teatros o salas de conciertos, permitirán a Poelzig intervenir de nuevo sobre los límites del espacio, mientras que el exterior cobra la misma intensidad que había tenido en el campo de la arquitectura industrial.

Poelzig siempre había manejado en los edificios industriales, que dominan el inicio de su carrera y se prolongan hasta los años veinte, disposiciones con una fuerte matriz geométrica, escalonamientos sobre todo, capaces de crear en el exterior texturas expresivas, casi decoración a gran escala. Tales geometrías o ritmos eran previos a cualquier consideración material o técnica que hubiera de sustentarlos, si bien en

estos casos la construcción se acentúa como contrapunto inerte a la actividad de las formas. Los perfiles zigzagueantes de las cornisas o las espirales de las ventanas no son sino variantes de los ritmos elementales destinados a vitalizar las superficies, magnificados aquí hasta la escala del edificio entero. Recordemos cómo, con total indiferencia hacia el material, se realiza en una de las fachadas de la Fábrica Luban la animación expresiva de la superficie, por medio de la coexistencia de distintos tipos de huecos, y se acentúa la importancia del perfil, a través de la disposición escalonada de los distintos cuerpos edificados, los salientes de las cornisas y la singular forma del gablete terminal. Pero, si estos edificios industriales reflejan la proximidad de Hans Poelzig, como alemán, a la sensibilidad gótica y su renuncia a la figuración directa en favor de la expresividad rítmica de los elementos más abstractos de la arquitectura, los grandes complejos construídos más tarde supondrán una evolución hacia formas externas más simples y rígidas, donde predomina la voluntad, también derivada del gótico, de encerrar cada forma dentro de un ámbito propio, dentro de su propio marco arquitectónico.

El concepto de marco ¹¹, como delimitación o encuadre del campo propio de cada forma, es el que mejor permite aproximarse al entendimiento de los grandes complejos construídos por Hans Poelzig alrededor de 1930, los que han hecho que Poelzig haya sido considerado por muchos como un arquitecto incapaz de llevar sus brillantes intuiciones arquitectónicas a realizaciones concretas por utilizar en ellos, en palabras de su discípulo Julius Posener, un sistema arquitectónico abierto e inacabado.

Es cierto que estos grandes edificios - como la Messegelände de Berlín (1926-29); la Haus des Rundfunks también en Berlín (1930) y la sede de la

I.G. Farben-Industrie en Frankfurt am Main (1929-30) - a causa precisamente de su extensión, permiten una disposición de las masas, volúmenes y huecos en forma de estructuras repetitivas fuertemente expresivas, como auténticos tejidos espaciales, lo que puede apoyar las observaciones de Posener sobre su condición de ilimitados. Pero es la necesidad de crear un marco, un límite preciso, más que las puras exigencias funcionales en cuanto a la circulación o iluminación, la que determina la utilización de curvas en la articulación de los distintos cuerpos de la construcción - unas veces abiertas, como en la Farben-Industrie, y otras cerradas como en la Messegelände o la Haus des Rundfunks - que sólo tienen sentido en relación con el complejo entero y, más concretamente, con su ordenación en planta. Como antes la materia, son ahora estos marcos los que actúan como constricción impuesta a la forma global de los edificios, sin tener nada que ver con su espacio interior.

Aunque la propuesta para el recinto de la Feria de Muestras de Berlín, o Messegelände, el primero de los encargos de Poelzig que van a marcar el momento más intenso de su carrera, comience elaborándose a partir de la silueta de los edificios más destacados del conjunto - dos torres y un restaurante escalonado - las soluciones que van sucediéndose hasta el proyecto definitivo, realizado en colaboración con el ingeniero Martin Wagner, van derivando hacia una atención prioritaria a la organización de la planta, sobre la que van definiéndose los distintos recintos construídos al aire libre. Perdido el esquematismo de la primera propuesta, dominada por la forma de los edificios zigurats y la homogeneidad del límite externo del complejo, pervive sin embargo en la solución final la insistencia en rodear los espacios centrales por sucesivos anillos de circulación, además de convertir las construcciones auxiliares en medios para delimitar su

propio territorio. Es decir, con respecto a la arquitectura industrial y a la primera propuesta para esta Feria de Muestras, la solución adoptada finalmente supone una radical simplificación de la geometría externa de los edificios, que pasan a ser ahora agentes limitadores del territorio. Eliminados casi por completo los escalonamientos en altura, el centro pierde densidad pasándose a una organización fuertemente periférica, donde incluso los espacios abiertos aparecen constreñidos por la edificación y las vías de tránsito. La variedad deja paso a la repetición uniforme de motivos en los alzados de los edificios, ahora simples elevaciones sobre los contornos dibujados en planta, y el movimiento de las cubiertas a la estabilidad de las líneas horizontales de coronación de los simples volúmenes edificados, por otra parte totalmente indiferentes a las cualidades de su espacio interior.

Del gran complejo proyectado por Hans Poelzig para la Feria de Muestras de Berlín, sólo se construye incompleta una de sus alas, con el restaurante articulando dos plataformas al aire libre y a distinto nivel y uno de los pabellones de exposición. Ambos edificios, realizados como simples naves diáfanas con cubierta plana y sin especial relevancia en la imagen monumental del conjunto, dan lugar a una situación insólita en la arquitectura expresionista de Poelzig. Por una parte, falta aquí, como corresponde a un fragmento aislado, la referencia a una totalidad dominada por un elemento central o encerrada por una potente periferia; por otra parte, la construcción se presenta como el motivo esencial de la expresión arquitectónica de ambos edificios.

Aunque la ausencia de tensiones, el casi absoluto reposo derivado de la monótona repetición de los pórticos metálicos y la apertura del recinto al aire libre se explique desde la condición fragmentaria de las piezas, no deja

de sorprender el sometimiento de Poelzig en este caso a los dictados de una estructura material dominante, tanto dentro como fuera de los edificios. Absolutamente singular resulta, sobre todo, la coincidencia en el pabellón de exposiciones entre envolvente externa y espacio interior, ambos articulados repetitivamente mediante las texturas superficiales de las paredes - con paneles ciegos abajo y tupidas retículas formando ventanas arriba - y las vigas que cuelgan del techo. Sólo la escalera situada al fondo, emulando un hipotético escenario, y los irreales globos de iluminación producen cierta inquietud y recuerdan la voluntad irrenunciable de Poelzig de anular cualquier espacio creado por la pura construcción. La luz natural, descompuesta en fragmentos, y la artificial de las lámparas son lanzadas hacia arriba para vitalizar el techo, mientras el suelo se mantiene inerte, produciéndose una extraña superposición de estos recursos puramente expresivos, ya utilizados en el interior de sus cines y teatros, sobre la racionalidad geométrica de la construcción metálica. Todo ello presagia lo que serán los inquietantes espacios interiores de sus posteriores realizaciones.

La traslación casi literal del contorno de una portada gótica, tal como aparece dibujada en uno de sus apuntes de viaje, desde el campo más figurativo de la fachada al más abstracto de la planta en la Haus des Rundfunks, o Estudios de Radiodifusión, en Berlín supone un nuevo paso adelante de Hans Poelzig en su camino de eliminación de la especificidad del uso y la temporalidad de la construcción. La Haus des Rundfunks, situada frente a la Feria de Muestras de Berlín y construída muy poco después, es entendida por Poelzig como un simple marco para las actividades, de telecomunicación en este caso, que se desarrollan en ella. Este planteamiento, radicalmente expresionista en cuanto busca lograr una

realidad arquitectónica más auténtica y libre de las contingencias funcionales y constructivas, lleva en este edificio de la Radio de Berlín a una aparente paradójica renuncia a la expresión concreta de este nuevo medio de comunicación, construyendo una potente y hermética fábrica arquitectónica, donde pudieran tener cabida las exigencias de dicho medio. El dominio de la masa, la rigidez geométrica de la composición y la insistencia en la textura vuelven a ser aquí los medios para configurar este gran complejo que encierra, por medio de un anillo perimetral de oficinas, sus espacios mayores y más característicos en el interior.

El protagonismo de la planta, desde la que se genera directamente el volumen del edificio, permite a Hans Poelzig someter desde el comienzo la forma de cada espacio a las restricciones geométricas derivadas de los rígidos contornos del edificio. La forma triangular con la que ya aparece este edificio en la maqueta de la Feria de Muestras, pone evidentes dificultades a la hora de acomodar las salas de gran tamaño - los estudios de emisión - exigidas por el programa. Convertida la periferia del edificio en una sucesión de despachos y otras dependencias administrativas que se abren al exterior y se conectan por medio de una galería, el gran patio, con idéntica forma a la del conjunto edificado, pasa a ser el objeto de la característica compartimentación espacial de Hans Poelzig. Sobre este territorio bien delimitado, cuya curvatura de dos de sus lados parece provenir de la presión de los elementos que se acumulan en su interior, se disponen las tres grandes salas de emisión radiofónica, de modo que los fragmentan completamente y hacen desaparecer el vacío unificador del conjunto. Eliminado éste, tampoco la aparente jerarquía e independencia de las piezas actúa como mecanismo de unificación; sobre la estricta simetría de la planta se impone la homogeneidad de las figuras, espacios

cubiertos y recintos al aire libre, en que se divide un espacio determinado ya desde el trazado general del edificio.

Los ángulos agudos con que se articula el contorno triangular, los trapecios de las salas y los también triángulos de los patios producen, en conjunto, sobre la planta un efecto acumulativo de constricciones que sólo se explica desde un uso de la geometría como medio para disciplinar y limitar el juego de las formas, en lugar de como mecanismo racional de control de un espacio destinado a acomodar diversas actividades. Como también sucedía en las plantas de sus viviendas, Poelzig organiza aquí el espacio a partir de la simple división en habitaciones distintas y directamente comunicadas, sin que exista el fondo de los espacios intermedios de circulación. Pero, comparada con las de las viviendas, la planta de la Haus des Rundfunks supone un paso más en la concepción de los límites espaciales como esencia del mundo que se encierra dentro del marco de la arquitectura. Aliado con la gran masa y los potentes límites de un edificio público de estas características, Poelzig no da ninguna opción a una posible relajación derivada de la regularidad geométrica, como era obligado en la arquitectura doméstica, o de las exigencias funcionales de los elementos. Desde los estudios de emisión a las escaleras, desde los patios a los vestíbulos o incluso las propias oficinas, los contornos de cada espacio revelan la crudeza con que han sido trazados sus límites geométricos y la tensión con que se adhieren unos a otros para llenar por completo, con sus formas irregulares, un territorio previamente delimitado.

Pero si es la restricción lo que caracteriza el dominio geométrico del trazado de la planta, que también acumula como una ojiva gótica la figuratividad expulsada de los ámbitos más visuales de las fachadas o los perfiles de las cubiertas, la estructuración volumétrica del espacio interior

responderá a criterios muy distintos. Es precisamente en los interiores de edificios complejos, como la Haus des Rundkfunks, donde Poelzig distiende y trata de descualificar esa arquitectura suya cargada de expresividad, desrealizándola hasta el extremo.

Al observar estos interiores tan poco difundidos en las publicaciones, estas auténticas cajas cerradas que se elevan con altura uniforme sobre el contorno de la planta, se siente no sólo la imposibilidad de plantear siquiera el problema de la generación espacial del edificio, de dentro hacia fuera o de fuera hacia dentro, como señala Theodor Heuss ¹², o de establecer algún tipo de correspondencia entre estos volúmenes elementales y la estructura espacial de todo el conjunto, sino que uno se encuentra con el aislamiento más absoluto entre uno y otro mundo, entre interior y exterior, como ya sucediera en alguna de sus primeras obras industriales. Ambitos cerrados con escasísimas, casi nulas, referencias al exterior, las habitaciones de Poelzig aparecen revestidas y decoradas de modo que se neutralice completamente el que pudiera ser el sistema constructivo del edificio. La ornamentación geométrica, la división en paneles de los paramentos y la acusada textura de material que recubre las paredes, suelos y techos, producen finalmente un sentimiento espacial libre y distendido, ajeno por completo a las restricciones formales impuestas por la fuerza de la materia en el exterior, por la geometría en el trazado de la planta y por un hipotético sistema estructural en todo el edificio.

Sin embargo, son precisamente las cualidades propias de los materiales y la geometría los medios de que se sirve Hans Poelzig para definir los espacios interiores de la Haus des Rundkfunks de Berlín, tanto los más estáticos de las salas de emisión de programas como los más dinámicos de los vestíbulos y escaleras, tratados también estos últimos como espacios

principales en su forma geométrica, dimensiones y posición en planta. En todos los casos, desde el estudio principal con más de 1.000 metros cuadrados de superficie y dos niveles, hasta los más pequeños y horizontales o el espacio vertical del vestíbulo al que se abren las cuatro plantas del edificio, uno se encuentra rodeado por una serie de retículas geométricas que descomponen los planos de las paredes, suelos y techos en innumerables fragmentos sólo caracterizados por la apariencia del material. Sin que importe para nada la realidad constructiva del edificio, que incluye una estructura metálica en el caso del estudio principal de emisión, las salas se recubren interiormente de paneles geométricos de madera u otros materiales absorbentes del sonido, creando una textura uniforme y cálida. Esta se cambiará en el vestíbulo por la más fría del ladrillo vidriado y las baldosas cerámicas colocadas sobre las pilastras y los suelos, multiplicando el efecto de división creado por las cuadrículas de las barandillas y las carpinterías de las ventanas o lucernarios.

Encerrada también la luz artificial en lámparas poliédricas, distintas en cada una de las habitaciones, única figura referencial común a todas ellas y aludiendo a una posible figuratividad de la geometría, los nítidos espacios de estos Estudios de Radiodifusión buscarán su realidad sobre los sistemas que condicionan toda la arquitectura de Poelzig: el material y la geometría. Pero, contrariamente a lo que sucedía en el Grosses Schauspielhaus, invadido en su interior por la corporeidad de la materia, ahora los materiales no son más que mera apariencia superficial, textura sin masa, colores brillantes u opacos, con lo que dejan de oponer resistencia a la distensión del espacio que envuelven. Como la geometría, ahora sólo regularidad y repetición, que llega incluso a anular la presión del contorno para permitir la existencia de este espacio relajado y carente de tensiones.

Esta es la razón de que un edificio tan cerrado y constreñido como la Haus des Rundfunks pueda alojar un espacio tan inaprehensible y falto de caracterización, tan abierto e inacabado como señalaba Julius Posener ¹³; la materia y la geometría no son aquí agentes del espacio, sólo objeto de exhibición.

Coincidiendo con el pleno desarrollo de la arquitectura moderna, la prioridad que siempre concede Hans Poelzig a la caracterización externa de sus edificios comienza a derivar hacia una simplificación de las composiciones y un aligeramiento de las masas característicos de los proyectos realizados alrededor de 1930. Sus recursos, casi musicales, de repetición, agrupación o puntuación de los elementos, como los huecos de las ventanas o los macizos de las pilastras en la Haus des Rundfunks, crean líneas expresivas que producen sus efectos por encima de las restricciones formales del lenguaje moderno o del sistema constructivo empleado en estos grandes edificios. Pero si Poelzig, que antes había puesto el énfasis en la masividad de unos edificios caracterizados por los potentes perfiles de sus cubiertas, se limita en estos Estudios de Radiodifusión a realizar un trabajo superficial esencialmente uniforme y limitado por la continuidad de la línea de coronación, en el edificio que construye casi simultáneamente para la I.G. Farben-Industrie en Frankfurt am Main parece volver a interesarse por el juego de las grandes masas, como medio para lograr una expresividad de la construcción.

La tajante oposición de Hans Poelzig a los deseos de sus clientes, que deseaban un edificio en altura para alojar las dependencias administrativas de las industrias Farben, proponiendo en cambio un desarrollo horizontal de la edificación sobre la extensa área disponible, significa sin embargo una insistencia en el camino iniciado en la Messegelände y la Haus des

Rundfunks en cuanto a la primacía de la planta como campo para el juego rítmico de los elementos, por otra parte absolutamente homogéneos en su desarrollo vertical e indiferentes a las particularidades de su compartimentación interior. La ausencia de cubierta, o la cubierta plana que tan bien encaja con los dictados de la arquitectura moderna, facilita en la sede de la Farben-Industrie la buscada restricción de las operaciones creativas, que sólo tendrán lugar sobre la abstracta geometría de la planta y sobre el revestimiento aplicado sobre las superficies verticales generadas directamente por ella. Este en apariencia incidental encuentro de Poelzig con la arquitectura moderna, después de haber dejado bien claro en el Weissenhof de Stuttgart su distanciamiento con respecto a los planteamientos programáticos de sus promotores, llega a ser en este edificio para la Farben especialmente intenso. Porque, no sólo aparecen en él con enorme fuerza los distintivos formales de la modernidad - simplicidad volumétrica, ventanas horizontales, cubierta plana - sino que, incluso, en una actitud sin precedentes en toda su carrera, Poelzig realiza una invocación al futuro y a las exigencias funcionales e higiénicas del edificio como bases para defender su propuesta.

Si la volumetría generada por la geometría elemental de la planta y el énfasis en el tratamiento de las superficies conecta, indudablemente, la arquitectura de la Farben-Industrie con la arquitectura moderna, en cuanto ambas buscan la abstracción de las formas despojadas de su condición material, la división del espacio indica todavía la permanencia de las coordenadas de la arquitectura expresionista. En ella, las decisiones formales no nacen de la racionalidad constructiva o funcional, tal como sucede en la arquitectura moderna, sino como respuesta a las necesidades anímicas de construir una nueva realidad arquitectónica, libre de la

individualidad del momento y lugar en que surge y erigida sobre la destrucción de cualquier orden preexistente.

El desinterés por el espacio, para el que resulta fundamental la dimensión vertical tal como haría notar años más tarde Frank L. Wright al proponer una torre para los laboratorios de la Johnson Wax, supone también en este edificio de Hans Poelzig una constatación de la imposibilidad expresionista de trabajar sin una cierta resistencia del material, sobre el vacío absoluto. La relajación del interior, donde la compartimentación del espacio no responde a los contornos exteriores ni reserva lugares específicos a los elementos de circulación o los servicios, reproduce la situación de la Haus des Rundfunks de Berlín, aunque sobre un esquema más abierto y aparentemente más indeterminado.

La obsesión por ocultar el sistema constructivo empleado, la estructura reticular de acero en este caso, no sólo en el exterior para acentuar la volumetría del complejo, sino también en el interior, impide la conformación de un espacio vertebrado por las vigas y por los soportes o simplemente puntuado por ellos, como corresponde a la concepción misma del espacio moderno. Ello priva al edificio, además, de la posibilidad de verse regido por algún módulo dimensional capaz de establecer relaciones entre los diferentes espacios que componen el conjunto edificado de la Faben. Ningún otro movimiento arquitectónico moderno, fuera del Expresionismo, se ha permitido jamás tantas renunciadas.

Los mundos totalmente cerrados que son las habitaciones en que Poelzig divide esta planta de la Faben-Industrie, autocontenidos e indiferentes a las condiciones impuestas por la estructura del edificio, se van dibujando unas al lado de otras hasta llenar por completo su rígida y repetitiva geometría. Pero, significativamente, esta indiferencia y la obligada variedad de los

espacios no da lugar a una mayor individualización de cada uno de ellos; todo lo contrario, desde el momento en que no existe fondo alguno sobre el que tal individualidad pueda destacarse como figura, los espacios parciales se ven impulsados a adherirse unos a otros sin dejar huecos y a convertirse en meras divisiones abstractas del territorio previamente delimitado por el característico, y casi figurativo, contorno exterior. Por otra parte, lo explícito de los límites entre habitaciones - despachos o talleres, corredores o vestíbulos - deja a éstas aisladas y privadas de las tensiones eventualmente derivadas de su comunicación y dependencia de una misma periferia, esas tensiones, que como demuestra especialmente la arquitectura de Mies van der Rohe, son básicas para la creación del espacio activo de la modernidad.

Sin fondo y sin comunicación, el espacio arquitectónico se convierte en algo inerte y sin realidad concreta. A pesar de estar encerrado en volúmenes bien definidos, incluso determinado en su tamaño y posición por el uso, el interior se muestra incapaz de adquirir sustantividad, existencia propia. La confianza de Hans Poelzig en las posibilidades expresivas de la forma se desvanecen en el momento en que no cuenta con el soporte material sobre el que pueda ser dibujado un contorno, una silueta. El espacio es únicamente lo negativo, lo que no existe hasta ser llenado con objetos o con actividad, por lo que no cabe otra posibilidad que la de tratar de ocuparlo enteramente con escenografías de uno u otro tipo, como brillantemente hace Poelzig en el Grosses Schauspielhaus de Berlín, o mostrar abiertamente su esencial vaciedad y extrañamiento. La eliminación de la materia hace que desaparezca la resistencia capaz de convertir la forma en expresiva, del mismo modo que la condición envolvente del espacio impide la definición precisa de siluetas o contornos. Sólo queda el

trabajo sobre la superficie, estableciendo marcos parciales y acentuando las cualidades texturales de tales superficies.

Pero, sobre los espacios interiores del edificio para la Farben-Industrie, tiene lugar un proceso de reducción, expresionista, todavía más radical. Cada habitación - naves de trabajo, salas de conferencias o de juntas - queda reducida a su simple forma geométrica, que es la que absorbe su relatividad derivada del uso o la construcción; la total homogeneidad del perímetro, con huecos espaciados regularmente o paneles que los sustituyen en caso necesario, y la disposición de los muebles sobre el suelo o los elementos de iluminación sobre el techo, convierten al espacio en un dominio abstracto, libre de las contingencias concretas y tendente a lo absoluto. Si en los exteriores, Poelzig había tratado siempre de reducir la materia a sus perfiles característicos, en proceso de pérdida de realidad de las masas edificadas, en estos espacios interiores la tendencia a la abstracción se manifiesta en ritmos más repetitivos y desvinculados del contenido que los originó. Las texturas geométricas, que en el edificio de la Farben dominan sobre las materiales, se adueñan de la forma del espacio que ahora es totalmente autorreferente y genérica.

Es este peculiar entendimiento expresionista de la abstracción, en el dominio del espacio arquitectónico, la que permite su coexistencia con texturas de ordenación muy acusadas. Por otra parte, es también esta tendencia a la abstracción la que lleva a igualar los diferentes espacios, por encima de su tamaño o función concreta; la sensación espacial es idéntica en las naves de trabajo, iluminadas por tres de sus lados, que en la pequeña sala de juntas, con ventanas sólo en uno, o en la gran sala de reuniones donde se hace todavía más obsesiva la repetición de los huecos, la

homogeneidad de las retículas de las carpinterías o la regularidad en la colocación de los muebles.

Concebido siempre como totalidad, en la simplicidad geométrica de su forma externa y en la homogeneidad de su espacio interior, el edificio para la Farben-Industrie parece querer también borrar las diferencias entre el dentro y el fuera, presentando en el exterior las jerarquías espaciales - los seis cuerpos principales ligados por una espina curva - y las texturas materiales - las placas de travertino - que supuestamente van a regir en el interior.

Pero si, a falta de un simbolismo propio, el edificio ha de basar su caracterización en la alusión a lo indeterminado de su contenido genéricamente administrativo, lo cierto es que la división del espacio interno se produce de modo que la envolvente no hace sino obstaculizar la comprensión de lo que realmente encierra. Ello podría indicar, en primer lugar, la necesidad que Poelzig siente, en sintonía con lo que ocurre en la arquitectura gótica, de hacer de algún modo legible un interior absolutamente ajeno al exterior, a través del trabajo superficial realizado sobre el edificio. Pero, sobre todo, a la vista de la facilidad con que Poelzig contradice e incluso destruye el sistema impuesto desde fuera en la ordenación espacial del edificio, es posible reconocer una analogía más con el gótico en cuanto, como ha señalado Erwin Panofsky ¹⁴, en él se produce un espacio esencialmente ilimitado y penetrable encerrado en una envoltura esencialmente limitada e impenetrable. Esto supondrá, a su vez, en la arquitectura de Poelzig una marginación de la coherencia entre exterior e interior propia tanto de la arquitectura tradicional como de la arquitectura moderna.

Será, sin embargo, sobre el sistema formal de la modernidad sobre el que Hans Poelzig realice su trabajo, tanto en el interior como en el exterior del complejo para la I.G. Farben-Industrie de Frankfurt. Dentro, las numerosas habitaciones cerradas y distintas, en un edificio de grandes dimensiones, se acumulan de un modo aparentemente casual, sin las jerarquías que un modelo de distribución convencional proporcionaba en la vivienda, con las limitaciones exclusivas del marco o contorno límite del espacio disponible, tan caracterizado en la forma y estricto en las dimensiones como es este conjunto de bloques abiertos que componen el complejo. Nunca en el espacio interior de estas cajas, el espacio interior puede sentirse libre para adoptar su propia forma sin la presión de los límites ni constituir un fondo sobre el que se dibujen las habitaciones individuales. Fuera, el trazado de la planta, que automáticamente genera la volumetría, toma como base una sucesión de bloques-pastilla sobre la que se aplican los criterios que, tanto Alois Riegl como Wilhelm Worringer, consideran propios de la decoración. En primer lugar, la curvatura de la espina de conexión tiende a animar y vitalizar la rigidez de la disposición y la propia forma de los bloques y en segundo lugar, la disposición estrictamente simétrica busca, además de evitar el aburrimiento de la simple repetición, introducir una cierta figuratividad en el perfil del edificio. En este sentido, Theodor Heuss se refiere insistentemente en este edificio a los efectos de variedad y animación de la estricta geometría, acentuados por los cambios de orientación que la curvatura produce en los cuerpos salientes, e incluso a una condición "decorativa" de la forma de la planta.

La planta de la Farben-Industrie vuelve a ser la protagonista indiscutible del edificio, en cuanto también se aplican sobre ella los esfuerzos por

vitalizar la rigidez geométrica e inducir una cierta figuración. Nacida en principio como un simple fragmento, que reproduce una de las alas no construídas de la Feria de Muestras de Berlín, su esquema repetitivo y abierto es sometido a la deformación de la curvatura y la limitación de la simetría, con lo que se trata de destruir el sistema de composición de la modernidad arquitectónica, aunque sin renunciar a la exhibición de su lenguaje.

El impulso decorativo, aplicado fundamentalmente sobre la abstracción del trazado en planta, se extenderá después a otros niveles del edificio hasta invadirlo por completo. La realidad constructiva, sobre la que se sustenta toda la arquitectura moderna, su volumetría y su énfasis superficial, se desvanecen en el complejo para la Farben-Industrie neutralizados por la alteración geométrica que introducen las placas de travertino colocadas en diagonal y las vetas, irisaciones y reflejos cambiantes derivados de las cualidades del material de revestimiento y de la iluminación de las superficies. Pero además, el dogma de la cubierta plana, asumido tanto en este edificio como en la vivienda del Weissenhof tres años antes, fuerza a Hans Poelzig a someter a una fuerte agitación a las paredes y los suelos que, tras producir escalonamientos que se extienden incluso al paisaje circundante, se detiene súbitamente en la estabilidad horizontal de los techos y las líneas de coronación de todos y cada uno de los elementos construídos.

Con respecto a la Haus des Rundfunks, construída casi al mismo tiempo y con análogos condicionantes funcionales y constructivos, la I.G. Farben-Industrie significa para Poelzig traspasar definitivamente el límite de un mundo a otro, de la masividad y hermetismo de la arquitectura tradicional a la ligereza y apertura de la arquitectura moderna. Aun cuando los

Estudios de la Radiodifusión de Berlín sólo tengan de arquitectura tradicional, como la Industria Farben de arquitectura moderna, lo que corresponde al nivel más superficial de la imagen o representación, esto es más que suficiente para que el característico proceso expresionista de destrucción-creación de la forma se identifique con la introducción de una componente decorativa en la arquitectura moderna que, si bien responde a las exigencias anímicas de vitalizar la forma abstracta, trata de justificarse sobre las necesidades de cambio derivadas del progreso o la utilidad.

Mientras tanto, el espacio permanecerá aislado y sin cualidades, como reflejo de la incierta relación del hombre con el mundo que causa la angustia expresionista, invadido por una decoración que acusa todavía más su pérdida de realidad.

La construcción del complejo de la I.G. Farben-Industrie de Frankfurt, como cierre de los años más activos de su carrera profesional, coincide con el sesenta cumpleaños de Hans Poelzig y también con el nacimiento de su leyenda como figura controvertida del Expresionismo arquitectónico. Tras su encuentro con la arquitectura moderna en este singular edificio, tan profundo pero con mucha mayor amplitud que en la vivienda modélica de Stuttgart, Poelzig retrocede a sus antiguas y más intolerantes posiciones teóricas y a expresar abiertamente su renuncia a participar en la aventura del mundo moderno, de la arquitectura del siglo XX. Incómodo y extraño en el nuevo siglo, debe dejar bien claro al final de su vida su pensamiento sobre la primacía del gótico como estilo arquitectónico y su negativa a que el artista se someta a las imposiciones de la tecnología o el progreso. Sus escasos proyectos realizados después, hasta su muerte en Berlín en 1936, expresarán con su lenguaje moderno, que nunca llegó a construirse, la brecha, el límite insalvable que Poelzig traza entre su actividad creadora y

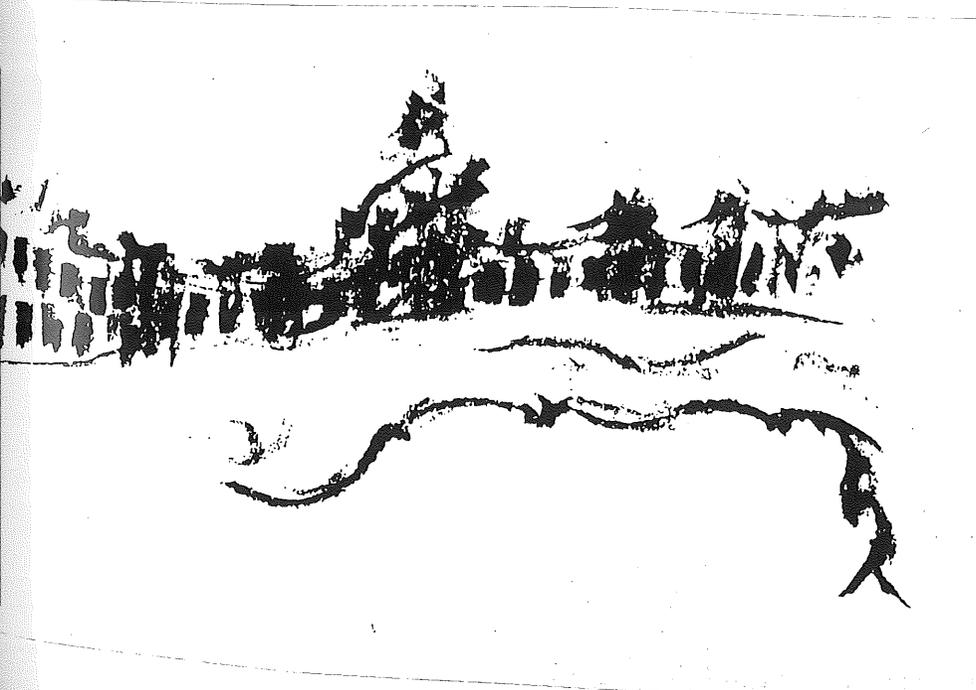
la realidad de la arquitectura de su momento, peligrosamente entrelazados en sus edificios de Stuttgart y Frankfurt, en unas obras que ni a él mismo ni a otros ha interesado continuar.

El destino final de la enorme construcción de la I.G. Farben-Industrie en Frankfurt es también significativo. Considerado hasta los años cincuenta como el mayor y el más moderno edificio de oficinas de Europa, fue convertido en Cuartel general de las tropas americanas al entrar éstas en Frankfurt mandadas por el General Dwight D. Eisenhower. Desde entonces, a pesar de haberse producido algunas ofertas económicas de la ciudad para recuperar el edificio, éste ha permanecido utilizado con fines militares por el ejército americano hasta el día de hoy ¹⁵.

NOTAS

1. SEMPER, Gottfried
Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten oder praktische Ästhetik (2 vol.)
 Munich 1860-1863 (Mittenwald, facsímil de 1977)
2. Citado en:
 HEUSS, Theodor
Hans Poelzig: Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters
 Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985 (Verlag Ernst Wasmuth, Berlín 1939)
3. BEHRENDT, Walter Curt
Arquitectura Moderna
 Ediciones Infinito, Buenos Aires 1959 (Harcourt, Brace & Co., New York 1937)
4. POSENER, Julius (a cura di)
Hans Poelzig. Scritti e Opere
 Franco Angeli Editore, Milano 1978 (Gebr. Mann Verlag, Berlín 1970)
5. BEHRENDT, Walter Curt
Arquitectura Moderna
 Op. Cit.
6. RIEGL, Alois
Problemas de Estilo (Stilfragen)
 Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1980 (Berlín 1893)
7. **Bau und Wohnung**
 Catálogo de la Exposición del Weissenhof Siedlung, publicado por el Deutsches Werkbund, Stuttgart 1927
 Introducción de Mies van der Rohe.
 Sobre este tema, puede verse también en mi reciente artículo:
 MUÑOZ, María Teresa
 "Viena, cinco años después: el Weissenhof Siedlung de 1927 y el Werkbund Siedlung de 1932"
 en **Arquitectura** nº 278-279, mayo-agosto 1989

8. Citado en:
HEUSS, Theodor
Hans Poelzig: Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters
Op. Cit.
9. Citado en:
HEUSS, Theodor
Hans Poelzig: Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters
Op. Cit.
10. RILKE, Rainer Maria
La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke
Ediciones Hiperión, S.A., Madrid 1988 (Praga 1904)
11. Sobre el concepto de marco, aplicado a la literatura gótica, puede verse:
SUMMERSON, John
Heavenly Mansions
Norton Library Editions, London 1949
12. HEUSS, Theodor
Hans Poelzig: Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters
Op. Cit.
13. POSENER, Julius (a cura di)
Hans Poelzig. Scritti e Opere
Op. Cit.
14. PANOFSKY, Erwin
Gothic Architecture and Scholasticism
New American Library, New York 1976 (Saint Vincent Archabbey, 1951)
15. Agradezco esta información sobre el estado actual del edificio de la Farben-Industrie a Concha Lapayese, arquitecto y estudiante de la Städelschule de Frankfurt.



«Todo está iluminado, pero no es de día.
Todo resuena, pero no son voces de pájaros.
Son las vigas, que relumbran. Son las ventanas, que gritan.»

Rainer María Rilke.

6. LAS INFLUENCIAS DEL EXPRESIONISMO

6.1 El Expresionismo y la arquitectura moderna

La arquitectura de Hans Poelzig, concluída cuando la arquitectura moderna muestra su momento culminante, y la muerte de él mismo antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial, punto de inflexión obligado para los demás arquitectos expresionistas, parece cerrar definitivamente un ciclo de la historia sin renunciar a lo más propio de la sensibilidad expresionista: la sensación de poder expresar, como hace el Thomas Buddenbrook de Thomas Mann, una interioridad emocional en nombre de todos los demás hombres, pero también en su más estricta individualidad, unida a la intuición de una inevitable decadencia. El individualismo, un sello permanente de las obras de Hans Poelzig, se erige como una barrera para la continuidad de su arquitectura y para su propia realización plena; sólo la muerte trae el reposo y la libertad. La sensación de estar viviendo un final de ciclo, semejante al que convirtió a Viena en el "centro del vacío europeo de valores" a comienzos del siglo XX y en el que se hace patente el "terror crepuscular" ¹ de la sensibilidad expresionista, se extiende a lo largo de toda la arquitectura de Poelzig y se hace todavía más dramática en su abrumador final, sin continuación posible.

Las huellas del Expresionismo arquitectónico y, en concreto, de la arquitectura realizada por Hans Poelzig, pueden, sin embargo, ser encontradas en gran número de obras de la arquitectura moderna y hasta de la arquitectura de nuestros días. Poelzig es uno de esos arquitectos de los que nadie desea reconocerse heredero directo, pero al que muchos

miran en busca de referencias para sus propios proyectos. Otra vez surge la analogía con Richardson, cuando recordamos como Le Corbusier y Lazslo Moholy-Nagy viajaron a Chicago interesados por conocer su casa Glessner, sin que aparentemente tuviera nada que ver con los intereses formales de estos jóvenes arquitectos. El Grosses Schauspielhaus de Poelzig, por ejemplo, se ha convertido en una referencia obligada para todo proyecto de auditorio o teatro de grandes dimensiones, de la misma manera que no hay sala de conciertos que se construya sin que los arquitectos se refieran a la solución de Scharoun en la Filarmonía de Berlín. Es, tal vez, en estos edificios capaces de contener grandes espacios interiores donde la forma expresionista se ha impuesto con más facilidad, a causa de lo radical de sus soluciones. Únicamente Alvar Aalto puede competir en este terreno con los arquitectos expresionistas alemanes.

Pero, si nos fijamos en las cuestiones que hemos examinado separadamente en la arquitectura de Hans Poelzig, podemos encontrar otro tipo de conexiones. Ya adelantábamos en la introducción a este trabajo que la lucha por hacer desaparecer la estructura en los edificios ha sido una obsesión de gran parte de los arquitectos modernos, que se ha manifestado de maneras distintas en cada caso y que en Hans Poelzig tiene todas las manifestaciones que hemos visto en el capítulo anterior. Este hecho, no sólo supone contemplar la otra cara de esa dominancia de la estructura reticular como signo de la modernidad, tal como afirma Colin Rowe, sino que permite establecer un lazo de unión entre tendencias y arquitectos muy distintos dentro del panorama arquitectónico de nuestro siglo.

Ya ha sido reconocida, entre otros por Klaus König ², la semejanza entre las formas utilizadas por Le Corbusier al final de su carrera, sobre todo en los grandes edificios, y las imágenes del Expresionismo arquitectónico y, en

particular, el parecido entre su Capilla de Ronchamp de 1950-54 y el dibujo realizado diez años antes por Hans Scharoun para su denominada Häuser der Passion. En ambos se da la misma fusión entre interior y exterior, la misma potencia de la cubierta y las mismas perforaciones en los muros. La existencia de una cierta fase expresionista en Le Corbusier, en la que también la desaparición de la estructura sería un hecho ante la emergencia de sus formas continuas y modeladas sobre el hormigón armado, sugiere también esa casi inevitable asociación entre Expresionismo y decadencia que ya hemos mencionado, entre Expresionismo y deseo de síntesis terminal de todo movimiento o personalidad artística. El Expresionismo entendido como categoría metahistórica, tal como sostiene Bruno Zevi.

Pero si en Le Corbusier el modo de desembocar en la forma expresionista puede verse como el final de un camino iniciado precisamente en sus antípodas, es decir, en una sobrevaloración de la estructura de los edificios como base de su forma y como sistema independiente y enfrentado dialécticamente al de las fachadas y divisiones del espacio, en otros arquitectos como Frank L. Wright este eventual encuentro se produce de un modo muy distinto. La relación, cuando menos figurativa, entre la arquitectura orgánica y la arquitectura expresionista parece desde el principio más directa e incluso alguno de los arquitectos expresionistas, Hugo Häring sobre todo, se aproxima mucho a lo que son los planteamientos de la arquitectura orgánica. Frank L. Wright, respondiendo a su concepción de la forma orgánica, siempre rechazó la estructura reticular en sus edificios³, proponiendo a cambio otra que, como el tronco y las ramas de un árbol, produjera una total integración entre espacio y estructura. Sin embargo, es también en una de sus últimas obras, el Museo Guggenheim de Nueva York (1956-59), donde hace desaparecer

literalmente toda la estructura del edificio para exhibir exclusivamente, tanto en el interior como en el exterior, el desarrollo indefinido de una forma continua: el helicoide. La forma abierta e inacabada, la más fuerte obsesión del Expresionismo, la exhibición del lenguaje y la redundancia de una sola forma que se adueña del edificio entero, convirtiéndose en su propio emblema, se realiza por fin en una obra más allá de los límites del movimiento expresionista.

Más complicados son los lazos que unen al Expresionismo arquitectónico con las obras de Mies van der Rohe, si bien este arquitecto comparte con Le Corbusier y Wright el haber producido al final de su vida los edificios más espectaculares y ambiciosos, y al mismo tiempo los más controvertidos y en ocasiones faltos de resolución. Mies van der Rohe, sin embargo, es un arquitecto alemán ligado a la Bauhaus y en contacto directo con los arquitectos expresionistas en la primera etapa de su carrera; sus propuestas de rascacielos de cristal de 1920 y 1922, como ya mencionábamos en la introducción a este trabajo, se encuentran plenamente dentro del espíritu visionario del Expresionismo y su casa de ladrillo de esos mismos años comparte con la obra de Hugo Häring, que por entonces trabajaba en su estudio, el mismo método de proyectar la forma de dentro a fuera sin el recurso a imágenes previas. La evolución de Mies por el camino de la preponderancia de la construcción y la estructura como conceptos dominantes en los edificios, así como de la articulación de elementos producidos por la tecnología para formar organismos compuestos que dejan ver enteramente su constitución, supone un alejamiento de las preferencias expresionistas por la forma continua y la opacidad de las construcciones. Considerar, por tanto, la existencia de un Mies expresionista en su época americana, a semejanza de lo ocurrido con

Wright o Le Corbusier, parece una idea carente de sentido. En todo caso, Mies sería un expresionista "à rebours", es decir, por hacer precisamente todo lo contrario.

En este momento, vamos a detenernos para analizar cómo cuando se cambia el punto de mira sobre algo, y nos referimos en concreto a la arquitectura moderna en su sentido más amplio, la historia que se cuenta tiende a reestructurarse de otro modo y las categorías y adjetivaciones a supeditarse a lo que entonces se considera prioritario. Si a esto se añade que, en el caso del Expresionismo, nos encontramos ante un movimiento capaz de contener orientaciones formales antagónicas, como son la más naturalista o figurativa y la más geométrica o abstracta, la confusión puede estar servida y la posibilidad de ver expresionistas por todas partes al alcance de la mano. !

Si seguimos la tesis de Bruno Zevi ⁴, según la cual el Expresionismo sería una tendencia recurrente en toda la historia de la modernidad artística y una categoría capaz de penetrar en la trayectoria de todo movimiento o personalidad artística, como señal de decadencia - en el sentido que tienen el Helenismo o el arte Tardorromano -, los ejemplos de Le Corbusier y Wright que hemos citado corroborarían esta presencia del Expresionismo en la arquitectura del siglo XX, más allá de su carácter cerrado e históricamente limitado defendido por otros autores.

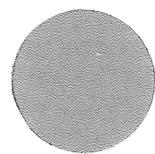
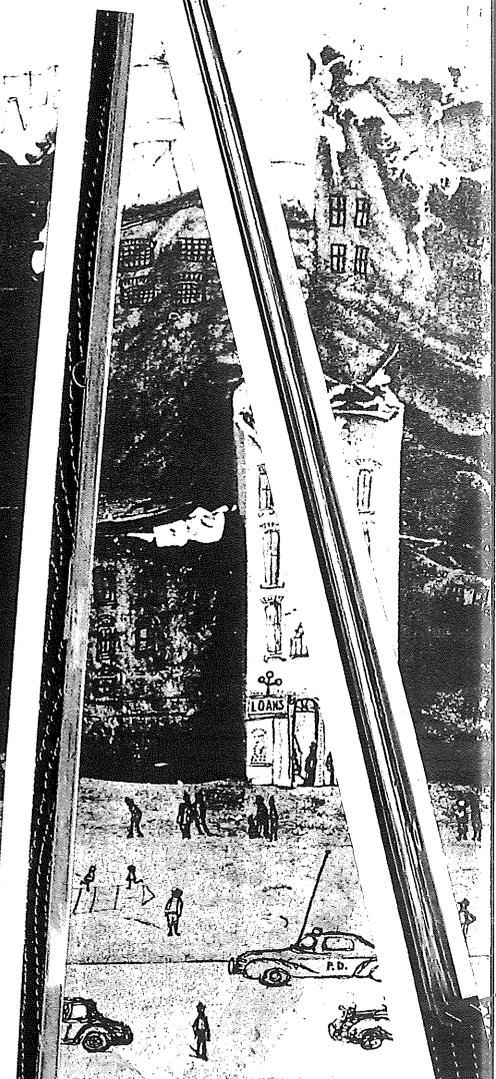
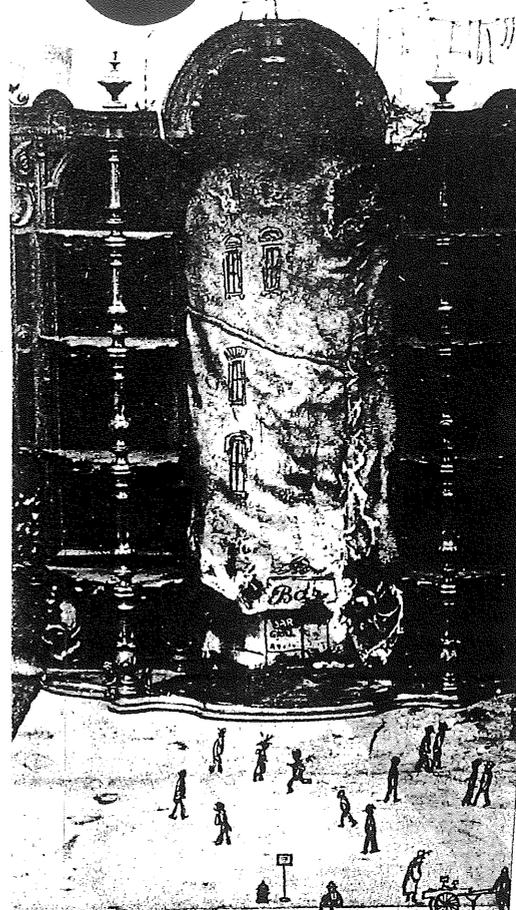
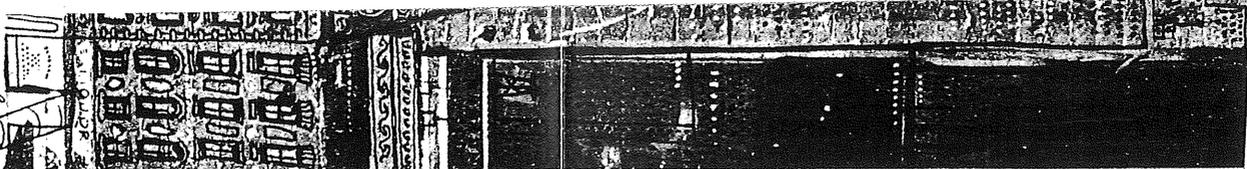
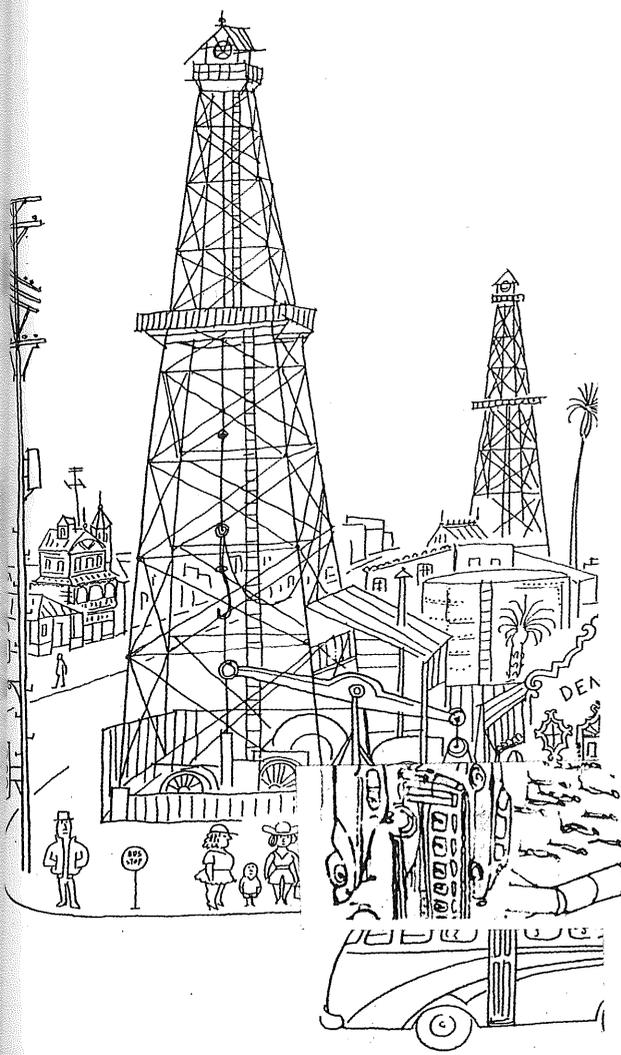
El caso de Mies van der Rohe, por su singularidad, puede ser el punto donde rastrear mejor el paso del Expresionismo por encima de los lenguajes arquitectónicos, para plantearse más como un modo de hacer y una determinada sensibilidad por la forma. Porque también Mies, sin renunciar a su compromiso con la construcción y las tecnologías constructivas, se plantea desde el Crown Hall hasta la propuesta para el

Convention Hall ambos en Chicago, la desaparición de la estructura del espacio de sus edificios ⁵. Las grandes cerchas colocadas por encima de la cubierta, la eliminación de los pilares de las esquinas, las losas de gran canto capaces de alojar y ocultar las vigas, o las estructuras tridimensionales que forman la envolvente del edificio disimuladas mediante tratamientos de textura y color, significan siempre la búsqueda de una eliminación de la estructura en el desarrollo de un espacio arquitectónico cada vez de mayores dimensiones. Al menos en esto, Mies conecta con el Expresionismo.

En la dialéctica entre lo grande y lo pequeño, como universos arquitectónicos distintos y pertenecientes respectivamente a lo público y lo doméstico, el Expresionismo se decanta decididamente hacia el edificio público de grandes dimensiones, donde es posible hacer dominar la fuerza sobre la materia y tratar de expresar el rechazo que la sensibilidad expresionista tiene de los objetos finitos. La pretensión de construir, no una imagen fija, sino una obra abierta, está plasmada con particular intensidad en los dibujos llamados "de la Resistencia" de Hans Scharoun, pero también lo está en la redundancia formal de Poelzig en el Schauspielhaus, en el Ronchamp de Le Corbusier, el Guggenheim de Wright o el Convention Hall de Mies van der Rohe. Las grandes dimensiones del edificio público contra la forma cerrada y limitada del pequeño edificio de vivienda. La escisión entre ambos que produce el Expresionismo aparece reforzada en Bruno Taut, por coincidir también con esa otra escisión entre utopía y realidad, entre proyecto y construcción, pero también está en Poelzig cuando, al construir sus edificios de vivienda, se refugia en los arquetipos, las imágenes y las divisiones del espacio tradicionales.

La huída hacia lo grande en los momentos de decadencia, hacia allí donde es posible expresar con toda su fuerza el grito y la protesta del Expresionismo, su aversión por las barreras y los conformismos formales, sitúa forzosamente a la arquitectura doméstica al margen de la influencia directa de la sensibilidad expresionista, recluyéndola o bien dentro del terreno de la pura práctica profesional o bien en el de la influencia directa de la tendencia racionalista de la arquitectura moderna. Resulta significativo, por tanto, que la continuidad de la forma expresionista deba rastrearse por la vía de los grandes edificios públicos y nunca por la de la arquitectura de la vivienda, uno de los temas capitales de la arquitectura durante la primera mitad del siglo XX, sobre todo en Alemania.

Es, por otra parte, un hecho todavía no explicado suficientemente por la historiografía de la arquitectura moderna, el que la renovación radical de los modelos de vivienda que se produjo durante los años veinte y treinta, con resultados funcionales y figurativos de altísima calidad, no haya contado con otra contrapartida que la de la resistencia tenaz de los modelos tradicionales y que, salvo en muy raras excepciones, ni haya habido otras vías de investigación ni se haya impuesto la una (la moderna) o la otra (la tradicional) como opción para seguir en el futuro. Ahí quedan las experiencias de los Siedlungen alemanes o los Höfe vieneses, las de los barrios holandeses o las del propio Le Corbusier, sin que nadie esté interesado hoy por conectar con ellas a la hora de plantear lo que ha de ser la vivienda contemporánea. Sigue prevaleciendo en este terreno lo que ya en el Expresionismo era un debate sin sentido; el enfrentamiento entre abstracción - moderna - y figuración - tradicional - que, como hemos visto con claridad en el caso de Poelzig, se reduce a un enfrentamiento entre la cubierta plana y la cubierta inclinada.



Y, retomando para concluir la arquitectura de Mies van der Rohe, su coincidencia desde otras coordenadas con lo que para el Expresionismo y para otros grandes maestros de la modernidad fué la lucha contra la estructura de los edificios, encontramos en ella una reproducción casi idéntica de lo que fue en Hans Poelzig el paso de las teorías semperianas de la predominancia de la técnica y el material de la generación de la forma, a las totalmente opuestas teorías de Riegl, para quien la voluntad artística del autor está por encima de cualquier técnica o material empleado en su obra ⁶.

Contemplándolas desde esta óptica, que incluye la tendencia hacia el agrandamiento progresivo de los espacios, hacia la continuidad formal y el desarrollo infinito de las formas, hacia el gesto único capaz de apoderarse de toda la construcción ocultando su estructura y desfigurando su materia, no hay duda de que pueden considerarse equivalentes las experiencias de Wright, Le Corbusier o las del propio Mies y enlazarlas todas con las de un arquitecto expresionista como Hans Poelzig, a pesar de sus grandes diferencias figurativas y la muy distinta importancia que cada uno de ellos concede al modo y los materiales con que se construye el edificio. Ciertamente, un panorama sintético parece envolver a esta etapa final de la arquitectura moderna, en una especie de reaparición expresionista.

6.2 Las huellas del Expresionismo

En este breve examen de lo que han podido ser algunas de las influencias del Expresionismo sobre la arquitectura del siglo XX, más allá de su posible continuidad como movimiento, y tras referirnos a los grandes maestros de la arquitectura moderna, vamos a detenernos ahora en un caso bastante especial: el del arquitecto italiano Adalberto Libera, teóricamente más emparentado con el movimiento futurista originario de su propio país y con el racionalista de sus compañeros del llamado "Gruppo 7" ⁷.

Libera nace en 1903, un año antes que Terragni, y realiza sus obras más importantes entre los años 1930 y 1940, cubriendo todos los campos, desde la vivienda individual o los barrios residenciales hasta los pabellones de feria, edificios públicos y monumentos conmemorativos, además de haber sido un teórico y profesor de arquitectura. Adalberto Libera es, seguramente, uno de los temperamentos más sintéticos que ha dado en arquitectura el siglo XX y, a pesar de lo condicionado de su situación dentro de un grupo militante y una tendencia definida, uno de los arquitectos más libres para presentar en sus obras unido lo que siempre ha parecido irreconciliable. Hemos venido hablando hasta aquí, en relación con la arquitectura expresionista, del enfrentamiento entre utopía y construcción, entre vivienda y edificio público, entre dominancia y ocultación de la constitución material del edificio; pues bien, todo ello es en Libera una y la misma cosa, en una suerte de confluencia desde otros supuestos con los objetivos finales del Expresionismo.

Desde el primer examen de su obra, ya se detecta la insistencia de Libera en hacer de cada uno de sus edificios, proyectados o construidos, la expresión potente de una única idea, casi un emblema, como sucedía

también en los edificios de Erich Mendelsohn. Por otra parte, Adalberto Libera no establece límite alguno entre el modo de concebir la forma de una vivienda y la de un edificio público, como demuestra su famosa Villa Malaparte (1938) donde aparece en la cubierta un graderío semejante al de su Palacio de Congresos de Roma, realizado el mismo año. Tampoco hay, para él, escisión entre la indiferencia constructiva que muestra en esta casa y la exhibición de la estructura de cerchas metálicas en el Palacio de Congresos o la de pórticos de hormigón en los bloques de vivienda de los años cincuenta. La presentación, sin más, de la estructura como imagen capaz de absorber toda la figuratividad del edificio - en la torre-anuncio de la Feria de Milán de 1928 o en el Arco conmemorativo de Roma de 1940, así como en numerosos pabellones de exposición - no tiene en Libera el sentido de una dependencia de la construcción o del material; no es más que la ocasión de ofrecer una imagen sintética en la que coincidan lo ideal de la forma buscada y la individualidad del objeto, al margen de los medios y materiales constructivos utilizados. La arquitectura de Adalberto Libera demuestra lo artificial de los límites establecidos entre las diversas tendencias que configuran la arquitectura del siglo XX y también lo relativo de esa sobrevaloración, generalmente admitida, de los procedimientos constructivos en la nueva arquitectura.

Libera, como Mendelsohn y también Poelzig, y como los grandes maestros modernos en sus últimas obras, no utiliza símbolos en sus edificios; hace de ellos símbolos que expresen su fuerza interior, emblemas de su propia forma. Aun cuando haya sido sólo momentáneamente, los deseos sintéticos del Expresionismo han aparecido plenamente realizados en un arquitecto totalmente ajeno a sus supuestos, su tiempo y su geografía. También él, de un modo u otro, individualista y sin seguidores directos

como los arquitectos expresionistas, supone un cierto camino sin salida para la arquitectura contemporánea, una de las vías más denostadas por Robert Venturi en su crítica a la arquitectura moderna. El gesto ampuloso del Expresionismo, la conversión de los edificios en símbolos de sí mismos, torturando su propia forma, fue el punto de mira de Venturi para plantear su alternativa figurativa a la arquitectura moderna, defendiendo la legitimidad de emplear símbolos y decoración añadida en los edificios, en definitiva, formas compuestas y discontinuas sin pretensiones de coincidencia entre sus distintos niveles; esta era la prueba de la nueva sensibilidad. En su terminología, se trataba de sustituir el "duck" por el "decorated shed" ⁸.

Sin embargo, Venturi mismo ha evolucionado en sus obras por el camino que conduce desde la forma compleja y escindida de su primera época, cuando construye sobre todo viviendas y pequeños edificios, hacia la forma única y con gestos dominantes de sus proyectos urbanos y edificios públicos de finales de los años setenta y principios de los ochenta. Es evidente que la propuesta de la "Big Apple" de Times Square tiene sus raíces en la cultura y el arte pop, pero su edificio para la cadena BEST Products de 1977, con su envoltura decorativa de grandes flores, y sobre todo su Instituto de Información científica de Filadelfia de 1978, no pueden dejar de relacionarse con aquellos edificios en que Hans Poelzig utilizaba un revestimiento de travertino colocado diagonalmente, con objeto de hacer perder la referencia a la propia masa del edificio, o con aquellos otros donde la luz artificial introducía efectos de activación sobre un espacio estructurado según otras leyes.

En su edificio de Filadelfia, construido convencionalmente como un bloque pastilla en la que se superponen una serie de pisos iguales, Robert

Venturi somete a la forma a una operación unitaria que la transforma completamente. Mediante el revestimiento cerámico del exterior, se introduce un dinamismo y unidad en la construcción de los que antes carecía, y todo sin recurrir a ningún tipo de símbolo establecido, sino únicamente a la vibración y la textura.

Tal vez sea una mera cuestión de profundidad lo que separe algunas de las experiencias contemporáneas de las de los arquitectos expresionistas y que en Venturi la decoración sea algo más superficial, mientras que en Poelzig se presenta más integrada en la forma total del edificio. No obstante, debemos recordar cómo también el color era para Bruno Taut, y así lo utilizó tanto en sus edificios urbanos como en las viviendas de sus Siedlungen, un instrumento estrictamente arquitectónico capaz de modificar la forma, pero sin que deba discurrir necesariamente en paralelo con ella. Como es para Venturi independiente la decoración y los símbolos que se añaden a los edificios, el color era para Taut un sistema independiente capaz de atravesar la forma, separarse de ella creando una disonancia, e incluso disolverse y unificarse finalmente con ella. Aunque éste sea un aspecto poco conocido del Expresionismo, la aparición del color como parte del proceso de definición de la forma arquitectónica tiene un claro precedente en los planteamientos más ambiciosos de Bruno Taut, verificados en su Onkel Tom Siedlung de 1929, donde se trata de provocar efectos de expansión y contracción del espacio urbano y de responder a través del color a las cualidades derivadas de las distintas orientaciones de las fachadas⁹.

El interés por hacer de la fachada una expresión del propio edificio, especialmente en el caso de las viviendas, de manera que cada ventana y cada puerta indiquen la transformación de un simple muro en la cara que el

edificio presenta el exterior, estaba ya también en Bruno Taut. En consecuencia, la vuelta a una arquitectura marcada por el cromatismo y la prioridad de la fachada, como contraposición a las construcciones blancas y cúbicas del racionalismo más identificado con la arquitectura moderna, tiene efectivamente una relación con las experiencias de los arquitectos expresionistas, hasta ahora muy poco conocidas y aún menos estudiadas. A medida que la historiografía de la arquitectura del siglo XX aporta nuevos datos y nuevos análisis de las obras, nos damos cuenta de lo débil de la supuesta ruptura que, a partir de los últimos años sesenta, pretendió presentarse como una situación radicalmente nueva. Si es cierto que fué saludable este replanteamiento de la sensibilidad arquitectónica, más que nada en cuanto a abrir los ojos hacia lo que antes no se podía mirar, también lo es que un mayor conocimiento de lo que realmente ocurrió en las primeras décadas del siglo XX nos enseña que aún vivimos de los experimentos, las ideas y también las formas que estos artistas y arquitectos desarrollaron.

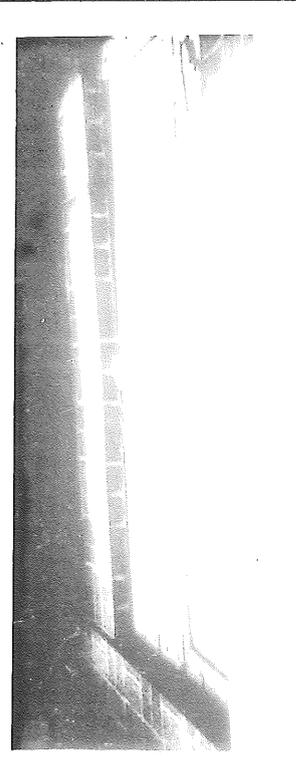
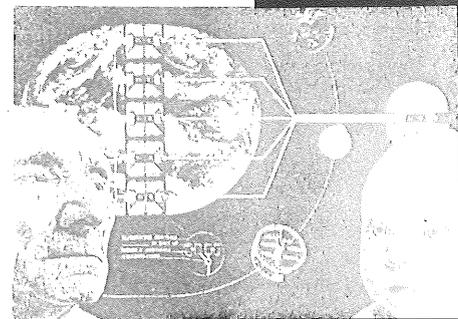
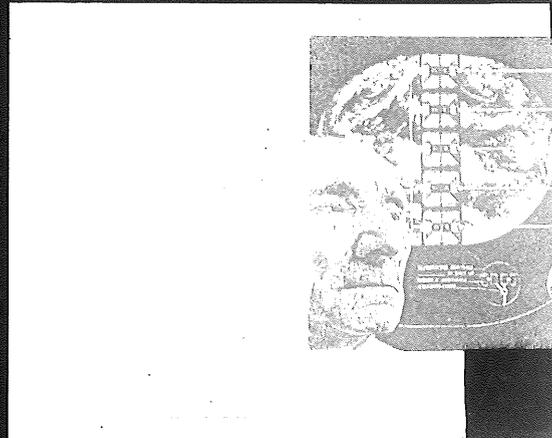
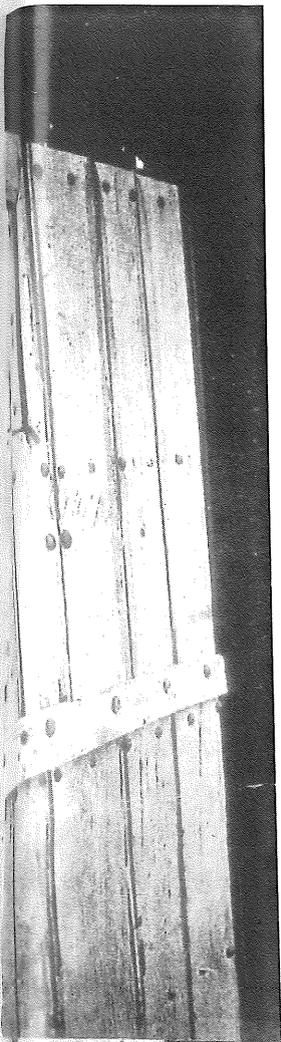
Lo efímero de la resurrección clasicista que surgió tras la Exposición sobre el Beaux-Arts en el MoMA de Nueva York en 1975 y de otros historicismos más o menos literales ha mostrado, ya sin lugar a dudas, que la línea de continuidad con el Movimiento Moderno se ha impuesto en la arquitectura contemporánea, a pesar de los muchos sinsentidos a que pueda dar lugar la manipulación sin límites de sus lenguajes. Si al neo-racionalismo de los Five Architects le ha seguido el de-constructivismo que ahora domina, o al menos dominaba hasta hace poco, la escena arquitectónica, no cabe duda de que también al Neoplasticismo o al propio Expresionismo les llegará su hora. La visión de Manfredo Tafuri ¹⁰ de la

arquitectura moderna como capaz de contener, o generar, muchas historias no hace sino insistir en esta suposición.

6.3 Las influencias contemporáneas

La arquitectura expresionista está ya ejerciendo un papel de modelo sobre algunas de las obras contemporáneas y, no sólo como en el caso de Venturi acentuando por semejanza de efectos aunque utilizando medios distintos, sino incluso de un modo más literal, imponiendo toda la fuerza de sus modelos formales. Vamos, simplemente, para concluir, a citar dos ejemplos de nuestro propio país que han sido recientemente objeto de numerosos comentarios críticos, tanto por la calidad de ambas obras como por la personalidad de sus autores: el Museo de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo (1980-83) y el Palacio de Festivales de Santander de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1984-87) ¹¹.

En esta última obra, el Palacio de Festivales de Santander, cuya construcción todavía no ha concluído, la imagen de la Casa de la Amistad de Estambul, proyectada por Poelzig en 1916, se reproduce en la gran masa escalonada del edificio, abrazada por dos potentes muros laterales, que se dispone sobre la ladera. Esta grandiosa escalera, sin otro rasgo destacado que su propia repetición idéntica en Poelzig, es sin embargo conscientemente desdibujada por Oiza en su alzado lateral con bandas a lo Mario Botta y de perfil más azaroso, aunque conservando los anclajes en las esquinas. Y si, en Poelzig, toda la gran estructura de la Casa de la Amistad se cierra al exterior permitiendo la iluminación únicamente a través de los dos patios, convirtiendo al mismo tiempo las cubiertas en simples plataformas ajardinadas, Oiza propone en el Palacio de Festivales un sistema de iluminación cenital de la gran sala que descompone en un minúsculo escalonamiento la plataforma superior, destruyendo su rotundidad como plano.



Indudablemente, aún con estas transformaciones, la potencia de la forma expresionista de Poelzig está en el edificio de Oiza, más descompuesto y contemporizador con las necesidades del espacio interior. Pero es precisamente en la cubierta donde el Palacio de Festivales de Santander más se distancia de aquel proyecto nunca construido de Hans Poelzig, donde simplemente la cubierta no existe como tal. En Estambul, se trataba de un aterrazado, casi natural, de una especie de ciudad amurallada ilegible desde el exterior, con una envolvente externa continua que envolvía y sobrepasaba el nivel de las cubiertas.

Tanto a Oiza como a Moneo les gusta reconocer precedentes clásicos para sus proyectos y, también a los dos, justificar por medio de una solución constructiva las formas que adoptan sus rasgos más destacados. Uno, sin embargo, adivina esa mirada menos reconocida a otras arquitecturas no tan lejanas y que, evidentemente, han incidido mucho más en las elecciones formales de los proyectos que las tipologías de los teatros clásicos o la construcción romana. Si, como decíamos, Oiza toma para Santander directamente de Poelzig la imagen urbana del edificio, lo más imponente sin duda de la solución, también Moneo toma directamente de Poelzig la imagen interna de su Museo de Arte Romano de Mérida, donde se concentra toda la razón de ser del edificio. Y, tanto en uno como en otro caso, la posible debilidad de las soluciones construídas está allí mismo donde estaba la debilidad del Expresionismo y su falta de resolución arquitectónica: en las cubiertas.

Comparemos el interior del Museo de Mérida de Moneo con los dibujos realizados por Hans Poelzig para un Auditorio en 1932. La misma sucesión casi infinita de arcos, la misma grandiosa escala, pero, la sensación de encontrarnos más en un exterior que en un interior, en una ruina sin fondo

de la perspectiva y también sin techo sobre las arquerías ¹². La necesidad de Rafael Moneo de cubrir el edificio y al mismo tiempo de contar con una iluminación natural desde arriba, igual que Oiza en el Palacio de Festivales de Santander, muestra en este caso la fragilidad de todo el despliegue constructivo de los arcos, incapaz de conectarse de un modo consistente con la cubierta. Hans Poelzig no llegó a construir ninguno de los dos proyectos mencionados como referencias de los edificios de Moneo y Oiza, ni la Casa de la Amistad de Estambul ni la propuesta de Auditorio de 1932, y, por tanto, no tuvo ocasión de resolver materialmente los problemas de sus cubiertas. Pero, los propios dibujos indican ya la imposibilidad de estos edificios para cerrarse adecuadamente y dar una solución a los problemas de iluminación y ventilación de sus grandes espacios internos. La continuidad de la forma expresionista no permitía llegar más lejos.

La exhibición constructiva de Moneo y Oiza en las soluciones adoptadas por las cubiertas, con sofisticados sistemas de iluminación y ventilación, no hace más que poner de manifiesto todavía más la violencia ejercida por ambos arquitectos sobre una forma que, concebida a imagen de las formas expresionistas de Poelzig, se resiste a depender en su imagen de los medios constructivos. Esta exhibición estructural sólo puede verse como textura, y esto se aplica también a los arcos romanos de Moneo, al servicio de una forma que busca su unidad en la redundancia y el ocultamiento de lo que, en definitiva, son sus condiciones materiales. Es por esta vía por la que el Expresionismo latente en estos dos edificios subvierte, se reconozca o no, incluso las que pudieran ser las intenciones primarias de sus autores.

"Figuraban reproducidas en el libro una serie de mariposas cuyas alas, completamente desprovistas de escamas, parecían como de cristal y dejaban perceptible la red oscura de su sistema venoso. Estas mariposas, de transparente desnudez y amigas de las obras crepusculares, llevaban el nombre de Hetárea Esmeralda.

Una sola mancha, violácea o rosada, tenía la Hetárea en sus alas y, en su vuelo, parecía un pétalo suavemente agitado por el aire. Otra de las mariposas ofrecía la particularidad de que sus alas, de tres colores distintos en su parte de arriba, eran, por debajo, la imitación perfecta de una hoja, no sólo por su forma y su estructura nerviosa, sino por una serie de irregularidades, gotas de agua ficticias y hongosidades verrugosas, lo que le permitía, al posarse con las alas plegadas, confundirse astuciosamente con el medio y ello de modo tan completo que el más codicioso enemigo no podría descubrirla."

(Thomas MANN, **Doktor Faustus**, Barcelona 1978, Estocolmo 1947)

NOTAS

1. HORIA, Vintila
Introducción a la literatura del siglo XX
 Editorial Gredos, Madrid 1976
2. BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
 Vitali e Guianda, Genova, y Vincent, Fréal & Co., Paris 1967
3. El Larkin Building de Buffalo, de 1904, podría ser la excepción, aunque su espacio central de toda la altura impide una rigurosa homogeneidad estructural, tal como es propio de la estructura reticular.
4. Comunicación de Bruno Zevi al Congreso de Florencia de 1964, cuyo extracto se recoge en:
 BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
 Op. Cit.
5. Sobre este tema escribe Colin Rowe en uno de sus artículos más famosos:
 ROWE, Colin
 "Neo-Classicism and Modern Architecture II"
 en **OPPOSITIONS 1**, 1973
 recogido en su recopilación de artículos:
The Mathematics of The Ideal Villa and Other Essays
 The M.I.T. Press, Cambridge Mass, 1976
6. Riegl polemiza, en este sentido, con Semper en la Introducción de su obra:
 RIEGL, Alois
Problemas de Estilo (Stilfragen)
 Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1980 (Berlin 1983)
7. Sobre Libera, puede verse, entre otras, la monografía de:
 QUILICI, Vieri
Adalberto Libera: l'architettura come ideale

Officina Edizioni, Roma 1981

8. VENTURI, Robert
Complexity and Contradiction in Architecture
The Museum of Modern Art, New York 1966
9. PITZ, H. y BRENNE, W.
Die Bauwerke und Junstdenkmäler von Berlin: Siedlung Onkel Tom, Architekt Bruno Taut (1929)
Berlin - Firenze 1980
10. El pensamiento de M. Tafuri se encuentra disperso en sus numerosos libros y artículos. Como muestra, podemos citar su:
TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco
Arquitectura Contemporánea
Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid 1978 (Electa Editrice, Milano 1976)
11. Ambas obras han sido extensamente publicadas, pero por su proximidad podemos citar dos revistas de Madrid:
Arquitectura nº 248, mayo-junio 1984, para la obra de Moneo y **El Croquis** nº 32/33, febrero-abril 1988, para el de Oiza
12. Estos dibujos aparecen en:
HEUSS, Theodor
Hans Poelzig: Das Lebensbild eines detschen Baumeisters
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985 (Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1939)

BIBLIOGRAFIA

- BANHAM, Reyner
Theory and Design in the First Machine Age
The Architectural Press, London 1960

- BEHRENDT, Walter Curt
Arquitectura Moderna
Ediciones Infinito, Buenos Aires 1959 (Harcourt, Brace & Co., New York 1937)

- BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus
Architettura dell'Espressionismo
Vitali e Guianda, Genova, y Vicent, Fréal & Co., Paris 1967

- BOYD WHYTE, Iain
Bruno Taut and the Architecture of Activism
Cambridge University Press, 1982

- CAMON AZNAR, José
El tiempo en el Arte
Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1958

- CONDIT, Carl W.
The Chicago School of Architecture
The University of Chicago Press, 1964

- FELLMANN, Ferdinand
Fenomenología y Expresionismo
Editorial Alfa, Barcelona 1984 (Alber Verlag, 1982-83)

- FERRATER MORA, José
Diccionario de filosofía
Alianza Editorial, Madrid 1979

- FREUD, Sigmund
Traumdeutung (La interpretación de los sueños)
Leipzig 1900

- FREUD, Sigmund
Über Psychoanalyse (Sobre el psicoanálisis)
Leipzig, Wien, 1910

- GIEDION, Sigfried
Espacio, tiempo y arquitectura
Editorial Dossat, S.A., Barcelona 1978 (Harvard University Press, 1941)

- GROPIUS, Walter
Die Neue Architektur und das Bauhaus
Florian Kupferberg, Mainz y Berlin 1965 (Bauhausbücher, 1927)

- HEIDEGGER, Martin
Sein und Zeit (Ser y tiempo)
Halle 1927 (primera edición española de 1951)

- HEUSS, Theodor
Hans Poelzig: Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985 (Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1939)

- HORIA, Vintila
Introducción a la literatura del siglo XX
Editorial Gredos, Madrid 1976

- HUSSERL, Edmund
Investigaciones lógicas
Revista de Occidente, Madrid 1929 (1901)

- HUSSERL, Edmund
La idea de la Fenomenología
Fondo de Cultura Económica, Madrid 1982 (Martinus Nijhoff, The Hague 1973)
Este volumen recoge las cinco lecciones dictadas por Husserl en Göttingen en los meses de abril y mayo de 1907.

- HUSSERL, Edmund
Ideas relativas a una Fenomenología pura y una Filosofía fenomenológica (Ideas)
Fondo de Cultura Económica, Madrid 1949 (1913)

- MANN, Thomas
Doktor Faustus
EDHASA, Barcelona 1978 (Estocolmo 1947)

- MANN, Thomas
Los Buddenbrook
Plaza y Janés Editores S.A., Barcelona 1985 (primera edición alemana de 1901)

- MIES VAN DER ROHE, Ludwig
Prólogo al Catálogo del Weissenhof Siedlung
Bau und Wohnung
Deutsches Werkbund, Stuttgart 1927

- MORRISON, Hugh
Louis Sullivan
Greenwood Press, Publishers, Westport, Conn. 1971 (1935)

- MUÑOZ, María Teresa
"Viena, cinco años después: el Weissenhof Siedlung de 1927 y el Werkbund Siedlung de 1932"
Arquitectura nº278-279, mayo-agosto 1989

- OTEIZA, Jorge
Quousque Tandem ...!
Colección Azkue, Editorial Auñamendi, San Sebastián 1963

- PANOFSKY, Erwin
Gothic Architecture and Scholasticism
New American Library, New York 1976 (Saint Vincent Archabbey, 1951)

- PEHNT, Wolfgang
La Architectura Expresionista
Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1975 (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1975)

- PEVSNER, Nikolaus
Pioneers of Modern Design
Penguin Books 1960 (Faber & Faber, London 1936)

- POELZIG, Hans
Hans Poelzig. Scritti e Opere
a cura di Julius Posener
Franco Angeli Editore, Milano 1978 (Gebr. Mann Verlag, Berlin 1970)

- POSENER, Julius
From Schinkel to the Bauhaus
Architectural Association (Lund Humphries), London 1972

- POSENER, Julius (a cura di)
Hans Poelzig. Scritti e Opere
Franco Angeli Editore, Milano 1978 (Gebr. Mann Verlag, Berlin 1970)

- PITZ, H. y FRENNE, W.
Die Bauwerke und Kunstenkmäler von Berlin: Siedlung Onkel Tom, Architekt Bruno Taut (1929)
Berlin - Firenze 1980

- **QUILICI, Vieri**
Adalberto Libera: l'architettura come ideale
Officina Edizioni, Roma 1981

- **RIEGL, Alois**
Problemas de Estilo (Stilfragen)
Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1980 (Berlin 1893)

- **RILKE, Rainer Maria**
La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke
Ediciones Hiperión, S.L., Madrid 1988 (Praga 1904)

- **ROWE, Colin**
The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays
The M.I.T. Press, Cambridge Mass. 1976

- **SEMPER, Gottfried**
Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten oder praktische Ästhetik (2 vol.)
Munich 1860-1863 (Mittenwald, facsímil de 1977)

- **SPENGLER, Oswald**
La decadencia de Occidente
Espasa Calpe, Madrid 1923 (C.H. Beeck'schen Verlagsbuchhandlung, Munich 1917)

- **SUMMERSON, John**
Heavenly Mansions
Norton Library Editions, London 1949

- TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco
Arquitectura Contemporánea
Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid 1978 (Electa Editrice, Milano 1976)

- VATTIMO, Gianni
Introducción a Heidegger
Gedisa Editorial, Barcelona 1986 (Laterza, Roma 1985)

- VENTURI, Robert
Complexity and Contradiction in Architecture
The Museum of Modern Art, New York 1966

- WIT, Wim de
The Amsterdam School: Dutch Expressionist Architecture 1915-1930
Cooper-Hewitt Museum, New York. The M.I.T. Press, Cambridge Mass.
and London, England 1983

- WORRINGER, Wilhelm
Abstracción y Naturaleza
Fondo de Cultura Económica, Mexico 1953 (R.Piper & Co. Verlag,
Munich 1908)

- ZEVI, Bruno
Historia de la Arquitectura Moderna
Emecé Editores, Buenos Aires 1954-1957 (primera edición italiana de
1954)

- ZEVI, Bruno

"History as a Method of Teaching Architecture"

The History, Theory and Criticism of Architecture

Marcus Whiffen Ed.

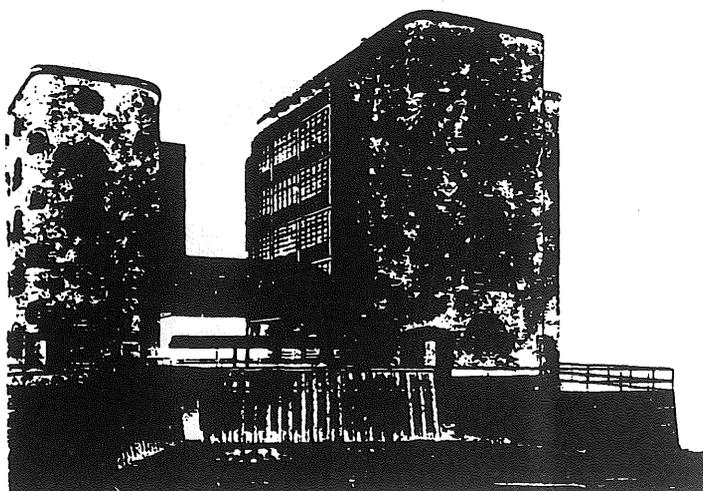
The M.I.T. Press, Cambridge Mass. 1964

ILUSTRACIONES

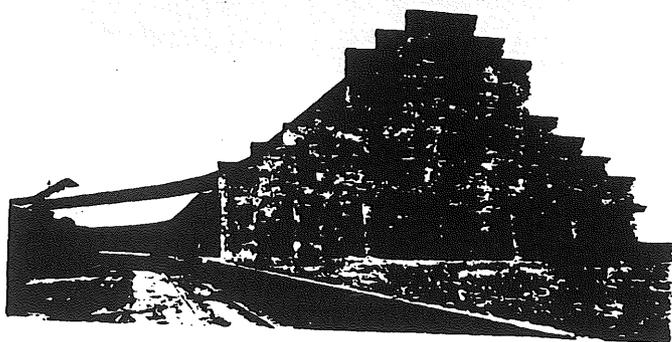
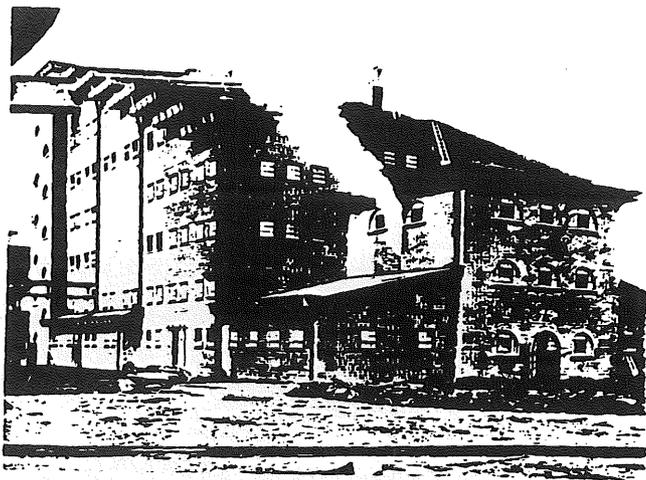
Hans Poelzig (1869-1936)

Dibujo de Hans Poelzig. 1920

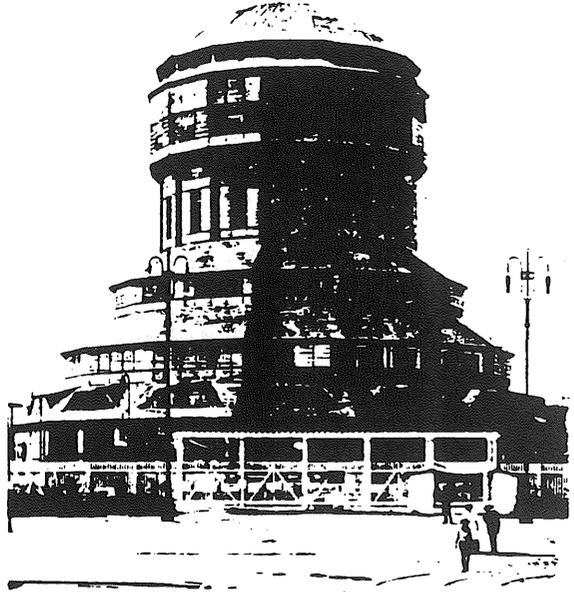




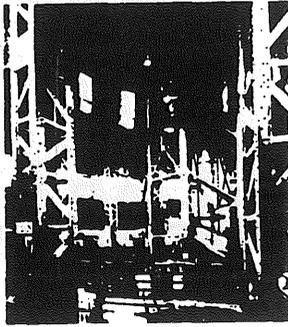
Molino Werder, Breslau. 1908



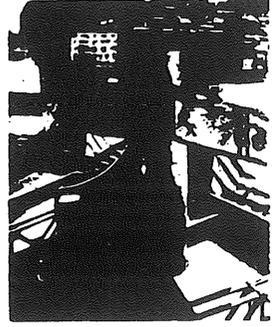
Fábrica Luban en Posen. 1911



Außenansicht

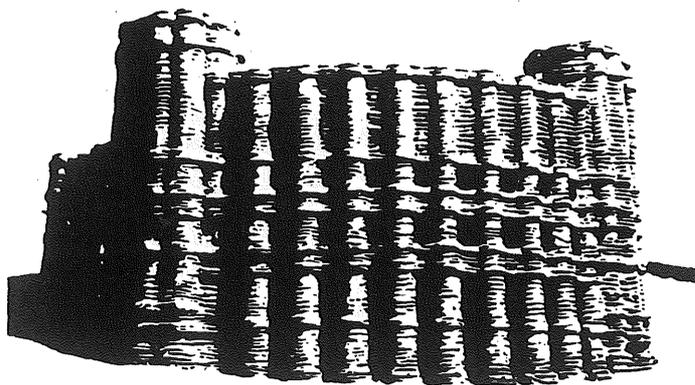
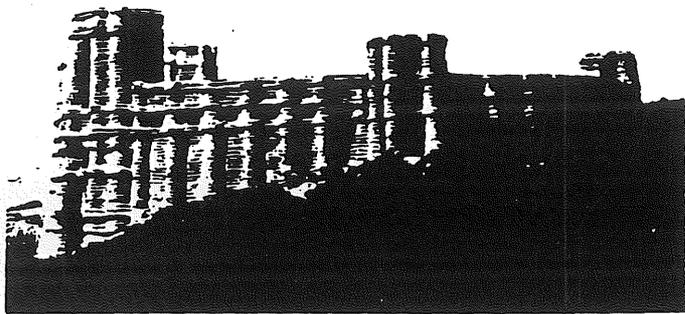


Innenansicht

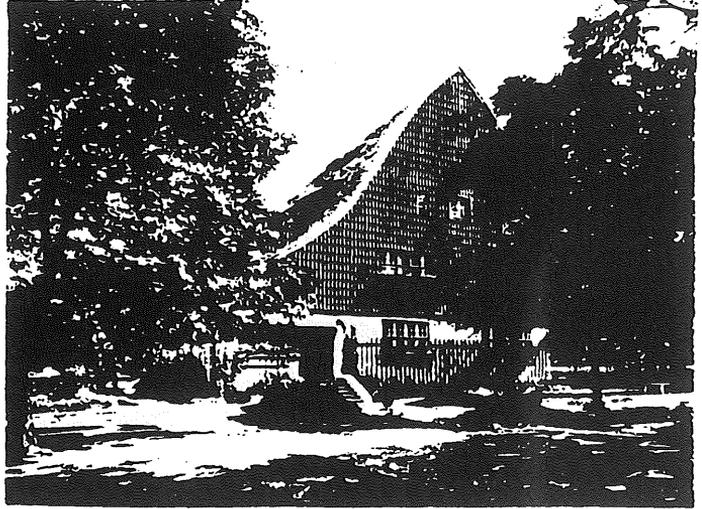


Einige zur Langsamereinschaltung

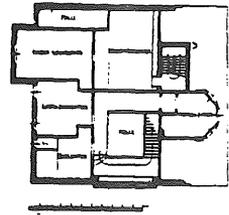
Torre de Agua en Posen. 1911



Monumento a Bismarck. 1910

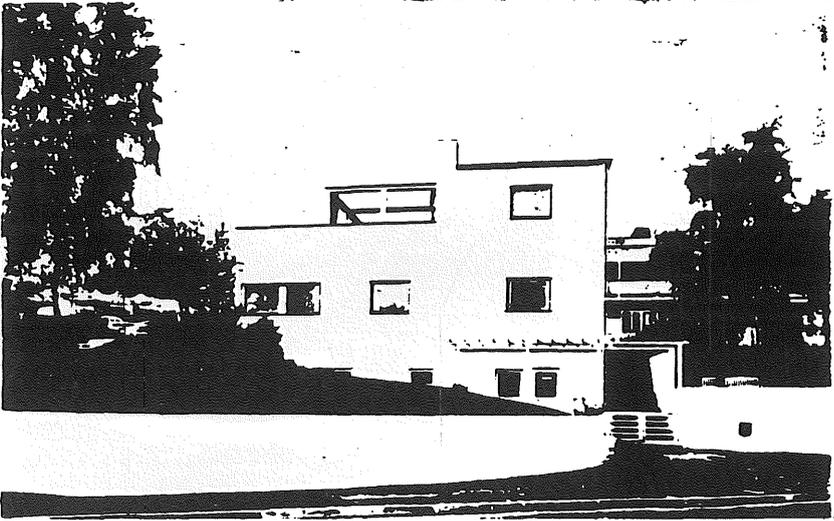


Erdgeschoßgrundriß



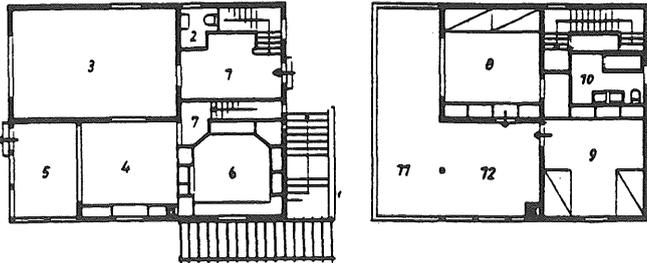
Obergeschoßgrundriß

Vivienda en Breslau. 1904

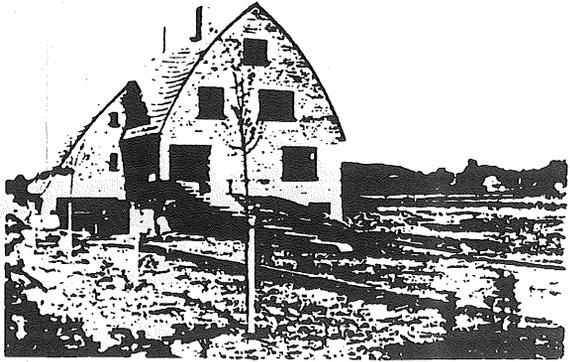
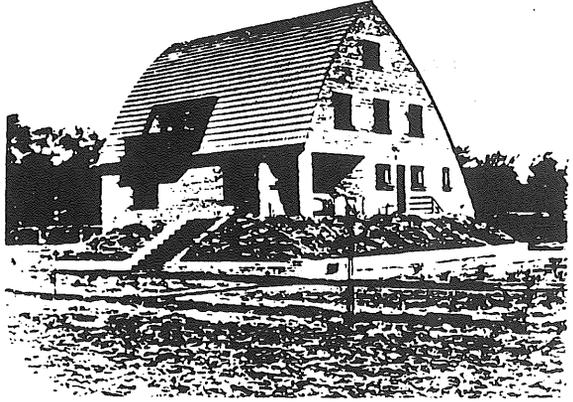


Grundrisse des Einfamilien-
hauses in Stuttgart

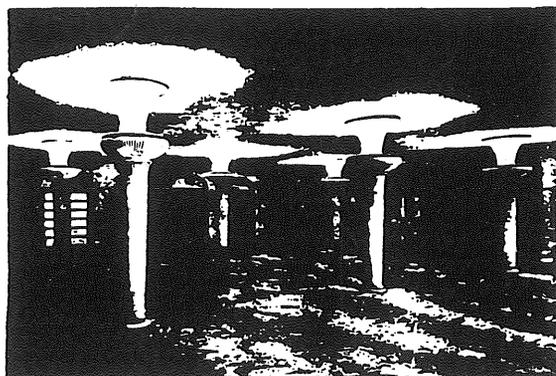
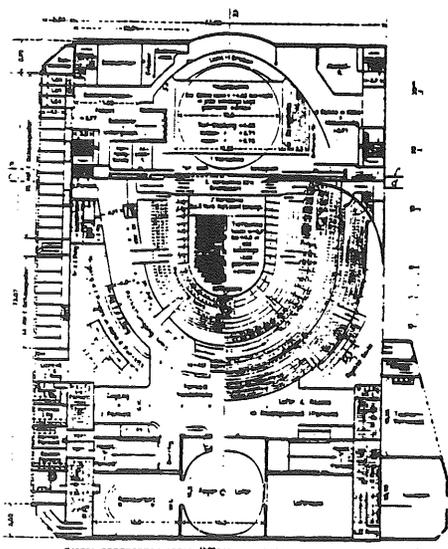
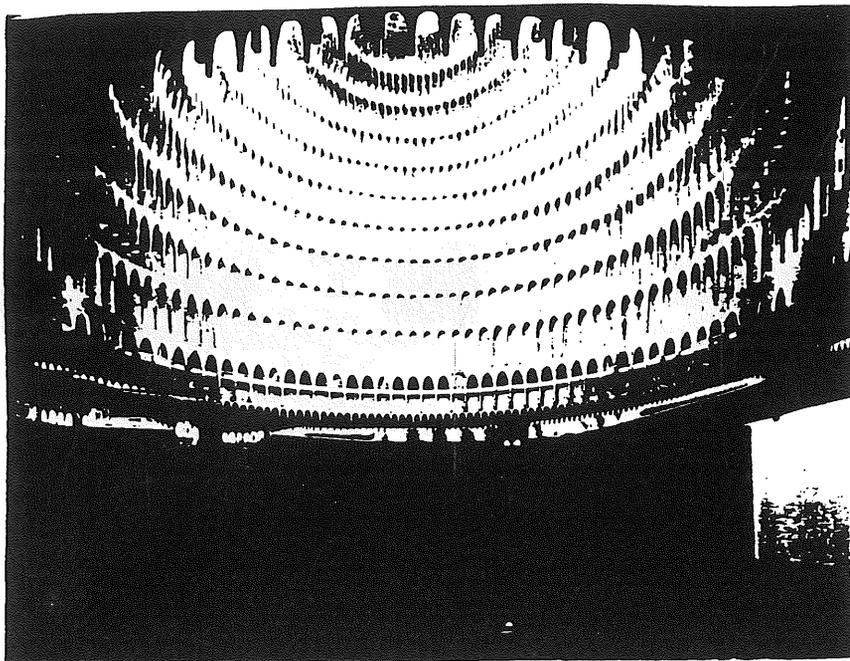
1. Eingang, 2 W. C., 3 Wohnraum,
4 Erdraum, 5 Sitzplatz, 6 Küche, 7 Kwi-
llertropfenvorplatte, 8, 9 Schlafraum
10 Bad, 11 Offene Terrasse, 12 Ge-
deckte Terrasse



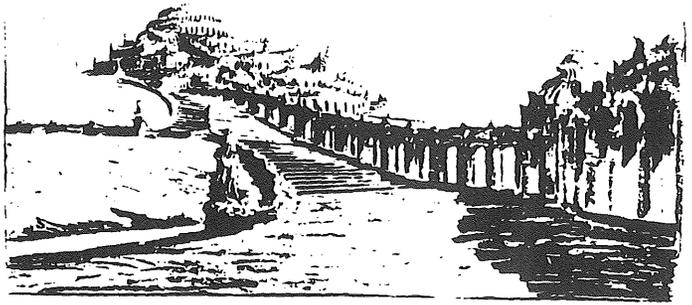
Vivienda en el Weissenhof de Stuttgart. 1927



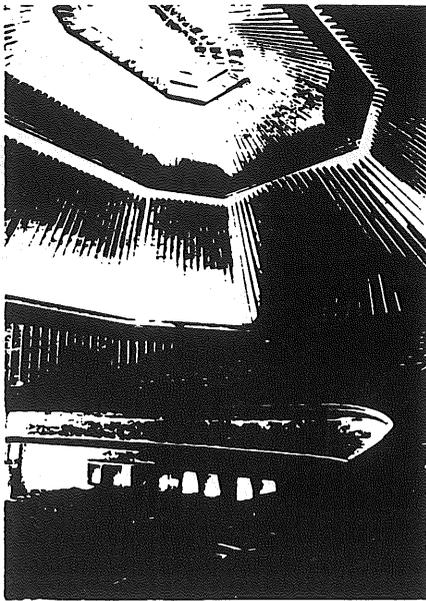
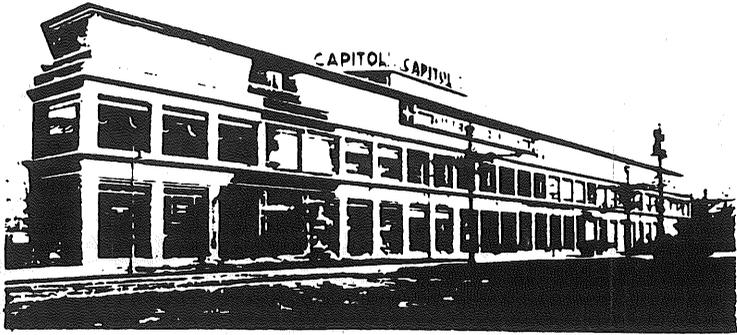
Vivienda en Kliebruch. 1929



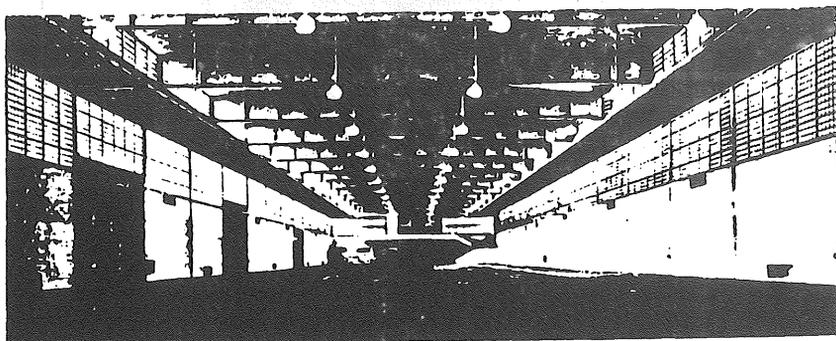
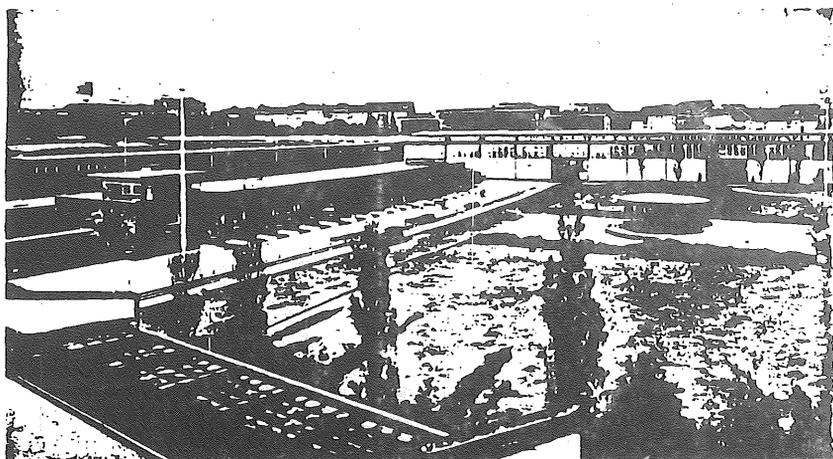
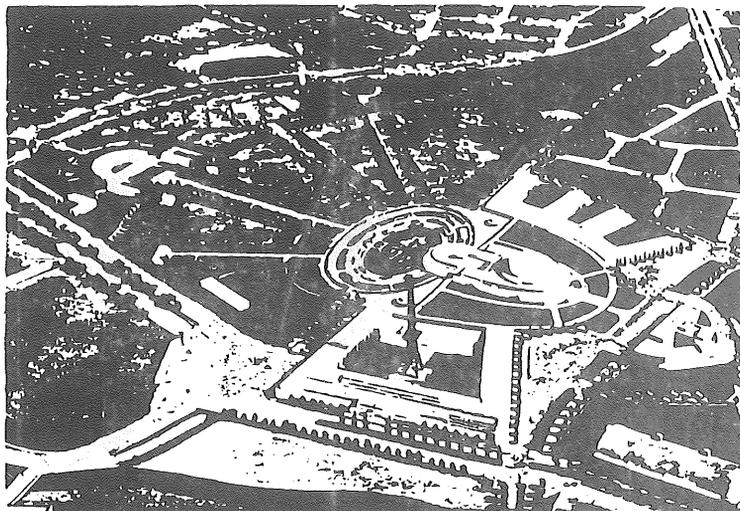
Grosses Schauspielhaus en Berlín. 1919



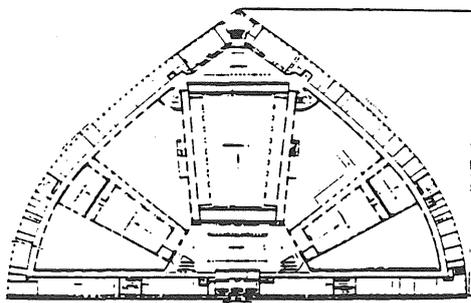
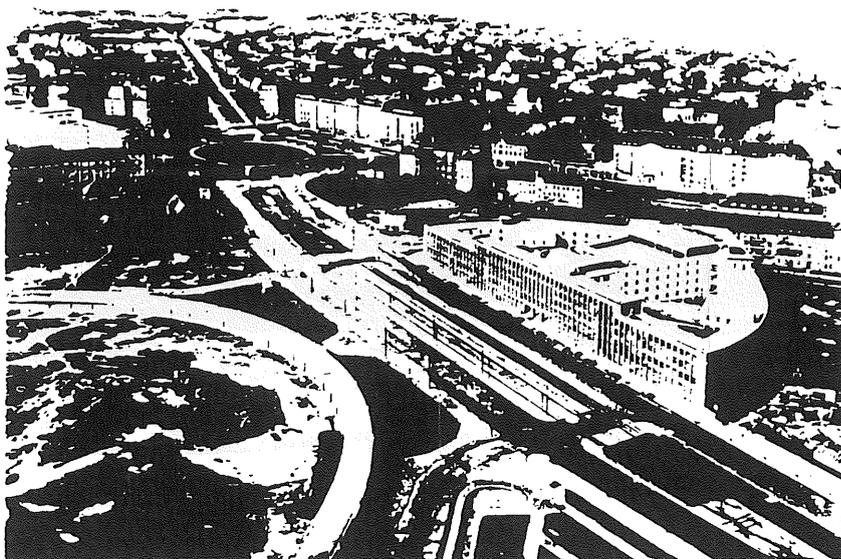
Festspielhaus en Salzburgo. 1920-21



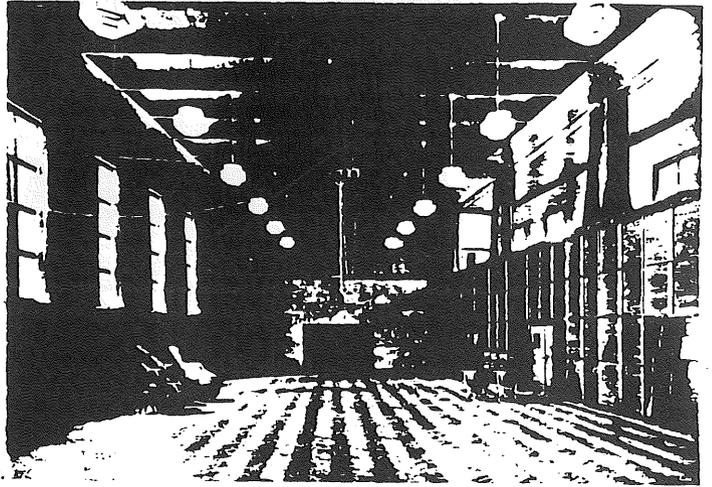
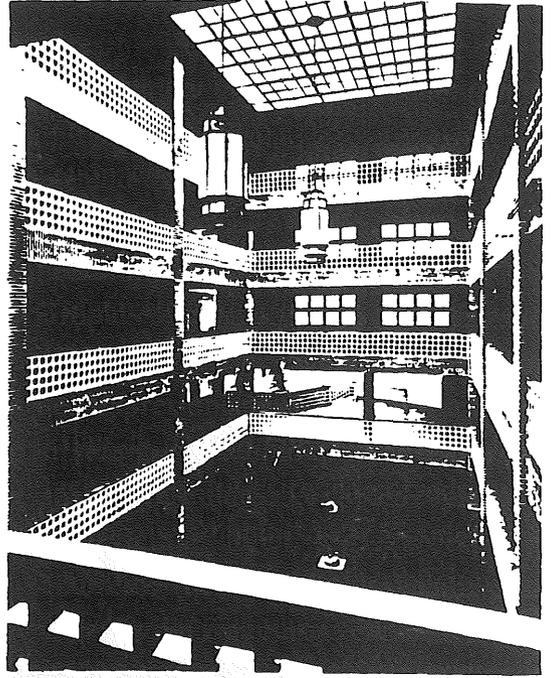
Cine Capitol en Berlín. 1925



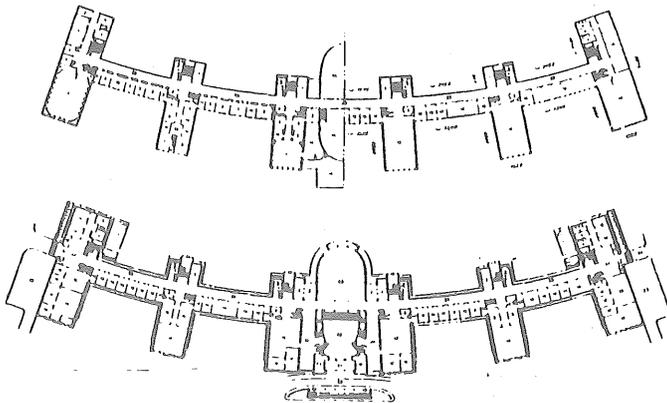
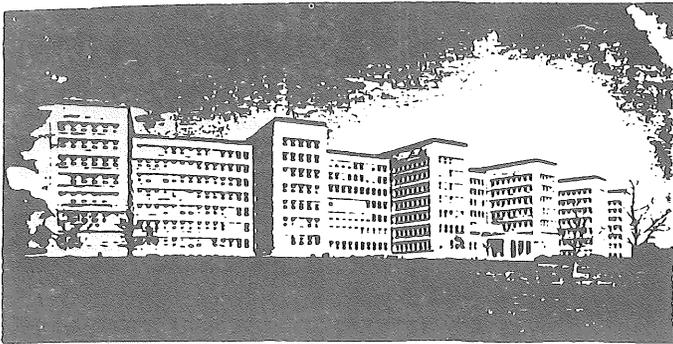
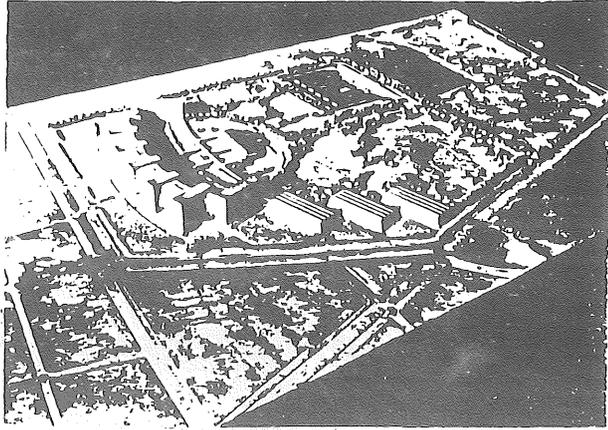
Messe­gelände en Berlín. 1926-29



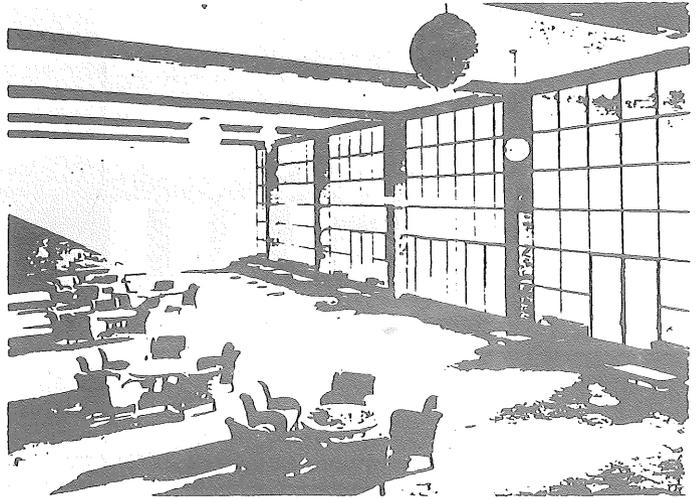
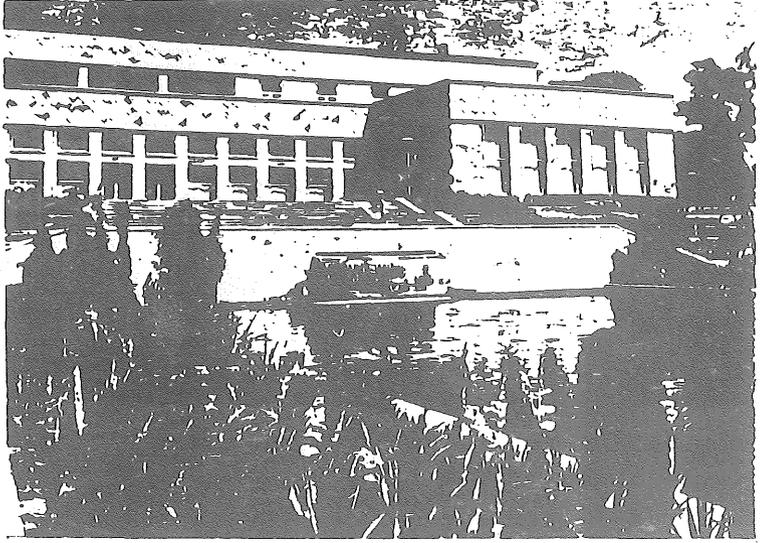
Haus des Rundfunks en Berlín. 1926-29



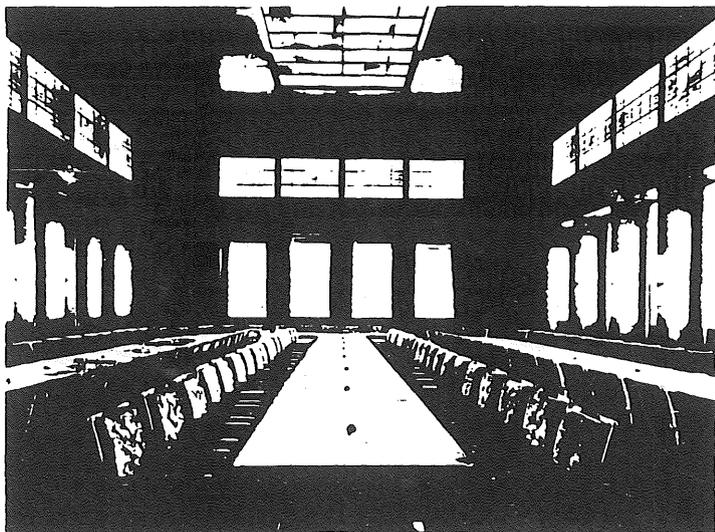
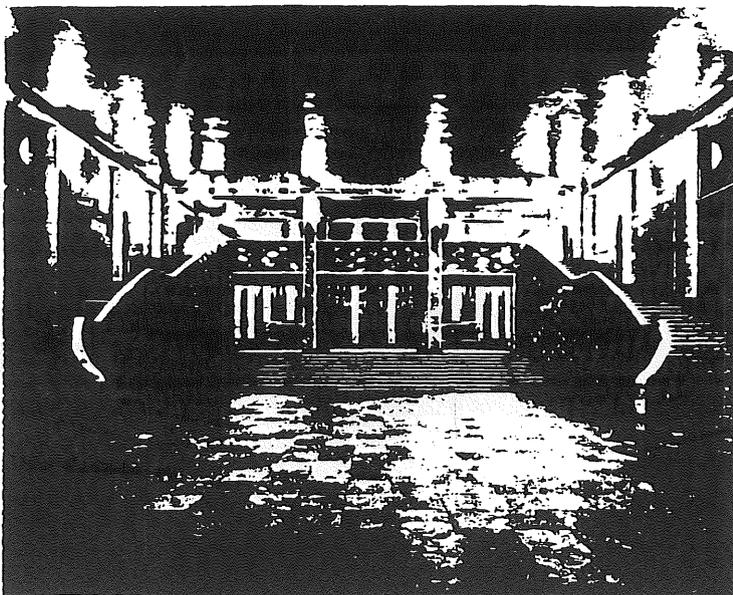
Haus des Rundfunks en Berlín. 1926-29



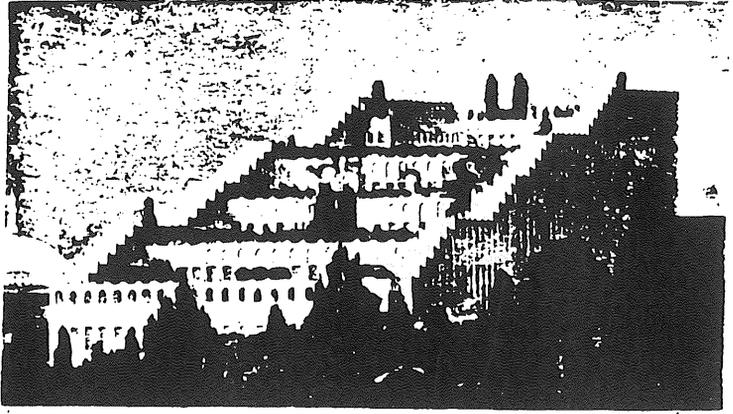
I.G. Farben-Industrie. Frankfurt am Main. 1929-30



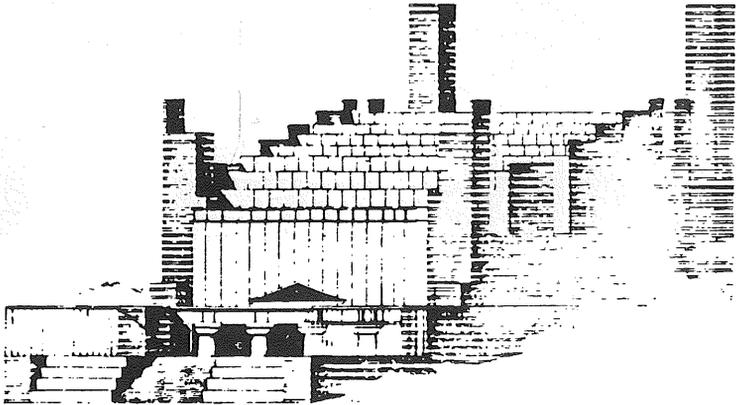
I.G. Farben-Industrie. Frankfurt am Main. 1929-30



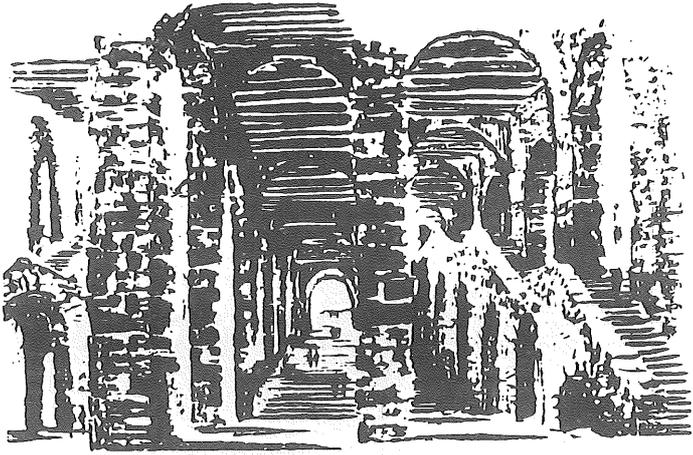
I.G. Farben-Industrie. Frankfurt am Main. 1929-30



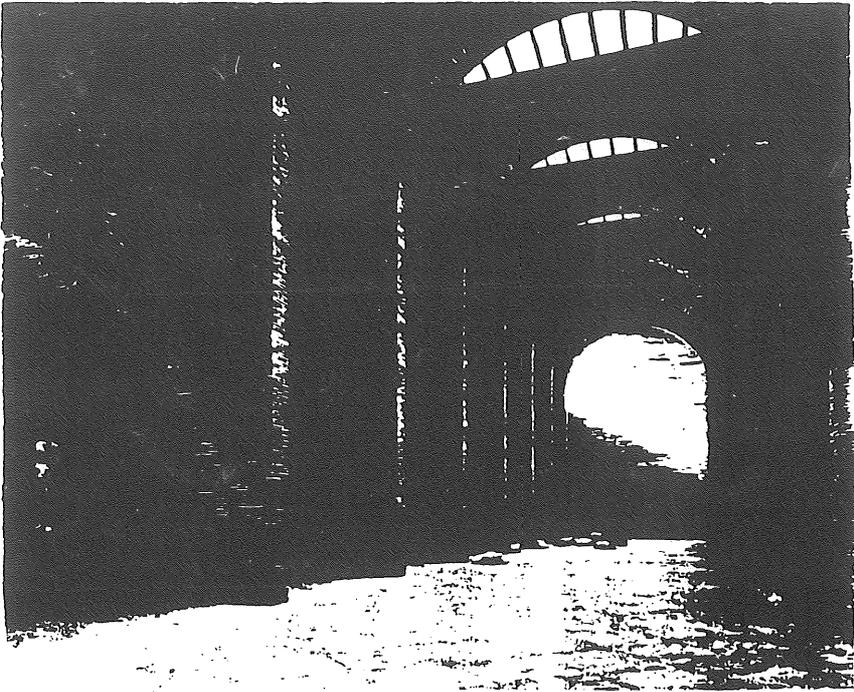
Hans Poelzig. Casa de la Amistad en Estambul. 1916



Francisco J. Sáenz de Oiza. Palacio de Festivales en Santander. 1984-87



Hans Poelzig. Proyecto de Auditorio. 1932



Rafael Moneo. Museo de Arte Romano en Mérida. 1980-83