

I. TESIS DOCTORAL

**MICHAEL Y MARGOT LOEWE
EN EL NACIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS**

SONIA LOEWE BARANGER

TESIS DOCTORAL

MICHAEL Y MARGOT LOEWE EN EL NACIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS

AUTORA: SONIA LOEWE BARANGER

DIRECTOR: FERNANDO JUAN RAMOS GALINO

DOCTORAT EN TECNOLOGIA DE L'ARQUITECTURA, EDIFICACIÓ I URBANISME

DEPARTAMENT DE CONSTRUCCIONS ARQUITECTÒNIQUES I (CA I), ESCOLA TÈCNICA SUPERIOR
D'ARQUITECTURA DE BARCELONA (ETSAB), UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA.
BARCELONATECH (UPC), AV. DIAGONAL, 649-651, 08028 BARCELONA, SPAIN

BARCELONA, DICIEMBRE 2012



A pesar de la amplia bibliografía sobre arquitectos del Movimiento Moderno y sobre los debates de las Vanguardias, aún permanecen obras sin estudiar de arquitectos y artistas, cuyos compromisos contribuyeron en el Nacimiento de las Vanguardias, abriendo camino a la eclosión del Movimiento Moderno.

Esta tesis se desarrolla desde la implicación de dos artistas, el arquitecto Michael Loewe (1871-1955) y su hija, la artista Margot Loewe (1905-1974), cuyas obras nos permiten reconocer como se entrelazaron dos generaciones en pro de unos mismos ideales, y como el dialogo entre técnica y arte y entre arte e industria propició nuevos espacios y nuevos modos de vivir.

La investigación se ubica en Berlín, escenario cultural de confrontación entre tradición y modernidad, de búsqueda de una nueva identidad arquitectónica, y gran laboratorio urbanístico y social que pasa de pequeña capital de Provincia a Metrópoli, entre 1871 y 1933, desde Bismarck hasta la República de Weimar.

El estudio desglosa la trayectoria profesional del arquitecto alemán, partiendo de su formación y carrera como *Regierungbaumeister* en la *Königliche Technische Hochschule* de Berlin-Charlottenburg, y sus obras construidas en Berlin entre 1907 y 1933.

Por orden de aparición, las obras presentadas son los edificios de *Bismarckstrasse 82-83* (1907), *Olivaerplatz 8* (1909), *Manfred-von-Richthofen-Strasse 2* (1912), *Pariser Strasse 20* (1913), los grupos de viviendas de *Prausestrasse 5-27* (1920), de *Kuno-Fischer-Strasse 3-4-5* (1923) y de *Pichelswerder* (1927).

En las obras de Michael Loewe identificamos una primera etapa, previa a la I Guerra Mundial, de reacción contra el exceso ornamental de los estilos históricos y del *Jugendstil*, moviéndose entre la desnudez y la simplicidad geométrica, con una clara influencia del *Biedermeier* y del Neoclasicismo Alemán, y en la que colabora con el arquitecto-ingeniero de prestigio Bruno Möhring.

En su segunda etapa, de Entre Guerras, evoluciona y se compromete tempranamente hacia un lenguaje próximo a la *Neue Sachlichkeit*, en que integra su proyecto en el paisaje, explorando nuevas tecnologías y nuevas formas de vivir, que le permiten expresarse con más libertad, situándose en la primera generación de influencia de F. L. Wright en Europa.

En ese temprano compromiso por la Modernidad, Michael Loewe despertó reacciones favorables de partidarios del *Neues Bauen*, pero también fue punto de mira de los adversarios de la Nueva Arquitectura, cuyos artículos y posicionamientos se radicalizaron, convirtiéndose en objeto de lucha política.

En su obra afloran sus compromisos profesionales a favor de la Nueva Objetividad, que plantea el problema de la posición del arte en la sociedad, de la relación entre arte y artesanía, entre arte y técnica y finalmente el de la forma y función.

Sus compromisos personales le llevaron a ejercer de promotor en los momentos de crisis económica, a adherirse a propuestas de *Existenzminimum*, y a experimentar nuevas formas de vivir.

También le llevaron a impulsar a su hija Margot Loewe a acceder al Bauhaus, que estudia entre 1929 y 1933 en Bauhaus-Dessau, bajo la dirección de Hannes Meyer y de Mies van der Rohe.

La trayectoria artística de Margot Loewe que se expone aquí, corresponde al breve periodo comprendido entre los años de sus estudios en Bauhaus-Dessau y el exilio, pero entendido como parte del debate entre las Vanguardias utópicas y la Bauhaus, en su contexto de dialogo entre tecnología y arte, en el que la tecnología permitió una nueva concepción del espacio, argumento común de la arquitectura y del arte.

Los compromisos técnicos y sociales de Michael Loewe le llevaron a nuevas propuestas formales y a explorar nuevas maneras de vivir, y en sus motivaciones artísticas participó con su hija Margot Loewe en esa nueva mirada subjetiva, provocando impresiones visuales y emociones, que empuja al arquitecto a experimentar con nuevos espacios, y a la artista a la abstracción de su pintura.

Palabras Clave: Vanguardias Arquitectónicas; Movimiento Moderno; *Neues Bauen*; *Neue Sachlichkeit*; Bauhaus; Técnica y Arte; Nuevos Espacios; Arte y Arquitectura

Despite the extensive literature concerning architects of the Modern Movement and debates on the Avant-Garde, several works of important architects and artists remain unstudied. The commitments of these individuals contributed to the birth of the Avant-Garde Movement, opening the door for the flourishing of the Modern Movement.

This thesis was developed and inspired by the works of two artists, architect Michael Loewe (1871-1955) and his daughter, the artist Margot Loewe (1905-1974). These artists' work allows us to recognize how these two generations were intertwined and contributed the same ideals, as well as how the dialogues between technique and art and between art and industry led to new spaces and new ways of living.

This research project was conducted in Berlin, a cultural center of confrontation between tradition and modernity and a city that is in search of a new architectural identity. Berlin represents a major urban and social laboratory that changed from a small provincial capital into a metropolis between 1871 and 1933 from Bismarck to the Republic of Weimar.

This study analyses this German architect's career, starting from his training and career as a *Regierungbaumeister* in the *Königliche Technische Hochschule* of Berlin-Charlottenburg to his architectural accomplishments that were built between 1907 and 1933.

The works presented include the buildings of *Bismarckstrasse* 82-83 (1907), *Olivaerplatz* 8 (1909), *Manfred-von-Richthofen-Strasse* 2 (1912), *Pariser Strasse* 20 (1913), the housing projects of *Prausestrasse* 5-27 (1920) and of *Kuno-Fischer-Strasse* 3-4-5 (1923), and *Pichelswerder* (1927).

Regarding the works of Michael Loewe prior to World War I, we have identified an initial stage of reaction against the ornamental excess of historical styles and *Jugendstil* that moved between unadorned designs and geometric simplicity with clear influence from *Biedermeier* and German Neoclassicism. Collaborative works with the prestigious architect-engineer Bruno Möhring were also identified in this stage.

In the second stage of his work in the years between the wars, Michael Loewe evolved and undertook early steps towards a language close to the *Neue Sachlichkeit*, integrating his project into the landscape and exploring new technologies and new ways of living that allowed him to express himself more freely, placing him in Wright's first generation of influence in Europe.

During his early commitment to Modernity, Michael Loewe's work elicited favorable reactions from supporters of the *Neues Bauen*, but he was also targeted by the opponents of the New Architecture, whose papers and positions were radicalized, and became the subject of political conflict.

In Michael Loewe's work, his professional commitments emerge in favor of the New Objectivity, which raises the issue of the position of art in society and the relationships between art and craft, art and technology, and form and function.

Michael Loewe's personal commitments led him to become a promoter in times of economic crisis, to join *Existenzminimum* proposals, and to experience new ways of living.

These commitments also led him to encourage his daughter Margot Loewe to study between 1929 and 1933 at the Bauhaus-Dessau under the guidance of Hannes Meyer and Mies van der Rohe.

The artistic trajectory of Margot Loewe that is presented in this study corresponds to the brief period between the years of her studies at Bauhaus-Dessau and her exile. Margot Loewe's work is understood as part of the discussion between utopian Avant-Garde and Bauhaus, as well as its context for dialogue between technology and art, where technology enabled a new conception of space, which is a common theme in both architecture and art.

The technical and social commitments of Michael Loewe led him to create new formal proposals and explore new ways of living. As a result of his artistic motivations, he also participated alongside his daughter Margot Loewe in new forms of subjective insight, which created visual impressions and emotions that pushed the architect to experiment with new spaces and led the artist to the abstraction of her painting.

Key-words: Avant-Garde Movement; Modern Movement; *Neues Bauen*; *Neue Sachlichkeit*; New Objectivity; Bauhaus; Technique and art; New spaces; Art and architecture.

A mis hijos Eva, Marc, Michel y Maria

Agradecimientos,

A las personas, que a título individual o en nombre de las Instituciones que representan, me han apoyado con su inestimable competencia:

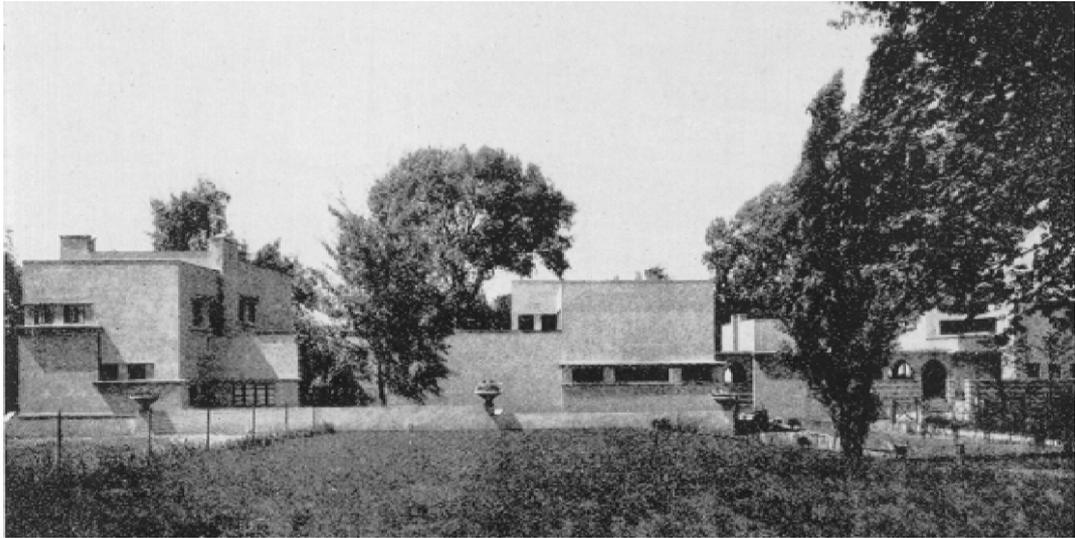
Michael Albrecht (Landesarchiv Berlin), C. Isabel Bauer, Berry Boesman (Fotografía), Ulrich Bücholdt (Wirtschafts-, Bau- und Architekturhistoriker), Trini Castillo (Biblioteca EPSEB-UPC), Wencke Clausnitzer-Paschold (Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung), Gisela Dolgonos, Sergi Egea, Monique Ewald, Francesc Fonolla, Lupe Garcia, Remei Garcia (Biblioteca EPSEB-UPC), Silke Johannes (Bund Deutscher Architekten BDA), Ellen Junglas (Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz), Katrin Kokot (Deutsche Nationalbibliothek), Sigrid Krause (Staatsbibliothek zu Berlin), Lars Menk, Claudia Schülzky (Technische Universität Berlin), Lutz Schoebe (Bauhaus-Dessau), Cristina Trabal, Petra Vellinga (BDA LV-Berlin), Rita Wolters (Werkbundarchiv-Museum der Dinge),

A Inge Eichel, Maria Horwitz, y a Mady Loewe por sus testimonios.

A Anthony Alofsin, por sus importantes consejos.

A Antoni Caballero, que me ha releído y acompañado en todo momento.

A Fernando Ramos Galino, mi Director de Tesis, por su apoyo lucido y su sensibilidad, en un trabajo en el que me he visto obligada a recordar parte de la historia de mi familia.



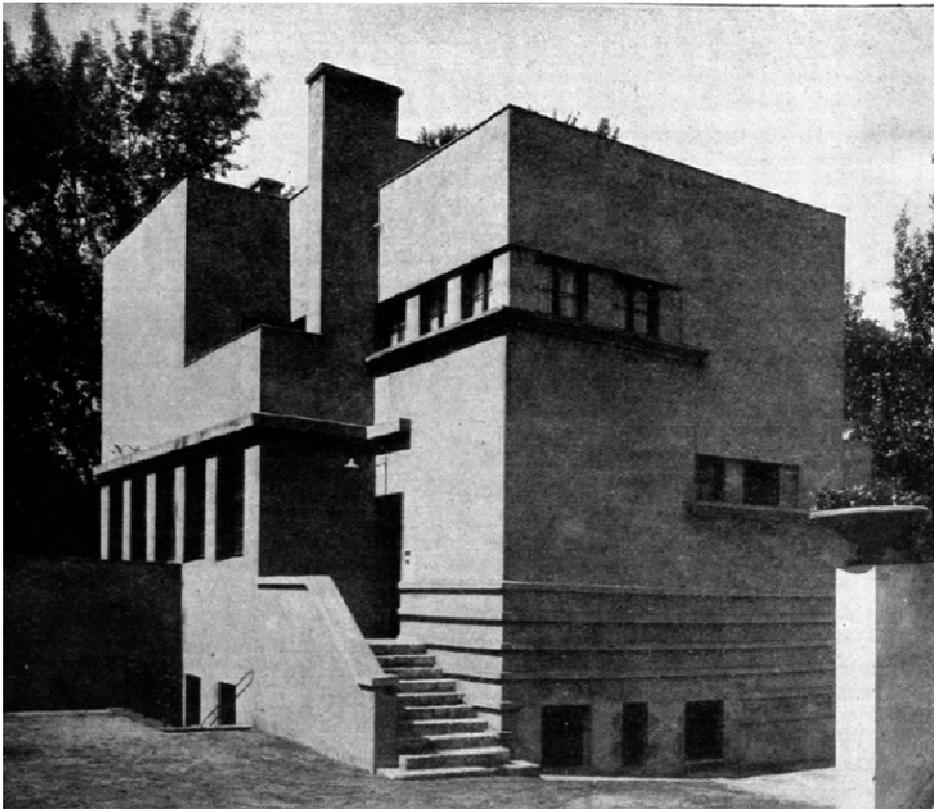
1.1 MICHAEL LOEWE & JOHANNES GEIST. *KUNO-FISCHER-STRASSE* 3-4-5. CHARLOTTENBURG. BERLIN 1923

SUMARIO

PREAMBULO	09
I. INTRODUCCIÓN	13
1.1 Estado del Arte	15
1.2 Hipótesis y Objetivos	25
1.3 Delimitación del Ámbito de Estudio	29
1.4 Metodología y Estructura de la Tesis	31
1.5 Fuentes	35
II. DIMENSIÓN HISTÓRICA. MIRADA TRANSVERSAL	45
2.1 De la Alemania Guillermina a la República de Weimar	51
2.2 Berlín. De ciudad Imperial a <i>Grosstadt</i>	55
2.3 Confrontación a nuevos retos. Arte. Industria. Tecnología	67
III. APROXIMACIÓN A LAS VANGUARDIAS. CONTINUIDADES Y RUPTURAS	75
3.1 Estrategias. Debates	81
3.2 Continuidades y rupturas	87
IV. MICHAEL LOEWE. PRIMERA ETAPA. AÑOS 1890-1918	101
4.1 Primeros años. Primaria y Secundaria. <i>Friedrichreal Gymnasium</i>	107
4.2 Años de Formación. <i>Königlichetechnischen Hochschule Berlin</i> 1890-1894	115
4.3 Carrera de Estado. <i>Regierungbauführer. Regierungbaumeister</i> 1895-1899	123
4.4 Michael Loewe. Primeras Obras. 1900-1918	131
Edificio de Viviendas. <i>Bismarckstrasse 82-83. Berlin-Charlottenburg</i>	135
Edificio de Viviendas. <i>Olivaerstrasse 8. Berlin-Charlottenburg</i>	149
Edificio de Viviendas y Administrativo. <i>Manfred-von-Richthofen-Strasse 2/ Dudenstrasse. Berlin-Neu-Tempelhof</i>	155
Edificio de Viviendas. <i>Pariser Strasse 20. Berlin-Charlottenburg</i>	173

V. MICHAEL LOEWE. SEGUNDA ETAPA. AÑOS 1918-1933	179
5.1 Obras del periodo 1918-1933	181
Grupo de Viviendas. <i>Prausestrasse</i> 11. Berlin-Lichterfelde	183
Grupo de Viviendas. <i>Kuno-Fischer-Strasse</i> 3-4-5. Berlin-Charlottenburg	195
Grupo de viviendas. <i>Pichelswerder</i> . Berlin-Spandau	219
VI. MARGOT LOEWE EN BAUHAUS	223
6.1 Años de Formación	227
6.2 Trayectoria Artística	263
6.3 Crítica Artística	265
VII. DIALOGO ENTRE TECNICA Y ARTE	269
7.1 Lealtad Constructiva. Expresión Sincera	275
7.2 Estandarización. Orden y Forma Exacta	289
7.3 Nueva Tecnologías. Abstracción de la Forma	319
7.4 Espacio Arquitectónico. Nuevo ideal artístico	331
VIII. COMPROMISOS DE MICHAEL LOEWE	335
8.1 Apuesta por la Objetividad	335
8.2 Apuesta por la Modernidad. Nuevas maneras de vivir	339
8.3 Compromisos personales	347
8.4 Su participación en la lucha por la <i>Neues Bauen</i>	349
8.5 Michael Loewe. Arquitecto-ingeniero	361
IX. CONCLUSIONES	363
<i>"Extraer lo eterno de lo transitorio"</i>	363
La tacita de té	371
X. FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN	375
XI. BIBLIOGRAFIA	379
XII. CREDITO DE IMÁGENES	405

ANEXOS	425
▪ ANEXO A -GLOSARIO DE TERMINOS ALEMANES	431
▪ ANEXO B -ARTICULOS DE REVISTAS ALEMANAS Y TRADUCCIONES	437
ANEXO B1. ARTICULO REVISTA <i>NEUE BAUKUNST</i> . 1925	439
ANEXO B2. EXTRACTO DEL ARTICULO DE LA REVISTA <i>DIE BAUGILDE</i> . 1925	461
ANEXO B3. EXTRACTO DEL ARTICULO DE LA REVISTA <i>DIE BAUGILDE</i>	479
ANEXO B4. ARTICULO REVISTA <i>DIE BAUZEITUNG</i> . 1927	493
ANEXO B5. EXTRACTO DE. <i>BERLIN UND SEINE BAUTEN</i>	503
ANEXO B6. ARTICULO <i>DEUTSCHE BAUHÜTTE</i> . 1924	513
ANEXO B7. ARTICULO <i>DER NEUBAU</i> . 1927	517
ANEXO B8. <i>MODERNE VILLEN UND LANDHÄUSER</i> . 1924	531
ANEXO B9. <i>MODERNE VILLEN UND LANDHÄUSER</i> . 1924	547
ANEXO B10. TRADUCCIÓN DEL EXTRACTO DE LA PUBLICACIÓN: <i>MIES VAN DER ROHE. FRÜHE BAUTEN</i>	565
ANEXO B11: EXTRACTO DE LA PUBLICACIÓN: <i>JUNGE BAUKUNST</i> . 1926 (REEDICIÓN 2001)	577
▪ ANEXO C-EXTRACTO DEL LIBRO DE MATRICULA. <i>KÖNIGLICHE TECHNISCHE HOCHSCHULE</i>	595
▪ ANEXO D- EXTRACTO DEL EXPEDIENTE DE MICHAEL LOEWE. <i>GEHEIMES STAATARCHIV PREUSSISCHER KULTURBESITZ</i>	603



1.2 MICHAEL LOEWE & JOHANNES GEIST. *KUNO-FISCHER-STRASSE* 3-4-5.
CHARLOTTENBURG. BERLIN 1923

Esta tesis pretende poner de manifiesto el compromiso personal y profesional del arquitecto Michael Loewe (1871-1955) y hasta qué punto dichos compromisos influenciaron en su hija, la artista Margot Loewe (1905-1974), que estudió en Bauhaus-Dessau (1929-1933).

Cabe destacar tres circunstancias que moldean y dan carácter a esta tesis más allá de la propia relación entre Michael Loewe y Margot Loewe:

I.. Un final de siglo agotado que deja paso a un progreso científico que promete mejorar las condiciones sociales y que invita al hombre del nuevo siglo a abandonar creencias, tradiciones y mandatos divinos, a asumir un nuevo ritmo vital.

Hay prisa por encontrar un nuevo camino. La nueva era industrial no es adecuada para una evolución lenta y consciente.

Las Vanguardias nos dejan en sus Manifiestos las ideas escritas y la realidad de sus sueños en su obra plástica, en el escenario de la nueva Ciudad.

II.. Una clara voluntad de la unificación conceptual de las artes donde pintura y arquitectura beben de los mismos Manifiestos Vanguardistas:

" ¡Artistas! Derribemos al fin los muros levantados entre las artes..y volvamos a ser todos, de nuevo, constructores.. Todavía no hay arquitecto. Todos nosotros no hacemos sino preparar el camino para aquel que un día merecerá tal nombre, porque arquitecto significa "señor del arte"¹ ..

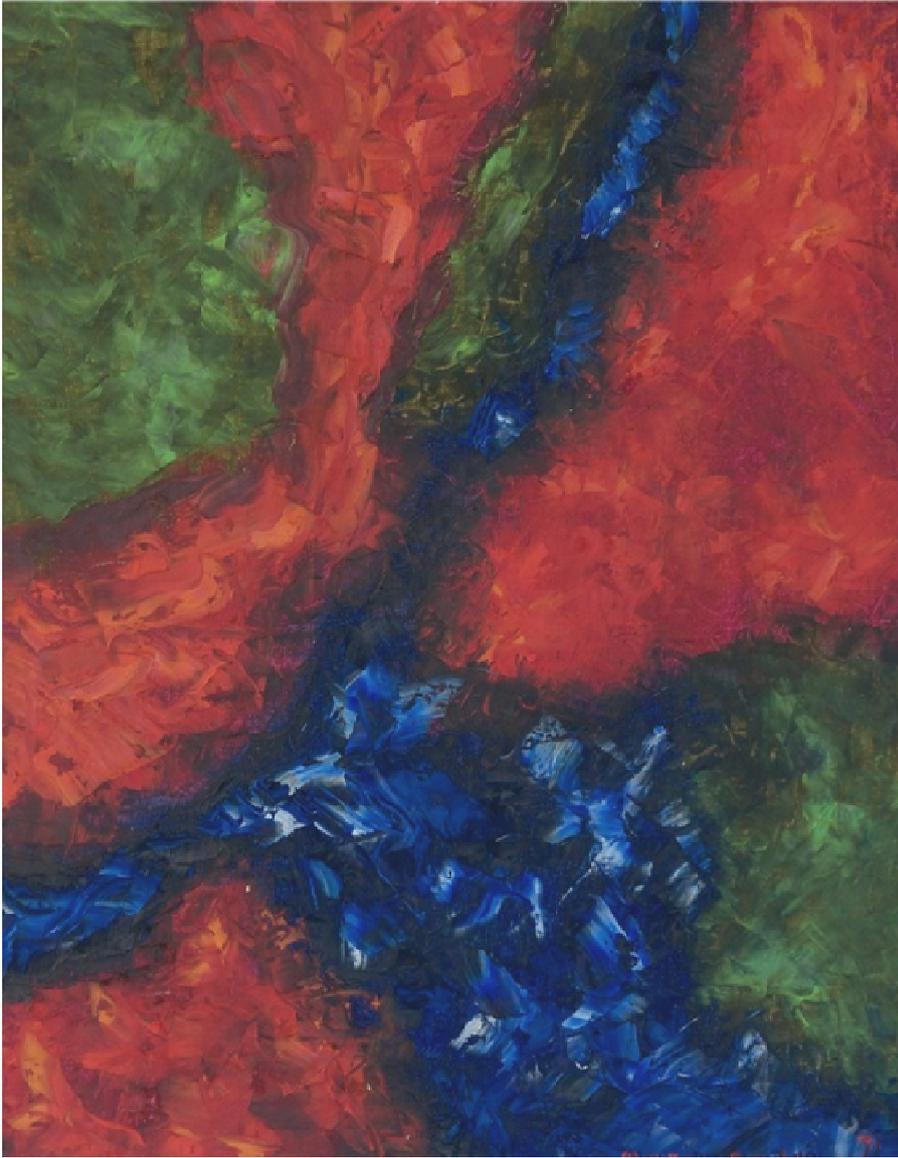
Walter Gropius

" La forma es siempre exterior del contenido interior. No hay que hacer un dios de la forma.. lo más importante por lo que a la forma se refiere es si ha nacido o no de la necesidad interior"² .

Kandinsky

¹Manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst* (1919). Patetta, Luciano. *Historia de la arquitectura. Antología Crítica*. Madrid: Celeste Ediciones, Madrid, 1997

²Kandinsky, Wassily. *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1987



1.3 MARGOT LOEWE. 1971

III.. Esta tesis discurre por obras y circunstancias construyendo la tramoya de un escenario en el que los actores reconocidos como principales, no estaban solos, y en el que se entrelazan dos generaciones en pro de unos mismos ideales.

“Es más difícil honrar la memoria de los sin nombre que aquella de los de renombre.

Construir la historia es entregarse a la memoria de los sin nombre³.”

Walter Benjamin

³Benjamin, Walter; Echevarría, Bolívar. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Itaca. México. 2008



Durante la elaboración de esta tesis hemos podido consultar textos con referencias a los dos artistas protagonistas, que contienen inexactitudes biográficas. Las consultas realizadas a la familia por investigadores interesados en la obra de Michael Loewe o en la trayectoria de Margot Loewe como alumna de Bauhaus, nos han impulsado a reunir y fijar en este texto algunos datos biográficos de los dos artistas que permiten entender sus obras.

Pero más allá de sus biografías, la investigación se desarrolla desde la implicación de dos artistas, el arquitecto Michael Loewe y su hija la artista Margot Loewe, y de sus trayectorias que partiendo de un cierto clasicismo asumen un lenguaje moderno, pasando por etapas de vaivenes y de dudas, propias de las Vanguardias.

El periodo estudiado abarca las dos generaciones, desde el año 1871 en que nace Michael Loewe y que corresponde con el final del *Gründerzeit*, hasta el periodo de entreguerras, y se enmarca en el escenario de la ciudad de Berlín. Se trata de una etapa convulsa y especialmente prolifera, en la que se dan cita Movimientos como el *Novembergruppe*, el *Arbeitsrat für Kunst*, la *Gläserne Kette* y la *Bauhaus*, siendo Bauhaus la Escuela en la que Margot Loewe realiza sus estudios (1929-1933).

Las obras de Michael Loewe y de Margot Loewe son revisadas, no únicamente a partir de los planteamientos teóricos de los historiadores del arte, de las teorías arquitectónicas, de los Manifiestos pioneros, sino también de proyectos y obras de contemporáneos de prestigio y de otros no tan reconocidos pero que influenciaron a los dos artistas.

En ese periodo histórico, en el que las relaciones entre ideología, política y arquitectura se entrelazaron, se abrió una nueva dimensión artística en la que se situó la posibilidad de volver a plantearse las cosas, enriqueciendo un debate que finalmente se radicalizó en posicionamientos entre democracia y arquitectura.

Analizaremos si las aportaciones de arquitectos como Michael Loewe ya anunciaban el acontecimiento cultural que iba a tener lugar y si prepararon el terreno para el nacimiento de las Vanguardias; si la voluntad de cambio de modelo ya era una realidad y si se había producido antes de ser promulgada. Nos preguntaremos hasta qué punto el uso de las nuevas tecnologías por parte de Michael Loewe influyeron en la liberación de las formas de su obra, y como su compromiso personal y profesional le llevan finalmente a ejercer de promotor a fin de poder materializar parte de su obra y a promover el acceso a Bauhaus-Dessau de su hija, la artista Margot Loewe.

Veremos como el perfil del discurso del arquitecto Michael Loewe lo sitúa como testigo y como actor de los primeros años de las Vanguardias Arquitectónicas en Berlín, y como la trayectoria de la artista Margot Loewe es parte de la herencia de superación de la rivalidad entre arte/tecnología y del debate entre las Vanguardias utópicas y la Bauhaus. Estas circunstancias nos aproximan a dos artistas, que sino formaron parte de la élite si fueron actores y testigos del nacimiento del Movimiento Moderno.

Estudiaremos como se relaciona la evolución técnica y el nuevo lenguaje estético, los nuevos modos de construir y las nuevas formas de vivir en la obra de Michael Loewe y como la implicación entre tecnología y arte, y arquitectura y arte retroalimentan la relación entre la obra pictórica de Margot Loewe y la arquitectura de Michael Loewe.

Documentaremos las obras de Michael Loewe realizadas entre 1900 y 1933 así como, las de coetáneos suyos y de las diferentes corrientes del momento, desvelando sus contactos personales con arquitectos y publicaciones en revistas contemporáneas, y aspectos biográficos que explican su trayectoria y posicionamiento. Aspectos que nos indican hasta qué punto el nuevo lenguaje estético fue la expresión de nuevos métodos constructivos.

La identificación de los dos artistas, sus obras, sus ideales y compromisos personales en pro de las Vanguardias y del Movimiento Moderno, se pone de manifiesto desde la necesaria delicadeza con la que esta tesis trata las distintas etapas de sus vidas.

A pesar de la gran cantidad de publicaciones sobre las Vanguardias y el Movimiento Moderno, de sus embates políticos, económicos, sociales y culturales, la mayoría de los trabajos son obras que contienen aspectos cualitativos o respuestas ideológicas del periodo o que tratan de las trayectorias de importantes figuras de la arquitectura moderna.

Los protagonistas de las Vanguardias y sus obras son conocidas y reconocidas sus aportaciones a la arquitectura moderna, pero hay una extensa obra realizada por arquitectos de ese periodo cuya contribución merece ser considerada.

Los artistas protagonistas de esta investigación nacen en Berlín, en el momento en que las Vanguardias y el Movimiento Moderno irrumpen en el cambio del siglo XIX al siglo XX.

Un primer recorrido a la historiografía desvela una prolífica información sobre ese periodo así como diferentes planteamientos en su interpretación, siendo una de sus características la de haber sido escrita a la par que el propio movimiento, convirtiendo a los historiadores en críticos y en actores.

„La intención era influir en los modos de pensar y de actuar de los arquitectos y, a su vez, dejarse influir por ellos. Lo común era incluso que una misma persona ejerciese indistintamente las funciones de arquitecto, teórico o historiador, según conviniese mejor al objetivo principal de afianzar el Movimiento en todos los campos“⁴.

La extensa bibliografía sobre las Vanguardias Artísticas y Arquitectónicas, superada con creces por el periodo que le sigue, el del Movimiento Moderno, nos permite apreciar sus contribuciones a las teorías de la arquitectura pero también la creación de sus mitos, lo cual nos obliga a una relectura de las sucesivas ediciones.

Por ejemplo, en las ediciones de la Historia de la Arquitectura Moderna y a través de sus notas, Benevolo nos confiesa cambios de objetivos a lo largo de los años. En su primera edición, escrita en los años cincuenta, tenía como objetivo *“reivindicar la unidad y la coherencia del movimiento comenzado en 1919, y las realizaciones ejemplares de los años veinte”*, porque en el momento de su escritura ese episodio parecía el más urgente.

⁴ Tournikiotis, Panayotis; Sáinz, Jorge; Hernandez Pezzi, Emilia. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairea. 2001

En las siguientes ediciones, Benevolo cambia de opinión, y " *el episodio entre las dos guerras, ya no es el centro de nuestro interés. En el presente nos importa más razonar sobre las realizaciones posteriores a esa época*⁵.."

Michael y Margot Loewe, arquitecto y artista, testigos y actores, vivieron inmersos en un marco histórico y social convulso, al que nos hemos acercado más allá de su propia obra, y en el que la evolución técnica y el desarrollo urbanístico son algunas de sus claves. Mirar el nacimiento de las Vanguardias nos obliga a una mirada más amplia que la de su dimensión estrictamente artística.

Es poco frecuente que los aspectos se estudien desde su auténtica complejidad, contextualizando la situación política y social que se vivió durante la República de Weimar, no obstante, hay que destacar obras como la de Bárbara Miller-Lane⁶ que se interesa a las relaciones entre la ideología política y la arquitectura bajo la República de Weimar, e identifica la vanguardia arquitectónica como esa mezcla de democracia y arquitectura en la que los nazis tomaron parte, o la obra de Norbert Huse⁷, que propone un estudio integrado del *Neues Bauen*.

Se pueden agrupar en tres categorías los trabajos sobre la que nos hemos apoyado y considerar como punto de partida para esta investigación. Nos referimos a los capítulos específicos sobre el periodo que nos interesa en Alemania y a las monografías sobre la temática.

Primero, los clásicos de la historiografía, que han jugado un papel decisivo en el descubrimiento de los Movimientos de Vanguardias y del Movimiento Moderno, la crítica contemporánea, los Manifiestos y tratados teóricos de la arquitectura, antologías fotográficas como la de John Zukowsky⁸, así como estudios más recientes, que revisan el periodo desde una visión más sintética, como el trabajo sobre la historia de la vivienda de Jürgen Reulecke⁹ y de Gert Kähler¹⁰.

Esta primera categoría, no se limita al campo de la arquitectura. La relación entre el arte y la arquitectura marcan las Vanguardias Históricas y sus protagonistas se relacionan y participan estrechamente en un nuevo impulso artístico y técnico.

⁵Nota a la novena edición italiana. Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Gustavo Gili. 1982. Pág. 11

⁶Miller-Lane Bárbara. *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*. Harvard University Press. 1985

⁷Huse, Norbert. *Neues Bauen 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik*, Munich. Moos.1975

⁸Zukowsky, John; Laney-Lupton, Kennie Ann; Lesnikowski, Wojciech G. *The many faces of modern architecture: Building in Germany between the World Wars*. Munich; New York: Prestel; London: Thames & Hudson. 1994

⁹Reulecke, Jürgen. *Geschichte des Wohnen 3. 1800-1918*. Stuttgart Dt. Verl.-Anst. 1997

¹⁰Hafner, Thomas. *Geschichte des Wohnen 4. 1918-1945*. Stuttgart Dt. Verl.-Anst. 1996

Investigaciones como la tesis doctoral de Teresa Rovira¹¹ (1987) se han acercado a estas relaciones y a la voluntad de converger hacia un mismo ideal estético.

En segundo lugar, los trabajos sobre la situación urbanística, política y social que se vivió en el periodo previo a la República de Weimar y de entreguerras y especialmente los que se refieren a la ciudad de Berlín aportan un amplio conocimiento del proceso de su urbanización y del que Günther Schulz¹² recoge una bibliografía razonada.

Finalmente, nos referimos a monografías y publicaciones de artistas del periodo, no tan solo de las figuras celebres de la arquitectura moderna pero también de coetáneos menos conocidos. En este tercer conjunto de trabajos inscribimos los artículos y publicaciones que se refieren a la obra de los dos artistas protagonistas de esta tesis, y que conforman específicamente el estado del arte y fuentes, algunos de los cuales se han traducido al español y se adjuntan en los Anexos.

▪ **Historiografía Clásica**

Los textos clásicos de historia de la arquitectura mantienen su vigencia, y tanto sus primeras ediciones como las ediciones revisadas han sido fuentes consultadas. Por ejemplo, es el caso de Nikolaus Pevsner, que en 1936 aporta una interpretación de los orígenes de la nueva arquitectura en el texto *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, y que luego él mismo amplía en 1973, *The Anti-Rationalists*¹³. Benevolo también introduce comentarios en sus diferentes ediciones que aportan interpretaciones diversas de un mismo objeto, de un mismo hecho y que con el paso del tiempo identifica de otro modo.

La riqueza del panorama bibliográfico en relación con las Vanguardias y con el Movimiento Moderno es extraordinaria, y la historiografía sigue profundizado en su conocimiento.

A la hora de emprender este estudio, y de reconocer hasta qué punto la obra y la vida de Michael y de Margot Loewe constituyen un testimonio o una contribución al Movimiento Moderno, lo hemos enfocado desde el estudio de las fuentes escritas. Fuentes que podemos enmarcar entre el inicio del siglo XX hasta los años sesenta. Desde Pevsner, Benevolo, Hitchcock, Giedion, Zevi y Tafuri, todos los clásicos han aportado su modo de ver y de interpretar, y nos interesa de ellos no solo lo conceptual

¹¹Rovira, Teresa; Piñón, Helio: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona; Universitat Politècnica de Catalunya. *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*. Barcelona : la Universitat, DL 1987

¹²Schulz, Günther. *Neue Literatur zur Geschichte des Wohnens und der Wohnungspolitik*. VSWG: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, v73 n3 (1986): 366-391. Base de datos: Arts & Sciences IX

¹³Pevsner, Nikolaus. *The Anti-rationalists*. London. Architectural Press, 1973

pero también, el momento vivido, por tratarse de testigos de primera mano. Más allá del significado de las palabras, y de su toma de postura sobre una arquitectura que les era coetánea, nos interesan también los acontecimientos arquitectónicos del momento, que son también los que queremos revivir en esta investigación.

Somos conscientes de que los estudios del Movimiento Moderno tratan de los mismos objetos, pero que sus interpretaciones representan posicionamientos diferentes frente a la sociedad y a la historia. Esas divergencias conformaron la riqueza y multiplicidad de las posiciones intelectuales en las que estuvieron inmersos los dos artistas objeto de esta investigación.

„Los historiadores relatan argumentos, que son como otros tantos itinerarios que trazan a voluntad sobre el propio campo.. ningún historiador descubre la totalidad de este campo, pues un itinerario no puede seguir todos los caminos.. ninguno de estos caminos es verdadero.“¹⁴

▪ **Crítica Contemporánea. Crítica Actual**

Además de la historiografía clásica, el debate y la crítica de arquitectos contemporáneos como Adolf Behne, Hermann Muthesius, Otto Wagner o Adolf Loos, las magnificas ediciones de Ernst Wasmuth, y los artículos de revistas contemporáneas, desvelan los momentos de indecisión, de influencias y de choques mutuos entre las Vanguardias. Las revistas aportan datos de primera mano de la obra construida del clima de controversia y del debate de la “idea moderna”.

Además de la crítica contemporánea, nos hemos apoyado en trabajos de investigación actuales, que nos permiten acercarnos con rigor a algunos de esos debates y mitos, y que nos muestran una realidad no siempre coincidente con la historiografía clásica.

Por ejemplo, trabajos como los de Anthony Alofsin¹⁵, ponen en evidencia algunos de los mitos del Movimiento Moderno, uno de los cuales se refiere a la influencia de Wright en los arquitectos europeos en su viaje a Europa de 1909.

En un periodo en que las posiciones intelectuales fueron múltiples y contrapuestas, en que historicismo, tradicionalismo clásico y vernáculo marcaron el punto de inflexión con la Modernidad, enfoques más actuales reivindican la voz de los teóricos, como por ejemplo, Werner Oechslin que reivindica, la de Schmarsow¹⁶, que ya hablaba del concepto de “espacio” en 1894, o de Paul Frankl que escribió sobre la relación de

¹⁴Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*. Éditions du Seuil. 1996

¹⁵Alofsin, Anthony. *Frank Lloyd Wright. The Lost years, 1910-1922: A Study of Influence*. Chicago : University of Chicago Press. 1993. Alofsin, Anthony. *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*. Berkeley: University of California Press. 1999

¹⁶Schmarsow, August. *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung : Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig. Hiersemann 1894

arquitectura y arte y revisó contribuciones como la de Richard Lucae¹⁷ en 1869 sobre el poder del espacio en arquitectura.

Las luces y las sombras del periodo siguen siendo objeto de estudio, como el de los debates entre las vanguardias utópicas e ideológicas y la Bauhaus, en el que se sigue avanzando con enfoques más realistas frente a la realidad social.

El debate arquitectónico de las Vanguardias sigue interesando a científicos y a críticos, desde Pevsner en „*Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*“ a la crítica sobre los mitos historiográficos de M. Manieri Elia, en „*William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*“¹⁸.

▪ Dimensión urbanística, política y social

Del periodo previo a la República de Weimar, de entreguerras y especialmente los que se refieren a la ciudad de Berlín, las revistas son un vehículo dinámico de los cambios morfológicos de la gran ciudad y de las ideas que los animaron. El papel que jugaron artículos de contemporáneos, como Paul Bonatz, Peter Behrens, Theodor Fischer, Heinrich Tessenow, Paul Schulze-Naumburg, Bruno Möhring, Georg Simmel y Fritz Schumacher sobre la promoción de la ciudad-jardín o la oposición a la ciudad industrial muestra los movimientos y el contexto de los grupos de opinión.

Pero no podemos concebir las referencias urbanísticas sin ocuparnos de las condiciones sociales y políticas a los que estuvieron vinculados, y que marcaron el curso cultural de las Vanguardias. La lectura de las cualidades estéticas y morfológicas se ha de hacer desde la lectura histórica de los fenómenos sociales.

Acercarnos a Berlín, a través de sus planes urbanísticos pero también durante el periodo de la República de Weimar, como centro artístico, de innovaciones técnicas, cuyo telón de fondo fue el de la inflación, el paro y el de las luchas sociales.

Sobre las Siedlungen, destacan tesis doctorales como la de Ronald Wiedenhoef¹⁹ y posteriores publicaciones²⁰ o textos como el del catálogo de la exposición del Gran Berlín de Norbert Huse²¹.

En este apartado no podemos obviar publicaciones como la revista Casabella que dedicó varios de sus números a las políticas municipales de Berlín y Viena, o Manfredo

¹⁷Lucae, Richard. *Über die Macht des Raumes in der Baukunst: Vortrag gehalten in der Singakademie am 13. Februar 1869. Februar 1869*. Berlin: Ernst & Korn, 1869

¹⁸Manieri-Elia, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona. GG. 2001

¹⁹Wiedenhoef, Ronald V. *Worker's housing in Berlin in the 1920s: a contribution to the history of modern architecture*. Tesis.[New York : s.n.], 1971

²⁰Wiedenhoef, Ronald V. *Berlin's housing revolution: German reform in the 1920s*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, ©1985

²¹Huse, Norbert; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung; Berlin: Senator für Bau- und Wohnungswesen; et al. *Vier Berliner Siedlungen der Weimarer Republik: Britz, Onkel Toms, Hütte, Siemensstadt, Weisse Stadt: eine Ausstellung vom 24.10.1984-7.1.1985 im Bauhaus-Archiv*. Museum für Gestaltung. Berlin : Argon, ©1987

Tafari con su *Proyecto e Utopía*, que aporta una peculiar visión de la historia que va más allá de los propios artistas.

En cuanto a la situación actual de la protección del patrimonio alemán, son destacables los informes realizados en los últimos años por el Instituto de Urbanismo Alemán, *Deutsches Institut für Urbanistik*²², y en especial los trabajos a cargo de Dieter Hoffmann-Axthelm²³ y los de Claus-Peter Echter²⁴.

- **Monografías de artistas del periodo. Trabajos y Artículos sobre la obra de Michael y Margot Loewe**

Las monografías sobre artistas del periodo han enriquecido el panorama de la historiografía clásica, no solo en lo que se refiere a los arquitectos y artistas más celebres, como Mies van der Rohe, Walter Gropius o Wassily Kandinsky pero también a artistas menos conocidos, como los hermanos Luckhardt, Otto Haesler, Hugo Häring, todos ellos comprometidos en renovar los cimientos de la arquitectura antes de la I Guerra Mundial. Trabajos más recientes han permitido resituar arquitectos como Paul Schmitthenner o Paul Bonatz, que habían sido relegados por los propios arquitectos de Vanguardias.

Los pioneros también han sido objeto de publicaciones científicas de gran interés en la comprensión del periodo. Figuras como las de Theodor Fischer, Paul Mebes, Bruno Möhring, Hermann Muthesius o Henry van de Velde, retoman su auténtico protagonismo, algo eclipsado por la siguiente generación.

En cuanto a Michael Loewe, hay que señalar algunas referencias, como las contenidas en la tesis doctoral de Heidemarie Kief-Nieder²⁵, que estudia los arquitectos herederos de la influencia de Wright en Europa, y que contiene algunas de las obras de Michael Loewe.

De entre los artículos de revistas contemporáneas se puede señalar un importante número de revistas de arquitectura que contienen referencias directas a la obra de Michael Loewe.

La mayoría de estas publicaciones son revistas de arquitectura, de construcción y de crítica arquitectónica, publicadas entre los años 1912 y 1933, como la revista de

²²*Deutsches Institut für Urbanistik*. Disponible en: www.difu.de

²³Hoffmann-Axthelm, Dieter. *Dolchstoßlegende für Denkmalpfleger*, en: Berliner Zeitung, 8./9.7.2000.

²⁴Echter, Claus-Peter; *Deutsches Institut für Urbanistik. Preservation in Germany and the study on cultural assets in Europe*. Berlin: Difu. 2002

²⁵ Kief-Nieder Wöhrmeier, Heidemarie. *Der Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die Mitteleuropäische Einzelhausarchitektur*. 1978. ISBN 3-7828-1442-8

vanguardia *Frühlicht*, dirigida por Bruno Taut, o la revista *Bauwelt*, que jugó un papel decisivo en la difusión de la arquitectura de vanguardia, y en el hecho que el *Neues Bauen* no era tan solo una cuestión de estilo, pero conllevaba implícito un nuevo proceso. También se publicaron obras de Michael Loewe en la revista *Neubau*, con crítica de Walter Curt Behrendt y obras de arquitectos del *Deutscher Werkbund*, como Riemerschmid, o de los arquitectos como Bruno Ahrends, Bruno Paul y Paul Wolf.

La revista *Die Baugilde*, publica en su portada del año 1925 una obra de Michael Loewe y Johannes Geist. Este número de la revista, publicación de la *Bund Deutscher Architekten*²⁶, contenía artículos de Cornelius Gurlitt, Fritz Schumacher, Hans Poelzig, Paul Westheim, Karl Elkart, Bruno Taut, Leo Nachtlicht, Paul Bonatz y Fritz Stahl.

Todas las revistas que contienen obras o crítica a la obra de Michael Loewe son revistas de vanguardia o de nueva arquitectura, excepto la revista *Deutsche Bauhütte*, que publica acidas críticas a la *Neues Bauen*, y también a la obra de Loewe.

Se han identificado las siguientes revistas contemporáneas publicadas en la década de los años 1920, que contienen referencias a Michael Loewe:

- *Bauwelt*²⁷. Numero 15. 1924
- *Neue Baukunst*²⁸. Numero 1. 1925
- *Die Baugilde*²⁹. Numero 7. 1925
- *Die Bauzeitung*³⁰. Numero 37. 1927
- *Der Neubau: Zeitschrift für Architektur und Kunst*³¹. Numero 9. 1927
- *Deutsche Bauhütte*³². Numero 28. 1924
- *Der Baumeister. Zeitschrift für Architektur. Planung. Umwelt*³³
- *Frühlicht*. Numero 5. 1922

Las publicaciones a partir del año 1975 y hasta la fecha que contienen referencias a la obra de Michael Loewe, son publicaciones recopilatorias de edificios en Berlín de arquitectos de Vanguardias y del Movimiento Moderno, edificios todavía existentes o destruidos durante la II Guerra Mundial, o a artículos sobre otros arquitectos del mismo periodo pero que hacen referencia a Loewe.

²⁶Asociación de Arquitectos Alemanes

²⁷*Bauwelt*. Berlin: Deutscher. 1910-1945

²⁸*Neue Baukunst: Zeitschrift für Architektur, Raumkunst und verwante Gebiete*. Berlin-Charlottenburg : Maul, 1925-1931

²⁹*Die Baugilde: Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten B.D.A. und der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs*. Berlin : Pusch, 1920-

³⁰*Die Bauzeitung*. Stuttgart : Vereinigung von Deutsche Bauzeitung. -1959

³¹*Der Neubau: Zeitschrift für Architektur und Kunst*. Berlin, Bauverlag.

³²*Deutsche Bauhütte: Zentralblatt für dt. Bauwirtschaft*. Hannover Vincentz. 1897-1942

³³*Der Baumeister. Zeitschrift für Architektur. Planung. Umwelt*. München: Georg D.W. Callvey. 1904-

Es el caso de las publicaciones de Roland Jaeger³⁴ (1998), que recoge obras de arquitectos alemanes del periodo comprendido entre los años 1918 y 1933, y del compendio sobre la vivienda en Berlín a cargo de Riedel y Schmidt-Thomsen³⁵ (1975).

De entre las publicaciones de crítica contemporánea, cabe destacar las de Heinrich de Fries, colaborador de Peter Behrens, y que a partir de 1919 se hizo cargo de la revista *Der Städtebau*.

Profesor de arquitectura y urbanismo, autor de influyentes publicaciones del periodo, De Fries³⁶ acoge la obra de Michael Loewe con entusiasmo junto a obras de Otto Banning, Anton Brenner³⁷, Richard Döcker, Emil Fahrenkamp, Otto Haesler³⁸, Hugo Häring, Ernst May, Adolf Meyer, Adolf Rading, y a Hans Scharoun, todos ellos "*poco conocidos y poco mencionados*", como dice el propio De Fries.

De entre las publicaciones de De Fries, caben destacar los títulos *Junge Baukunst in Deutschland*³⁹(1926) y *Moderne Villen und Landhäuser*⁴⁰(1924), que como él mismo indica, trata de ser "*Una mirada transversal de la nueva arquitectura*".

Finalmente, cabe destacar una publicación reciente, a cargo de Johannes Cramer⁴¹ y Dorothee Sack (2004), sobre las primeras obras de Mies van der Rohe en la que hace referencia a Michael Loewe y Johannes Geist.

Las publicaciones que contienen referencias a Margot Loewe corresponden con dos etapas diferenciadas de su biografía, las que contienen referencias a la artista en el contexto de sus estudios en Bauhaus y las que hacen referencia a su trayectoria artística en solitario o en el contexto de exposiciones colectivas.

Margot Loewe consta fotografiada en numerosas publicaciones sobre *Bauhaus-Dessau*, en carteles y en exposiciones sobre la escuela. En la última década, algunas publicaciones se han interesado a la situación de la mujer en Bauhaus, es el caso de la publicación de Ute Maasberg⁴² y de Regina Prinz (2004), que recoge su

³⁴ Jaeger, Roland. *Neue Werkkunst, Architekten-monographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basisbibliographie, deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933*. Berlin, ed. Gebr. Mann 1998

³⁵Riedel, Robert; Schmidt-Thomsen, Jörn-Peter; Heinrich, Ernst; [et al.]. *Berlin und seine Bauten : Teil IV: Wohnungsbau. Berlin ; München [u.a.] : Ernst, 1975*

³⁶Fries, Heinrich de; Wright, Frank Lloyd. *Frank Lloyd Wright: aus dem Lebenswerke eines Architekten*. Berlin : E. Pollak, 1926

³⁷Anton Brenner (1896-1957) Arquitecto austriaco. Profesor del Departamento de Arquitectura de Bauhaus, junto a Carl Fieger, el ingeniero Friedrich Köhn, Hans Wittwer, Ludwig Hilberseimer, Alcar Rudelt y Mart Stam.

³⁸Tanteado por Gropius para sustituirle en la dirección de Bauhaus, cargo que finalmente fue ofrecido a Mies van der Rohe.

³⁹Fries, Heinrich de. *Junge Baukunst in Deutschland; ein Querschnitt durch die Entwicklung neuer Baugestaltung in der Gegenwart*. Berlin. 1926. München: Kraus Reprint. 1980

⁴⁰Fries, Heinrich de. *Moderne Villen und Landhäuser*. Berlin: E. Wasmuth 1924

⁴¹Cramer, Johannes. [et al.] *Mies van der Rohe : Frühe Bauten : Probleme der Erhaltung, Probleme der Bewertung*. Petersberg : M. Imhof, 2004

⁴²Maasberg, Ute. [et al.] *Die Neuen kommen!: weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre*. Hamburg : Junius, [2004]

participación en la escuela, de Ulrike Müller⁴³ (2009) o de Corinna Isabel Bauer⁴⁴ (2003), que hace un estudio pormenorizado de las mujeres de Bauhaus en su tesis doctoral.

En su etapa como estudiante, consta su participación en distintos talleres, como en el de Oskar Schlemmer al que le rinde homenaje Albert Flocon⁴⁵, y que recuerda la participación de Margot Loewe en el Taller de Teatro, o Hannes Meyer⁴⁶ con quien participó en el Taller de Mural.

En cuanto al exilio y sus consecuencias, Charlotte Benton⁴⁷ (2003) se acerca a las transferencias culturales que se produjeron entre 1930 y 1950, y como aportaron un nuevo impulso artístico del que participó Margot Loewe.

En su nueva etapa como artista, numerosas publicaciones recogen exposiciones como la Exposición del XVe Salon des Tuileries⁴⁸ de 1938 y del año 1939 en París, en cuyo comisariado participaron Aristide Maillol y Henri Matisse.

Las publicaciones posteriores a la década de 1940 corresponden a su participación en Exposiciones⁴⁹, su influencia a lo largo de los años de exilio en la República Dominicana y en Estados Unidos, lo cual queda recogido en las publicaciones que constan en la bibliografía, como los de Martina Roudabush Norelli⁵⁰ (1985), de Danilo de los Santos⁵¹ (1978, 2003), de Jeannette Miller⁵² (2005) y de Manuel Valdeperes⁵³ (1957, 1998).

Estamos ante un momento complejo de la historia, que ha sido estudiado con profusión, por historiadores de la arquitectura o del urbanismo, por historiadores del arte, o desde la perspectiva económica, social o política.

⁴³Müller, Ulrike. *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. München: Sandmann, 2009

⁴⁴Bauer, Corinna Isabel. *Architekturstudentinnen in der Weimarer Republik. Bauhaus und Tessenow Schülerinnen*. Tesis Universität Kassel. 2003

⁴⁵Flocon, Albert. *Scénographies au Bauhaus: Dessau 1927-1930: Hommage a Oskar Schlemmer en plusieurs tableaux*. France: Librairie Séguier, 1987

⁴⁶Meyer, Hannes; Kleinerüschkamp, Werner. *Hannes Meyer : 1889-1954 : Architekt, Urbanist, Lehrer*. Berlin: Ernst & Sohn, cop. 1989. Pag.188

⁴⁷Benton, Charlotte; Nicolai, Bernd. *Architektur und Exil: Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trier : Porta Alba, 2003

⁴⁸Sanchez, Pierre. *Dictionnaire du Salon des Tuileries. Répertoire des Exposants et liste des Œuvres présentées. 1923-1962*. Dijon : Échelle de Jacob, 2007. *Catalogue de la XVe Exposition au Pavillon des arts graphiques et plastiques : du 4 juin au 3 juillet, 1938*. [Paris] : Salon des Tuileries, [1938]. *Catalogue de la 16e exposition au Palais de Chaillot du 2 juin au 9 juillet 1939*. Paris, Imp. Houdart, 1939

⁴⁹*Exposición Bienal de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes: Dirección General de Bellas Artes*. Exposición Bienal de ArtesPlásticas. 1958

⁵⁰Norelli, Martina Roudabush. *Werner Drewes : sixty-five years of printmaking*. Washington, D.C. : National Museum of American Art by the Smithsonian Institution Pres, 1985

⁵¹De Los Santos, Danilo. *La pintura en la Sociedad Dominicana*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra. 1978; De los Santos, Danilo. *Memoria de la Pintura Dominicana: Convergencia de generaciones, 1940-1950*. Santo Domingo : Grupo León Jimenes, 2003

⁵²Miller, Jeannette. *La mujer en el arte dominicano (1844-2000)*. Santo Domingo [s.n.], 2005

⁵³Valdeperes, Manuel. *El arte de nuestro tiempo*. Ciudad Trujillo: Librería Dominicana. 1957; Valdeperes, Manuel. *Obra crítica en el periódico el Caribe: Artes plásticas, 1962-1966*. Santo Domingo: Comisión Permanente Feria Nacional del Libro. 1998

La amplia bibliografía que hace referencia a los dos artistas, Michael y Margot Loewe, recoge algunas de sus obras, sus influencias, sus relaciones y críticas, pero en ninguna publicación se hace un estudio exhaustivo y sintético de sus trayectorias, que permita reflexionar sobre sus aportaciones a las vanguardias plásticas y constatar hasta que punto arte y arquitectura convergen hacia unos mismos ideales.

Las hipótesis iniciales de este trabajo, se pueden resumir en las siguientes:

I

Teniendo en cuenta que el Movimiento Moderno no tiene una explicación aislada de las experiencias de las Vanguardias, hay aportaciones de arquitectos que no formaban parte de la elite de estos movimientos, como es el caso de Michael Loewe, que ya anunciaban el amplio acontecimiento cultural que iba a acontecer.

Según los datos de que se dispone, **Michael Loewe formó parte de estos Movimientos**, y como citaba Carry de Biema, en su artículo de la Revista *Neues Bauen*, en 1925:

.. „Sin duda alguna, los arquitectos Loewe y Geist lo dieron todo en la ejecución de las viviendas unifamiliares de Lietzensee en Charlottenburg..y por tanto tan solo queda desear que resuelvan otros proyectos con la misma suerte y con ello que sean pioneros mostrando nuevos caminos a la arquitectura" ..

Este esfuerzo de experimentación y de ruptura con la tradición, parece marcar los movimientos vanguardistas y los historiadores apuntan temporalmente, la celebración del Salón de Otoño de París de 1905, como el inicio del movimiento.

En cualquier caso ruptura, primero social y luego formal, que se situó en un lugar común a las artes, en el que compartieron la utopía de creer que era posible transformar al hombre y a la sociedad, **un lugar que se inicia antes del siglo XX, como veremos a través de la obra de Michael Loewe.**

II

Los esfuerzos de las Vanguardias, con tintes de radicalización, quedaron patentes en „*utopías arquitectónicas visionarias*“ de artistas capaces de ofrecer modelos de futuro, como las promovidas por el *Arbeitsrat für Kunst* o por los Expresionistas, que finalmente no quedaron en una simple expresión utópica.

En el momento de las declaraciones de la arquitectura utópica de Taut y de su pesimismo cuando afirmaba que: "*Hoy no hay nada que hacer.. es el momento de crear cultura*" .., hemos de reconocer que **la voluntad de cambio de modelo ya era una realidad en arquitectura y que se había producido antes de ser proclamada.**

La realidad de los arquitectos, sus esfuerzos aislados y heterogéneos, quizá con frustrantes limitaciones todavía, no coinciden cronológicamente con el grupo del *Arbeitsrat für Kunst* (1918), ni con la creación de la Bauhaus (1919).

En las obras de Michael Loewe, son reconocibles dos periodos, uno de formación y asimilación, hasta finalizar la Primera Guerra Mundial, en 1918; y un segundo periodo, entre las dos Guerras, de renovación del lenguaje y de experimentación. Tanto en uno como en el otro periodo, podemos identificar una voluntad de cambio, planteada y materializada en concordancia a su madurez profesional pero también según las capacidades tecnológicas del momento.

Si analizamos los periodos vitales de Michael Loewe, conjuntamente con los momentos sociales y arquitectónicos, podemos comprobar su **nivel de compromiso y su firmeza en defensa de una nueva expresión artística, y hasta qué punto su carrera se vio perjudicada por los que veían en la nueva arquitectura la expresión de una "monstruosidad⁵⁴" contra el pueblo alemán.**

Nivel de compromiso que aflora por su decisión en el uso de nuevas tecnologías, en la liberación de las formas.

Nivel de compromiso que demuestra por su actitud como arquitecto liberal, asumiendo su papel de arquitecto-ingeniero, y en ocasiones dejando de estar al servicio de los clientes y tomando su propia iniciativa como promotor.

Nivel de compromiso al impulsar el acceso a Bauhaus de su hija Margot Loewe, consciente de que la Escuela era rechazada, no solo por los políticos de derechas e izquierdas pero también por el mundo académico y por la sociedad en general. Pero también siendo consciente de que Bauhaus era ese lugar de concreción de las utopías de las que él mismo había formado parte.

Los objetivos a alcanzar en este trabajo se pueden clasificar en tres grupos.

- **En primer lugar, documentar las obras del arquitecto Michael Loewe y de la artista Margot Loewe**, que vivieron los grandes cambios del siglo XX a través de la arquitectura y del arte, y reconocer en ellas, cualidades renovadoras y señas de identidad de los Movimientos de Vanguardia.

La obra de artistas que no formaron parte de las elites de la Arquitectura Moderna puede aportar aspectos de un fenómeno tan complejo y aclarar los motivos por los que sus obras no fueron aceptadas y los obstáculos que tuvieron que vencer.

Las señas de identidad formales, en el caso de la Arquitectura Moderna son fácilmente identificables, por la expresión clara de los nuevos métodos constructivos o por la ruptura con la concepción de unidad del espacio clásico.

⁵⁴ Retsch, Sarah. *Die Bausünde Karriere eines Begriffs*. Nürnberg. Octubre 2009. ISSN 1862-1562; ISBN 978-3-940092-03-8

Pero en el caso de las Vanguardias, estas nuevas formas de expresión fueron catalizando, con titubeos, idas y venidas antes de culminar su formalización.

La ruptura entre la arquitectura historicista y la moderna, la transición y la concreción coexistieron entre los arquitectos, y fueron interpretadas como una expresión de la propia sociedad para algunos historiadores, como Pevsner; para otros, como Zevi, fueron vistas como el fruto de la evolución tecnológica.

Pero todos han coincidido en elementos que podemos llamar „denominadores comunes“, como por ejemplo: una tendencia hacia la simplicidad, hacia una composición en tres dimensiones y una expresión clara de nuevos métodos constructivos.

Todos han identificado los elementos que la definen pero las claves de sus orígenes han sido aspectos debatidos por los historiadores y siguen siendo objeto de debate; para unos, las Vanguardias nacen de una contradicción entre la cultura y la sociedad, de la ruptura con el pasado, para otros se trata de un proceso de continuidad.

„Para Benevolo, la característica principal de la vanguardia de principios del XX era una contradicción que derivaba de la disparidad entre la cultura y la sociedad“

... „ Tafuri considera que el anti historicismo que movió a las Vanguardias fue la expresión de una oposición al pasado, pero con una voluntad de movimiento revolucionario“...

... „Pevsner es el primero que trató de estudiar el movimiento moderno como un proceso de continuidad y no de „contraposición polémica⁵⁵“ ..

A pesar de que presente y pasado siguen ocupando debates e hipótesis, en el momento de abordar este estudio, no pretendemos definir temporalmente ni llevar a cabo una reconstrucción histórica del nacimiento de las Vanguardias. Solo queremos enmarcar conceptualmente la utopía que compartieron las Vanguardias, y a partir de la revisión de sus ideales y obras, detenernos en momentos clave, para profundizar y relacionar la obra de Michael Loewe con su época.

Entender hasta qué punto el proceso de cambio que se produce en la obra de este arquitecto, se produce con radicalidad, en una nueva forma de ver y de hacer, con la conciencia de lo que estaba en juego o como un proceso de

⁵⁵Tournikiotis, Panayotis; Sáinz, Jorge; Pezzi, María Emilia. *La Historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairca y Celeste Ediciones. 200

experimentación formal a partir de la "imitación" de un modo de hacer arquitectura de la época.

La investigación consiste en documentar la obra del arquitecto alemán Michael Loewe (1871-1955), aportando material de análisis y reflexionar sobre el modo de pensar la obra y la forma de hacer arquitectura, poniendo de manifiesto el perfil del discurso de un arquitecto que vivió como testigo y como actor los primeros años de las Vanguardias Arquitectónicas en Berlín.

En el estudio también nos acercamos a la trayectoria de Margot Loewe (1905-1974), su hija, que estudió en Bauhaus-Dessau de 1929 a 1933, ayudándonos a revisar la herencia de las Vanguardias a Bauhaus, revisar las transferencias entre el arte y la arquitectura.

Reflexionar sobre los mitos que se construyeron alrededor de las Vanguardias, sobre la superación de la rivalidad entre arte y tecnología y sobre el debate entre las vanguardias utópicas y la Bauhaus, pero aproximándonos a las trayectorias de los dos artistas, que pueden aportar aspectos esclarecedores, son algunos de los objetivos que se plantean.

- **En segundo lugar, centrar la reflexión en la relación entre la evolución técnica y el nuevo lenguaje estético, dos hechos inseparables de los nuevos modos de construir y de las nuevas formas de vivir, en el nacimiento de las Vanguardias.**

Una de las principales ideas que defendieron las Vanguardias era que a cada estilo arquitectónico le correspondía un tipo de construcción.

Analizaremos las implicaciones temporales entre la tecnología y el arte, la arquitectura y el arte, a partir de las obras del arquitecto. Lo haremos interpretando las formas, no solo como nuevos medios de expresión, pero también como respuesta a las pretensiones del hombre moderno, dominado por la ciencia y la técnica.

- **Finalmente, aclarar hasta qué punto el debate de las Vanguardias de los años veinte y sus proyectos ideológicos fueron recogidos por la Bauhaus, esa „cámara de decantación de las Vanguardias⁵⁶”** como la llamó Tafuri en su Teorías e Historia de la Arquitectura. Las limitaciones propias de las Vanguardias, los obstáculos y las necesidades del sistema capitalista frustraron muchos de sus anhelos, que Bauhaus encauzó y ordenó, ya que disponía de la necesaria infraestructura y unidad.

⁵⁶Tafuri, Manfredo. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Bari: Laterza, 1973. "Bauhaus, cámara de decantación de las vanguardias, cumple su papel histórico: seleccionar todas las aportaciones de las propias vanguardias, poniéndolas a prueba ante las exigencias de la realidad productiva" (p. 48)

Michael Loewe nació en 1871, año que corresponde con el final del *Gründerzeit*, periodo de explosión capitalista del siglo XIX hasta el crash de 1873, en que se inicia la Gran Depresión de finales del XIX.

1871 también coincidió con la unificación de Alemania de 1871 y con el final de la guerra franco-prusiana, que termina con el tratado de Frankfurt, en el que Francia es obligada a pagar fuertes indemnizaciones a Alemania.

Durante el *Gründerzeit*, la burguesía se había situado en la vanguardia cultural y en arquitectura el historicismo se esforzaba en recuperar tiempos pasados. Alemania que tenía un crecimiento económico sin precedentes, no obstante, a nivel cultural miraba hacia el pasado. Hubo que esperar finales de siglo, en que la generación de intelectuales jóvenes consiguió luchar contra el estacamiento cultural. Aquí inicia temporalmente este estudio hasta la llegada del nazismo al poder en 1933, con dos periodos diferenciados, el periodo previo a la Primera Guerra Mundial y el *periodo heroico de la arquitectura moderna*⁵⁷, esos quince años entre 1914 y 1929, en los que Alison y Peter Smithson (1981) consideran que la arquitectura moderna fue dominada por movimientos revolucionarios.

El tema de la vivienda jugó un papel prioritario en la historia de la arquitectura moderna, desde la vivienda burguesa hasta la vivienda social. Y en este sentido Alemania fue pionera, siendo el momento crucial de su preparación el principio del siglo XX. La cantidad de viviendas que se construyó desde el inicio de siglo, constituye uno de los motores de la innovación, elevándose a dos millones y medio de viviendas durante la República de Weimar, la gran mayoría con ayuda pública, y concentrándose en Berlín y Frankfurt.

La generación de arquitectos que tomó parte directa en la eclosión del Movimiento Moderno durante la República de Weimar, corresponde a una generación de entre diez y quince años más joven que Michael Loewe, nacido en 1871. Por ejemplo, Adolf Behne nacido en 1885; Walter Gropius, nacido en 1883; Mies van der Rohe nacido en 1886 o Paul Schmitthenner nacido en 1884. Y sus colaboradores o coetáneos, no tan celebres, como Wassili Luckhardt, nacido en 1889; Hugo Häring, nacido en 1882; Ludwig Hilberseimer, nacido en 1885; Erich Mendelsohn, nacido en 1887; Hannes Meyer, nacido en 1889; Max Taut, nacido en 1884 o Martin Wagner, nacido en 1885.

Pero merece la pena resituar otras figuras no menos comprometidas en la renovación arquitectónica antes de la I Guerra Mundial, y que luego fueron algo desplazados por las vanguardias arquitectónicas. Es el caso de Paul Mebes, nacido en 1872; Hermann

⁵⁷Smithson, Alison.; Smithson, Peter. *The heroic period of modern architecture*. New York: Rizzoli. 1981

Muthesius, nacido en 1861; Heinrich Tessenow, nacido en 1876; Paul Schultze-Naumburg, nacido en 1869; Henry van de Velde, nacido en 1863; Theodor Fischer, nacido en 1862; Peter Behrens, nacido en 1868 o Behrendt, que forman esta otra generación de arquitectos reformadores a los que se les ha llamado pioneros.

Todos estos arquitectos formaron un amplio entramado de gran diversidad de tendencias y de ideales en la arquitectura de entre guerras, tal y como recoge John Zukowsky⁵⁸.

También se ha escrito con profusión sobre las organizaciones y los movimientos de arquitectura moderna, sus actividades, exposiciones y manifiestos, los del *Novembergruppe*, del *Arbeitsrat für Kunst*, de la *Gläserne Kette*, y de *Bauhaus*, que constituyeron la plataforma desde la cual plantearon sus ideologías.

Los límites temporales de las influencias y de los procesos son difíciles de establecer, pero hemos considerado necesario enmarcar las obras y las influencias en varias etapas.

El año 1871, considerado el año final del *Gründerzeit*, es el inicio temporal de este estudio.

En el periodo comprendido entre 1898 y 1914, el discurso arquitectónico oscila entre la defensa de una arquitectura nacional y la búsqueda de un nuevo lenguaje, pero en el que oscila entre el apoyo incondicional al *Jugendstil* hasta su incipiente rechazo.

En el periodo entre 1914 y 1918, la I Guerra Mundial marca un punto de inflexión, y se se puede considerar que la etapa final del *Jugendstil* es el año 1918.

Finalmente, el periodo comprendido entre 1918 y 1933, el periodo de Entre Guerras, corresponde al periodo en que la arquitectura berlinesa emprende caminos totalmente nuevos, y en que los debates y las propuestas previas a la I Guerra Mundial, se materializan.

Berlín y su arquitectura doméstica, los contemporáneos y los pioneros de la Arquitectura Moderna, sus influencias y las de otros arquitectos que también lucharon por la renovación del lenguaje, permite relacionar la trayectoria profesional y artística de los dos artistas, Michael y Margot Loewe, y aclarar sus posiciones e ideologías.

⁵⁸ Zukowsky, John; Laney-Lupton, Kennie Ann; Lesnikowski, Wojciech, G. *The many faces of modern architecture: Building in Germany between the World Wars*. Munich; New York: Prestel; London: Thames & Hudson. 1994.

Afin de analizar e interpretar las obras de los dos artistas, se ha optado por realizar la investigación según unas pautas preestablecidas, cuyo objetivo es dar respuesta a preguntas planteadas previamente.

- Preguntas Previas:

En una primera etapa, las preguntas se refieren al contexto en el que se desarrollaron las trayectorias profesionales de los dos artistas, y en responder cuales fueron las influencias que recibieron.

A estas preguntas iniciales y a las formuladas sobre las formas de expresión de sus obras, se da respuesta según un marco empírico de investigación, acotando los límites temporales y subrayando elementos destacables.

El estudio identifica las obras de Michael Loewe entre 1900 y 1933 y se centra en distinguir posibles influencias directas. Sus obras son el punto de partida y las obras de sus coetáneos y de las diferentes corrientes que pueden haber ejercido influencia en él.

Las influencias no solo se estudian en el ámbito de su propia obra, también se analizan referentes en publicaciones que jugaron un papel decisivo al conjunto de los profesionales del momento.

En la identificación de la trayectoria de Margot Loewe, como estudiante de Bauhaus y como artista, también se trazan influencias de maestros y transferencias artísticas durante la emigración.

Siendo uno de los objetivos, el de responder hasta qué punto la obra del arquitecto Michael Loewe refleja la asimilación de la arquitectura del cambio del siglo XIX al XX, respondiendo al nacimiento de un nuevo lenguaje, y hasta qué punto arte y arquitectura y tecnología y arquitectura se retroalimentaron, nos ceñiremos a ciertas pautas en la investigación.

- Ambitos de la investigación:

La investigación se ha realizado a nivel histórico, aproximándonos al contexto social y político desde la creación del Imperio Alemán hasta la República de Weimar, destacando los hechos cronológicos más importantes que pudieron afectar a la evolución artística berlinesa.

La ciudad de Berlín, trazada en su contexto urbanístico y cultural, afin de entender la extraordinaria evolución y los retos a los que los arquitectos se enfrentaron, y dar

respuesta a la explosión demográfica del periodo. Este campo de investigación se ha realizado a partir de la historiografía del Movimiento Moderno y de sus pioneros.

En la investigación, también hemos destacado aspectos biográficos de Michael y Margot Loewe que marcaron las trayectorias de los dos artistas, desde sus contactos personales con arquitectos y artistas de la época, hasta su emigración, y lo haremos a partir de la información de las publicaciones sobre los artistas, de los testimonios orales y de los archivos familiares.

El nivel documental de la investigación se refiere a las revistas de arquitectura contemporáneas alemanas, seleccionándose las que contienen artículos sobre Michael Loewe, y las que más directamente reflejan el panorama arquitectónico del momento, y que centraron la atención de los arquitectos de la época. De la trayectoria de Margot Loewe, se seleccionarán los documentos en archivos de Bauhaus, archivos de Exposiciones y archivos familiares.

La toma de datos sobre las obras que se han visitado y observado, se ha realizado de forma sistemática. Se han efectuado reportajes fotográficos de los edificios identificados que todavía existen, siendo esta parte del trabajo especialmente fructífera por transmitir de forma directa impresiones y permitir un reconocimiento directo de su lenguaje.

En cuanto a los edificios desaparecidos, a consecuencia de la II Guerra Mundial o posteriormente, se han estudiado a través de las publicaciones de la época y de los Archivos del Ayuntamiento de Berlín.

Las obras de Margot Loewe se han fotografiado, siendo las fuentes directas, el Museo Bellapart, el *Asheville Art Museum* y los archivos familiares.

Los resultados esperados consisten, en una primera etapa, en señalar aquellos elementos, "denominadores comunes", en su gran mayoría morfológicos, que identifican la *Neues Bauen*, y que se manifiestan como una „*expresión clara y lógica de los nuevos métodos constructivos*⁵⁹".

Para estudiar la relación entre evolución técnica y nuevo lenguaje estético, destacaremos las implicaciones temporales entre la tecnología y el arte, previa categorización de los sistemas empleados y de los resultados formales en los periodos,

⁵⁹Hitchcock, Henry Russell. *Modern Architecture: Romanticism and reintegration*. New York: Hacker. 1970. Pag. 184. PanayotisTournikiotis. *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*: Pevsner, et al. "Componentes estructurales derivados de los nuevos métodos constructivos: construcción de hormigón armado, construcción con esqueleto de acero, tabiques móviles y extravagancias en el uso del vidrio".. ; „Elementos morfológicos exteriores derivados de los nuevos métodos constructivos: cubierta con terraza, fachadas en voladizo, muros a modo de pantallas, ventanas corridas".. ; Elementos interiores derivados de los nuevos métodos constructivos: planta abierta, tratamiento del interior como un espacio unico, el exterior y el interior estan entrelazados en una composición de espacios y planos abiertos" ..

previo y posterior a la I Guerra Mundial. Benevolo en su *Historia de la Arquitectura Moderna*, advierte de la necesidad de definición de unos límites respecto al pasado pero subraya que, para comprender mejor el sentido de unos acontecimientos, la metodología no puede de ser rígida:

"Una vez más se hace necesario explorar el pasado - sobretudo el más próximo al presente - con el mínimo bagaje metodológico: no esforzarse en hacer encajar el razonamiento en esquemas metodológicos preestablecidos, sino adaptar la metodología al razonamiento y tratar de descubrir en los hechos las indicaciones generales que virtualmente contienen los mismos hechos⁶⁰" ..

Es en este sentido que, aun partiendo de una metodología rígida, somos sensibles y flexibles a un desarrollo que permita la lectura y la interpretación de los hechos.

Los acontecimientos y el debate cultural son los puntos de partida para presentar y comprender la obra de los artistas, pero es desde la concreción de las obras que podremos apreciar hasta que punto contribuyeron a "*tender ese puente entre teoría y práctica*", que Benevolo considera crucial para el desarrollo de la arquitectura moderna.

La estructura de la tesis sigue la trayectoria profesional y artística de Michael Loewe y de Margot Loewe, según los siguientes niveles de análisis:

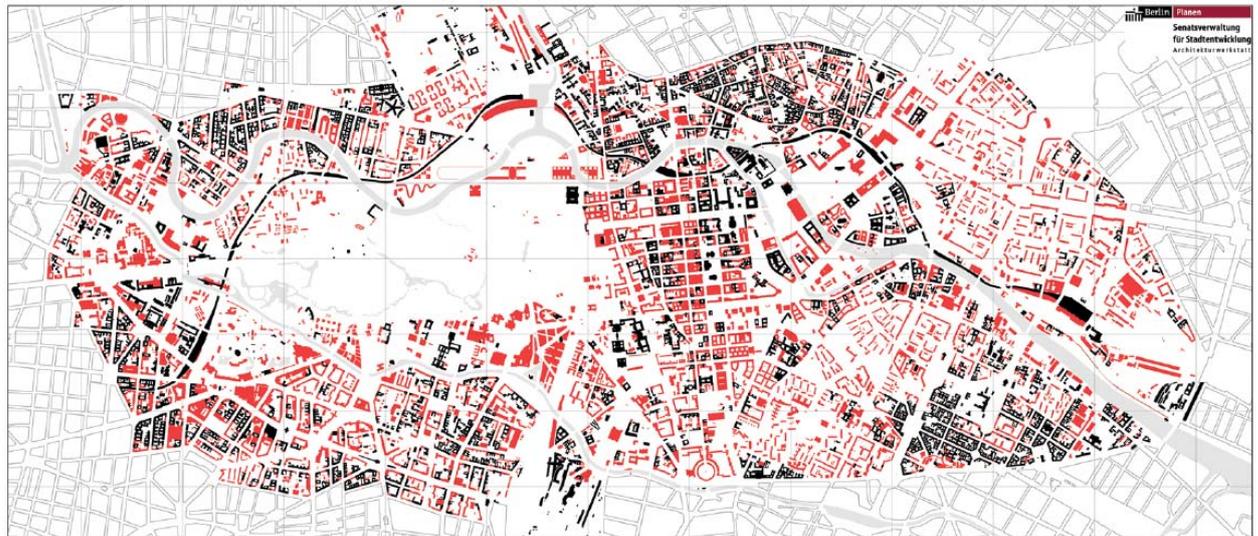
1. Según la cronología de las diferentes etapas de la vida del arquitecto Michael Loewe, divididas en su etapa de formación y su carrera de arquitecto de estado, una primera etapa profesional previa a la Primera Guerra Mundial y una segunda etapa de Entre Guerras.
2. Según la cronología de los años en que Margot Loewe asistió a Bauhaus-Dessau y a Bauhaus-Berlin y parte de su obra posterior, que nos aproxima a su trayectoria profesional.
3. Según el modelo cronológico del contexto, con la transformación urbana de Berlín, los avances tecnológicos en la construcción, las tendencias artísticas, como telón de fondo, pero también como elemento esencial al que ellos mismos se ven confrontados.
4. Según la búsqueda de valores y de ideales, que partiendo de la lectura de la obra del arquitecto, y de la confrontación del personaje a su realidad, evaluar sus compromisos personales y profesionales.

⁶⁰ Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Taurus Ediciones. Madrid. 1963



KRIEGSZERSTÖRUNG
AUF DER GRUNDLAGE DES SCHWARZPLANS 1940 M 1 : 20000

1.4 BERLIN. MAPA DE EDIFICIOS DESTRUIDOS DURANTE Y DESPUES DE LA II GUERRA MUNDIAL



NEUE GEBÄUDE 1945 BIS 2001
AUF DER GRUNDLAGE DES SCHWARZPLANS 2001 M 1 : 20000

1.5 BERLIN. MAPA DE EDIFICIOS CONSTRUIDOS EN EL PERIODO 1940-2001

LIMITACIONES A LA INVESTIGACIÓN

Berlín, lugar donde se unieron dos territorios divididos durante 40 años después de la II Guerra Mundial y todo ello tras 800 años de desarrollo urbanístico, sigue siendo en este momento un lugar de gran interés y complejidad para la investigación.

La división tuvo como consecuencia el aislamiento y la duplicidad de funciones básicas de la ciudad, obligando al Berlín Oeste a reorganizar sus servicios, ya que el Ayuntamiento, las Universidades, las Bibliotecas, los Museos y otros Servicios Administrativos habían quedado en el Berlín Este.

Pero la división de Berlín se produjo después de la oleada de destrucción de los bombardeos de la II Guerra Mundial, cuyas consecuencias produjeron la devastación⁶¹ de gran parte de sus edificios, de la que todavía hoy permanecen huellas, haciendo compleja la identificación de los vestigios y del urbanismo del Berlín prebélico.

A toda esta destrucción, se sumaron los derribos de barrios y edificios que se llevaron a cabo entre 1960 y 1980⁶², como consecuencia de la necesaria renovación urbana y de las estrategias de tabula rasa que Berlín decidió emprender, que se siguieron tanto en el Este como en el Oeste, aunque según enfoques diferentes. Las intervenciones urbanísticas de *Interbau*⁶³ en Hansaviertel y la del Berlín *Hauptstadt*⁶⁴, representan algunos de los ejemplos de las políticas que centraron los debates, y que concluyeron con el derribo de muchos edificios prebélicos y con la reestructuración de gran parte del tejido urbano. Gran número de los edificios de finales del XIX fueron destruidos, inclinándose por el modelo paisajístico de "*Stadtlandschaft*"⁶⁵, con edificios aislados conectados con verde público. La "esencia de la ciudad" del siglo XIX se replanteó, quedando ya solo la memoria de la "*Weltstadt*"⁶⁶.

En algunos casos las propuestas tendían a la recuperación del clasicismo berlinés, en

⁶¹Se calcula que el resultado material de la destrucción urbana de Berlín produjo 80 millones de metros cúbicos de escombros.

⁶²Urban, Florian. *Recovering Essence through Demolition. The "Organic" City in Postwar West Berlin*. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 63, No. 3 (Sep., 2004), pp. 354-369

⁶³*Interbau. Internationale Bauausstellung*. Exposición Internacional de Berlín de 1957, cuyo objetivo fue la reconstrucción del barrio berlinés de Hansaviertel, al noreoeste del Tiergarten.

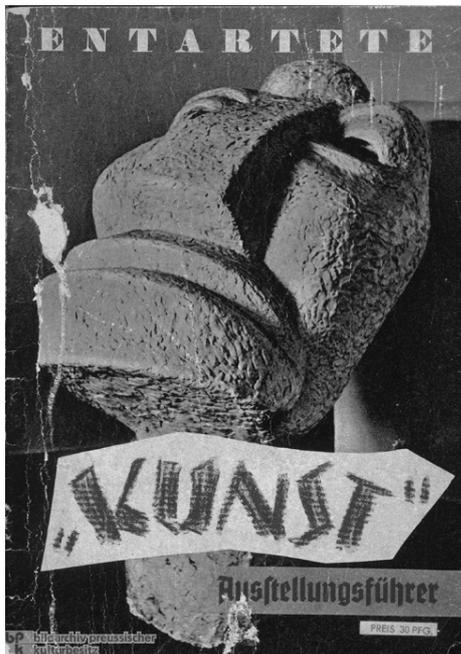
⁶⁴*Berlin Hauptstadt*: Concurso en el que se actuó en un área densa destruida, y que incluían las estructuras políticas de la ciudad.

⁶⁵*Stadtlandschaft*: La traducción literal es Paisaje Urbano, pero su significado se refiere a una intervención en la que paisaje y ciudad conforman una unidad.

⁶⁶*Weltstadt* (Ciudad Mundial), se usó en la prensa a partir de los años 20, para definir el estatus que la metrópoli había conseguido unas décadas antes, conectando todo un pueblo con el resto del mundo en lo cultural y en lo económico. *Berliner Tageblatt*. 2 marzo 1911



1.6 PORTADA DE LA GRAN EXPOSICIÓN DE ARTE ALEMAN⁶⁷. MUNICH 1937. *GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG. 1937 IM HAUS DER DEUTSCHEN KUNST ZU MÜNCHEN*



1.7 PORTADA DEL CATALOGO DE LA EXPOSICIÓN ENTARTETE "KUNST" (ARTE "DEGENERADO")⁶⁸

⁶⁷Celebración del Arte del Nacional-Socialismo de Julio de 1937, en *El Haus der Kunst*. Ursula Aulinger Ginder. Tesis: *Degenerate art exhibition: Kunststadt München 1937*. University of California. Santa Barbara. 2011

⁶⁸Escultura "El hombre nuevo" de Otto Freundlich. 1912. Ursula Aulinger Ginder. Tesis: *Degenerate art exhibition: Kunststadt München 1937*. University of California, Santa Barbara. 2011

otros, se recuperó el racionalismo de los años veinte, como por ejemplo en el caso del *Hansaviertel*.

La destrucción del patrimonio no se reduce al patrimonio arquitectónico posbelico, ya a comienzos del siglo XX, el arte alemán había sido objeto de rechazo, radicalizándose en el periodo de entreguerras y tomando un giro con la represión de Hitler. La persecución que vivió el arte de vanguardia desembocó con confiscación y posterior destrucción de las obras, con el objetivo de conseguir la eliminación de cualquier vestigio de "impureza"⁶⁹. La muestra del "Arte Degenerado"⁷⁰ con más de 16.000 obras confiscadas⁷¹, la quema en 1939 de más de mil telas, cuatro mil acuarelas, obra grafica de artistas modernos y de libros fueron algunos de los episodios de destrucción que demuestra la liquidación de los vestigios del arte moderno⁷².

Las destrucciones del régimen nazi y de la Segunda Guerra Mundial, la reunificación de los Archivos después de la reunificación de Alemania, las leyes de propiedad intelectual y la desconfianza de algunos propietarios, son algunos de los obstáculos y limitaciones en la consulta de Archivos y visitas a edificios.

A pesar de la importante destrucción de los archivos públicos de la ciudad, hemos consultado revistas y libros publicados entre 1910 y 1933, documentos procedentes de los Archivos Secretos del Patrimonio Cultural Prusiano, del Archivo de Bauhaus, de los Archivos del Ayuntamiento de Berlín, de la Universidad de Berlín y otros archivos públicos o privados que enumeramos a continuación.

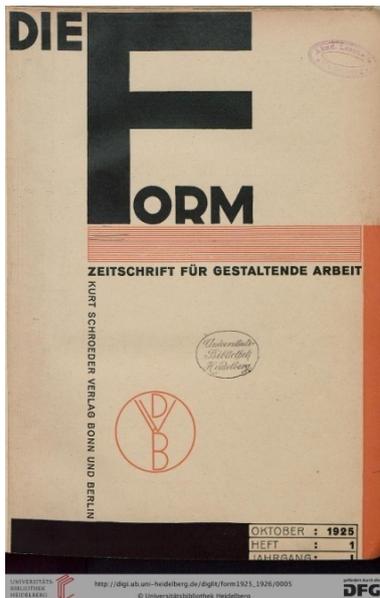
Se han realizado visitas a edificios en los que se ha identificado la autoría de Michael Loewe, y en los casos de edificios ya destruidos, estos se han documentado a través del material de archivos y bibliográfico; la obra de Margot Loewe, a la que nos referimos es la perteneciente a la familia ya la identificada en catálogos de exposiciones y Museos.

⁶⁹Hitler escribió: " *subnormales y deformes, mujeres que solo inspiran asco, hombres que más bien parecen animales, niños que, de estar vivos, se considerarían malditos de Dios.. No hay sitio para tales obras en este lugar.*"

⁷⁰" *Entartete Kunst*". La muestra de Arte Degenerando se inicia en 1937 en Múnich, y tras su itinerancia en 13 ciudades alemanas y austriacas, es visitada por tres millones durante su gira. La obras fueron ridiculizadas, mutiladas y tenían pintadas con brochas de pintura donde se podía leer: " *arte decadente*", " *charlatan*".. La muestra reunía 650 obras confiscadas de 32 museos alemanes. Eran exponentes del Expresionismo, Impresionismo, Dadaísmo, Nueva Objetividad, Surrealismo, Cubismo y Fauvismo. Las obras se perdieron, siendo los artistas más proscritos Kandinsky, Chagall, Klee y Grozs, Barlach y Kirchner.

⁷¹Celebración del Arte del Nacional-Socialismo de Julio de 1937, en el *Haus der Kunst*. Ursula Aulinger Ginder. Tesis: *Degenerate art exhibition: Kunststadt München 1937*. University of California. Santa Barbara. 2011

⁷² Mancebo Roca, Juan Agustín. *La organización de la locura. La dimensión artística del Tercer Reich. Europa: historia, imagen y mito= Europa: Geschichte, Bilder und Mythos: I Congreso Internacional = I Internationaler Kongress; V Coloquio del Grupo Europeo de Investigación histórica potestas= V Europäische Forschungstagung des historischen Arbeitskreises potestas*. Catellón de la Plana. 2006



1.8 PORTADAS DE LAS REVISTAS
 DIE FORM. DIE BAUGILDE. DER
 BAUMEISTER. 1925-1930

DE LAS REVISTAS

Las revistas de arquitectura son a la vez prensa técnica, profesional y de arte, y es a partir de mediados del siglo XIX que aparece como género. La prensa sobre arquitectura existía ya en Alemania desde 1789, pero con un limitado número de títulos, como máximo decenas de títulos⁷³.

Es a principios del siglo XX, que se difunde la revista de arquitectura⁷⁴, siendo medio de divulgación profesional, pero también de teorías y tomas de posición doctrinales, y siendo la fotografía una herramienta eficaz.

Respondiendo al deseo de sociabilización del arte, florecen muchas revistas de arte, como la revista *Die Aktion* (Berlín, 1911-1932), *Die Neue Kunst* (Múnich, 1913-1914) o *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* (Dresde, 1918-21).

Probablemente, *Der Sturm*, *Wochenschrift für Kultur und die Künste*, publicada entre 1878 y 1941, se posicionó como la más ambiciosa, con la intención de ser un "soplo purificador" sobre la cultura alemana, y dejando a la publicación rival *Die Aktion*, *Zeitschrift für Freiheitliche Politik und Literatur*, el papel de respaldo político de las Vanguardias.

En su primer periodo, *Der Sturm* privilegió la música y la literatura, y es a partir de 1912, en que se publican textos e ilustraciones de artistas alemanes y de toda la Vanguardia europea, se convierte en una eficaz plataforma de defensa de ideas.

A partir de 1914, las Revistas de Arquitectura se diversifican y se convierten en Alemania en soporte de los manifiestos de las Vanguardias. Revistas técnicas o teóricas, o bien periódicos profesionales y críticos a la vez, que no se limitan a defender la profesión, sino a la difusión de la modernidad.

Gran parte de la información sobre la obra de Michael Loewe se ha localizado en Revistas de Arquitectura contemporáneas⁷⁵, como son:

Bauwelt: revista semanal publicada en Berlín desde 1900 hasta la actualidad, exclusivamente dedicada a la Arquitectura. Bajo la República de Weimar, la revista se convierte en el centro de los debates arquitectónicos de todas las tendencias del *Neues Bauen*.

⁷³ Georgeon-Liskenne, Anne. *Le point de vue critique de la presse architecturale germanique sur l'architecture contemporaine française dans les années 1840-1914*. Actes du Ve Congrès d'Arqueologie et d'Histoire de l'Art. Livraisons d'histoire de l'architecture. PERSEE. 2001

⁷⁴ Leniaud, Jean Michel ; Bouvier, Béatrice. *Les périodiques d'architecture, XVIII-XX siècle : recherche d'une méthode critique d'analyse : journée d'étude du 2 juin 2000 organisée au Collège de France*. Paris : Ecole des chartes. 2001

⁷⁵ Güttler, Peter; Güttler, Sabine. *Zeitschriften-Bibliographie zur Architektur in Berlin von 1919 bis 1945*. Berlin: Gebr. Mann. 1986.

Se perfiló como la revista⁷⁶de la vanguardia arquitectónica de Berlín, como muestra la calidad de sus artículos, recogiendo por ejemplo, los estudios de Ludwig Hilberseimer a raíz del concurso convocado por la propia revista, los escritos de Hilberseimer sobre Le Corbusier, o artículos a cargo de Gutkind y publicaciones sobre los trabajos de Gropius.

Der Baumeister, revista mensual que se publicó en Berlín entre 1902 y 1939, de la editorial Bruno Hessing. Fue innovadora por la importancia que dio a los detalles constructivos y a los materiales. Pero a partir de 1905, se centra en la calidad en arquitectura, y se convierte finalmente en foro de debate.

Die Baugilde: Revista de la Asociación de Arquitectos Alemanes.

Berliner Architekturwelt: Revista dedicada a la arquitectura, la pintura, la escultura y a las artes decorativas. Se publica entre 1899 y 1919, en Berlín, bajo la dirección de Heinrich Jassoy, Hartung Adolf, Ernst Spindler, Bruno Möhring y Hans Schliepmann, con una amplia representación de los edificios de Berlín y de sus arquitectos. A partir del final de la Segunda Guerra Mundial, debido a la escasez de papel, se vio obligada a reducir el tiraje y pasó a manos de Wasmuth Monatshefte. La revista constituye un testimonio detallado de la arquitectura de Berlín de la época y en particular de edificios destruidos por la Segunda Guerra Mundial.

DE LA BIBLIOGRAFIA

La producción de libros de arquitectura moderna toma una importancia relevante entreguerras en Alemania, sobre todo los que trataban de arquitectura contemporánea⁷⁷. A partir de la segunda mitad de los años veinte, la fotografía, el libro y la arquitectura adquieren otra dimensión, ya iniciada con los libros expresionistas de Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, *Alpine Architektur* o *Der Weltbaumeister*.

El libro de arquitectura y construcción se desarrolla a la par que la industria de la construcción, entre 1924 y 1929, siendo los arquitectos conscientes de su importancia como medio de difusión de sus ideas, más allá del propio edificio.

⁷⁶, a journal that had also taken on the mission of the architectural avant-garde in Berlin"

⁷⁷Leniaud, Jean Michel; Bouvier, Béatrice. *Le Livre d'architecture, XV-XXe siècle: édition, représentations et bibliothèques*. Paris: École des chartes. 2002.

En la revista mensual del *Deutscher Werkbund, Die Form*, Theo van Doesburg compara el libro y la arquitectura:

„Escribir un libro plantea un doble problema, como la arquitectura: el libro, como la casa, no debe de ser solo útil, también ha de ser bello.. Hay gente que solo aman a los libros por la tapa, pero la tapa es similar a la fachada de una casa y no debe de ser considerada como la superficie del contenido..“⁷⁸

Pero la afirmación de Johan Molzahn, pintor, fotógrafo y tipógrafo, resume la tendencia del libro de arte de entreguerras:

„Nichtmehrlese, sehen!⁷⁹“

El libro de arquitectura en la Alemania de entreguerras, siguió la corriente de Bauhaus, y adquirió el compromiso de anunciar los cambios y las tendencias del nuevo mundo. La tipografía moderna y la fotografía adquieren un papel cada vez más importante, y Bruno Taut consciente de su importancia, confía a Johan Molzahn la compaginación de sus libros.

DE LAS INSTITUCIONES

Universitätsarchiv⁸⁰. Technischen Universität Berlin
Strasse des 17. Juni 135.
10623 Berlin

Zentralbibliothek⁸¹. Universitätsbibliothek der TU Berlin
Fasanenstrasse 88
10623 Berlin

ZLB/Zentrum für Berlinstudien
Breite Strasse 35/36
10178 Berlin

Frei Universität Berlin
Habelschwerdter Allee 45
14195 Berlin

⁷⁸“*Das Buch und seine Gestaltung*”, en *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*. Theo van Doesburg. Berlin editorial HermannReckendorf. 1929 vol 21

⁷⁹„No leer mas, ver!“

⁸⁰Archivo de la Universidad Técnica de Berlin

⁸¹Biblioteca Central de la Universidad Técnica de Berlin

*Geheimes Staatarchiv Preussischer Kulturbesitz*⁸²
Archivstrasse 12-14. 14195
Berlín Dahlem

*Landesarchiv*⁸³
Eichborndamm, 115-121
13403 Berlín

Berliner Adressbücher
Directorio de Direcciones y Profesiones de Berlín
<http://adressbuch.zlb.de>

Bauhaus-Archiv Berlín
Klingelhöferstrasse 14
10785 Berlín

Kunstabibliothek der Staatliche Museen zu Berlín
Mathäikirchplatz, 6

*Bund Deutscher Architekten. BDA*⁸⁴
Köpenicker Straße 48/49
10179 Berlín

Arxi Històric de Girona. AHG
Arxi Històric Comarcal Presó de Figueres
Generalitat de Catalunya
Plaça de Sant Josep, 1.
17004 Girona.

DE LA DOCUMENTACIÓN PRIVADA

- Correspondencia personal de Michael Loewe.
- Referencias y nombres de propietarios que le hicieron encargos en esta correspondencia: Kurt y Edmund Kiefer; KurtStettin; Fleisch Hacker; Regners.
- Correspondencia privada de Margot Loewe
- Documentos de Emigración. *New York PassengersList*
- Documentos de Expatriación
- Obra gráfica de Margot Loewe
- Documentos y fotografías privadas

⁸²Archivo Secreto del Patrimonio Cultural Prusiano

⁸³Archivo del Ayuntamiento de Berlín

⁸⁴Asociación de Arquitectos Alemanes

DE LOS TESTIMONIOS ORALES

- Testimonios orales de personas que han conocido Michael y Margot Loewe:

Madeleine Loewe, nieta de Michael Loewe y sobrina de Margot Loewe. Reside actualmente en Rotterdam. Vivió con Michael Loewe desde el periodo del exilio hasta su muerte y aportó datos personales sobre los dos artistas.

Maria Horwitz, sobrina de Michael Loewe. Reside actualmente en Paris. Nacida en Berlín, residió en Berlín hasta 1933, sus padres vivieron con Michael Loewe en Niza hasta su emigración en 1946.

Inge Eichel, nieta del hermano mayor de Michael Loewe. Reside actualmente en Estrasburgo. Nacida en Berlín, residió en Berlín hasta diciembre de 1938. Mantuvo relación con Margot Loewe después de la II Guerra Mundial.

Lux Feiniger, artista, fotógrafo, estudiante y coetáneo de Margot Loewe en Bauhaus.



2.1 BERLIN. EDIFICIO DE LA *NEUE WACHE* Y DEL *ZEUGHAUZ* DESDE *BEBELPLATZ* EN EL SIGLO XIX.
WILHELM BRÜCKE 1828

Para comprender las influencias y las procedencias de las ideas del periodo en el que enmarcamos este estudio, comprendido entre 1871 y 1933, hay que recordar la era de progreso que significó el siglo XIX, en el que cada generación vio mejorar sus condiciones materiales respecto de la anterior¹. El siglo XX heredó del XIX las consecuencias de los grandes avances técnicos, el crecimiento de la industria y de la economía, en el que hay que señalar un factor muy llamativo, su extraordinario crecimiento demográfico.

La historia de Europa del siglo XIX es también la de un equilibrio de fuerzas y de alianzas entre potencias, en que la mecanización de la industria jugó un papel importante, cuyas consecuencias no fueron siempre favorables.

La emigración del campo a la ciudad, la rápida urbanización de las ciudades y los problemas sociales derivados de la masificación de la vivienda, son algunas de las cuestiones que también heredó el nuevo siglo.

No pretendemos abordar aquí las condiciones económicas, sociales y técnicas que permitieron las importantes transformaciones culturales de la última década del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, pero si aproximarnos a algunos de los escenarios que las propiciaron.

Los escenarios a los que nos acercamos son, en primer lugar, el escenario urbanístico de la ciudad de Berlín, epicentro de cambios y de encuentros.

Un desarrollo sin barreras a lo largo de su historia es sello de identidad de una ciudad de avenidas anchas y de amplios espacios verdes, pero también el de una ciudad con múltiples centros.

Schinkel dejó la huella de una eficaz labor de articulación en la estructura urbanística de Berlín. Y constituye un punto de referencia del espacio cultural, no solo por su obra sino por su lenguaje universal, que impregnó fuertemente las Vanguardias Alemanas, y sobre el que reflexionaremos más adelante.

En Schinkel y en Viollet-le-Duc.. *" se aprecia el mismo racionalismo, la misma libertad en el empleo de las formas, el mismo interés que se extiende a todos los ámbitos anexos a la arquitectura²"*.

¹ Bruun, Geoffrey. *La Europa del siglo XIX (1815-1914)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 1988.

² Szambien, Werner; Schinkel, Karl Friedrich. *Schinkel*. Tres Cantos, Madrid, España Akal Ed. 2000



2.2 VISTA DE LA CIUDAD DE ESSEN. FABRICA KRUPP. 1890

Más adelante, a partir de la crítica a la ciudad, se formulan las propuestas de una nueva imagen urbana, como la del Manifiesto de Bruno Taut, de la Disolución de la Ciudad³ (1920), o la de Tessenow que también compartía la idea de *Siedlung* como solución a la Metrópoli, pero desde la idea de pequeña ciudad industrial. La forma de la ciudad, los límites entre núcleo y periferia, se convirtió en uno de las grandes cuestiones a partir de mediados del siglo XIX, desde los higienistas hasta las propuestas anti urbanas.

Para algunos, la crítica a la gran ciudad se centraba en la pérdida en el estilo de vida alemán provocado por la masificación de la Metrópoli, que se iba convirtiendo en una ciudad sin alma, despojada de raíces populares, *Volkstümlichkeit*.

La ciudad fue objeto de crítica por parte de pensadores, intelectuales y políticos, aglutinando movimientos como el del *Gartenstadtbewegung*, propuestas como las primeras *Siedlungen* o movimientos de reforma de la vida cotidiana y de la cultura. El objetivo del *Heimatschutzbund* era denunciar los males de la industrialización, volver a la tradición, a las técnicas constructivas, a los materiales locales y a las formas de vida anteriores, recuperando una identidad nacional, tomando fuerza el "*Movimiento para el arte y la salvaguardia del patrimonio, de las tradiciones y de las culturas*"⁴.

El debate sobre la esencia de la cultura alemana fue una constante en ese periodo, alentando nuevos ideales, no solo en el ámbito urbanístico, también en otros campos. El escenario cultural, de confrontación entre tradición y modernidad se mantuvo durante años, y conviene señalar la gran riqueza de propuestas, de búsquedas de nuevos ideales, desde posicionamientos anti historicistas muy diversos, en los que se propugnaron propuestas de recuperación de la esencia del estilo alemán, al rechazo del lujo, a la recuperación de lo artesanal.

Propugnar una nueva identidad desde un renacimiento de valores tradicionales o desde un reconocimiento de que se estaba ante un ciclo agotado y que se debían desarrollar instrumentos nuevos de regeneración, era uno de los puntos de conflicto, en los que encontramos afirmaciones como la de Behrens, que "*el estilo.. no es fruto exclusivo del talante individual sino resultado de una obra colectiva que interpreta el espíritu del tiempo. La nueva relación con la técnica moderna no se traduce en pérdida de la tradición arquitectónica sino que afirma, por el contrario, la perennidad de las leyes de la arquitectura*"⁵.

³ Taut, Bruno. *Die Auflösung der Städte: oder, Die Erde eine gute Wohnung; oder Auch: Der Weg zur Alpenen Architektur; in 30 Zeichnungen*. Hagen in West: Erschienen im Folkwang. 1920

⁴ Sambricio, Carlos. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960: de la "normalización de lo vernáculo" al plan regional*. Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal. 2004

⁵ Behrens, Peter. *Elektrotechnische Zeitschrift*. Num. 22. Berlin.1910



2.3 COLONIA DE TRABAJADORES *GMINDERSDORF*. MÜNCHEN. ARQUITECTO: THEODOR FISCHER. 1919

En 1887 Fiedler publica⁶ un ensayo de estética en el que desautoriza las reglas tradicionales y afirma "que el arte no puede tener reglas de ningún género, ni configurarse en movimientos generales o colectivos" y que "el arte verdadero solo puede encontrar su propia realización en personalidades individuales aisladas."⁷.

Son estos compromisos personales de los artistas de vanguardia los que centran nuestro interés, compromisos que, sin embargo, no fueron exclusivos del mundo cultural. Fue clave la determinación de personalidades del mundo de la política y de la cultura, pero también de industriales como Walther Rathenau (1867-1922), que al instinto y al sentido práctico del hombre de negocios, sumó el idealismo de creer que una mejor organización de la sociedad podía mejorar su suerte.

Y en el escenario técnico, se multiplican a gran velocidad iniciativas audaces impulsadas por industriales que creen en ellas, y que en cambio la sociedad no asimila con el mismo entusiasmo. La relación entre técnica e industria propiciada por el espectacular despegue industrial entre 1870 y 1914, planteó objetivos nuevos sostenidos por políticos, industriales, artistas y artesanos. El *Deutscher Werkbund* nace de la búsqueda de la calidad a través de la colaboración industrial, artesanal y artística pero desde los propios "artistas cuya mayor parte eran arquitectos o artesanos del arte o "artistas de la industria".

En el discurso fundacional del *Werkbund* de Fritz Schumacher, se desprende la búsqueda de la calidad y sus consecuencias sociales pero lejos de la revolución socialista del trabajo artesanal que perseguía el *Arts&Crafts*. Así Schumacher declaró que "el arte no es solo una fuerza estética, es asimismo una fuerza moral. Y ambas, conducen a la más importante de las fuerzas, la fuerza económica⁸."

El sueño de Alemania era convertirse en la primera potencia económica y su consecución pasaba por la fabricación de un producto alemán que fuera símbolo de calidad y no solo de cantidad de su producción.

Con la perspectiva de los años, y refiriéndose a las primeras décadas del siglo XX, Mies van der Rohe declaró: "Reconocimos en la técnica una fuerza civilizadora, con la que había que contar⁹".

⁶ Fiedler, Konrad. *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*. Leipzig. 1887; Fiedler, Conrad; Cohn, Danièle; et al. *Sur l'origine de l'activité artistique*. Paris : Rue d'Ulm, 2003

⁷ Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Gustavo Gili. 2010. Pág. 278 Fiedler, Konrad. *Aforismi sull'arte* (1914)

⁸ Posener, Julius. *La „Deutsche Werkbund“: 1907-1914*. Cuaderno de Notas. Numero 4. 1995. Eckstein, H. *50 Jahre Deutscher Werkbund* (50 años de la Werkbund alemana).

⁹ Van der Rohe, Ludwig Mies. "Bauen", G, nº2, 1923. Extracto de: Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis. Madrid, 1995



2.4 CRUCE UNTER DEN LINDEN - FRIEDRICHSTRASSE . BERLIN FOTOGRAFIA (C. 1900)

2.1 DE LA ALEMANIA GUILLERMINA A LA REPUBLICA DE WEIMAR

En el periodo comprendido entre 1871 y 1933, Alemania pasa de ser un país agrario a ser una de las potencias industriales de Europa, en la que las políticas de confrontación apoyadas por el nacionalismo y el militarismo, persiguen posicionarse como la primera potencia mundial.

Coincidiendo con la industrialización, a partir de mediados del siglo XIX, comienza el *Gründerzeit*, periodo en que Alemania crece a nivel económico, alcanzando el punto culminante de su economía alrededor del año 1871, el *Gründerjahre*.

Prusia lidera la creación del Imperio Alemán, tras su victoria en la Guerra Franco-Prusiana de ese mismo año 1871, en que Guillermo I fue proclamado *Káiser*.

La Primera Revolución Industrial, entre 1840 y 1870, había conducido a la gran expansión industrial de las ciudades alemanas, pero sobretodo a Berlín.

Entre 1871 y 1890, Bismarck había creado un sistema de alianzas entre potencias, hasta la subida al poder de Guillermo II, que defiende políticas expansionistas provocando a su vez la renuncia de Bismarck.

La población del Imperio Alemán aumentó de 1895 a 1900, en cuatro millones de personas, en solo cinco años.

La expansión de la industria siderúrgica, eléctrica y química posicionó la economía alemana en primera fila. Pero el estallido de la Gran Guerra, con devastadoras consecuencias de dolor y desolación, provocó en el plano político, la caída del Imperio Alemán, reemplazado por la República de Weimar y la transformación del mapa de Europa. Pero los términos de las concesiones territoriales e indemnizaciones que Alemania debía pagar en concepto de responsabilidad moral y material de la guerra no eran asumibles.

El Tratado de Versalles se convirtió en un elemento de presión y de tensión de la política alemana, y en ese clima se instaura una frágil República de Weimar, que sufrió unos años de crisis política, pero también de fuertes crisis financiera y económica.

Entre 1919 y 1923, la República de Weimar se tiene que enfrentar a etapas de inestabilidad y situaciones de anarquía y terrorismo, con episodios de fuerte represión y huelgas. Entre el año 1922 y 1923, Alemania se hallaba financieramente hundida y se financió imprimiendo billetes, derrumbándose el valor del marco hasta llegar al colapso de su economía.



2.5 VISTA DE *POTSDAMER PLATZ* DESDE EL *CAFÉ JOSTY*. BERLIN. FOTOGRAFIA (C. 1930)

Entre 1923 y 1929 se suceden periodos de transición, con la creación de un nuevo marco, y periodos de lenta decaída, pero aportando un nuevo impulso con la firma del Plan Dawes en 1924, que devolvió la confianza internacional del marco y Alemania consiguió financiación.

La Gran Depresión provocó estragos y la clase media sufrió las consecuencias del desempleo, y de una espectacular bajada de la producción.

El Partido Nazi aprovechó para recuperar posiciones a partir de 1930 y finalmente en 1933 Hitler es nombrado canciller.

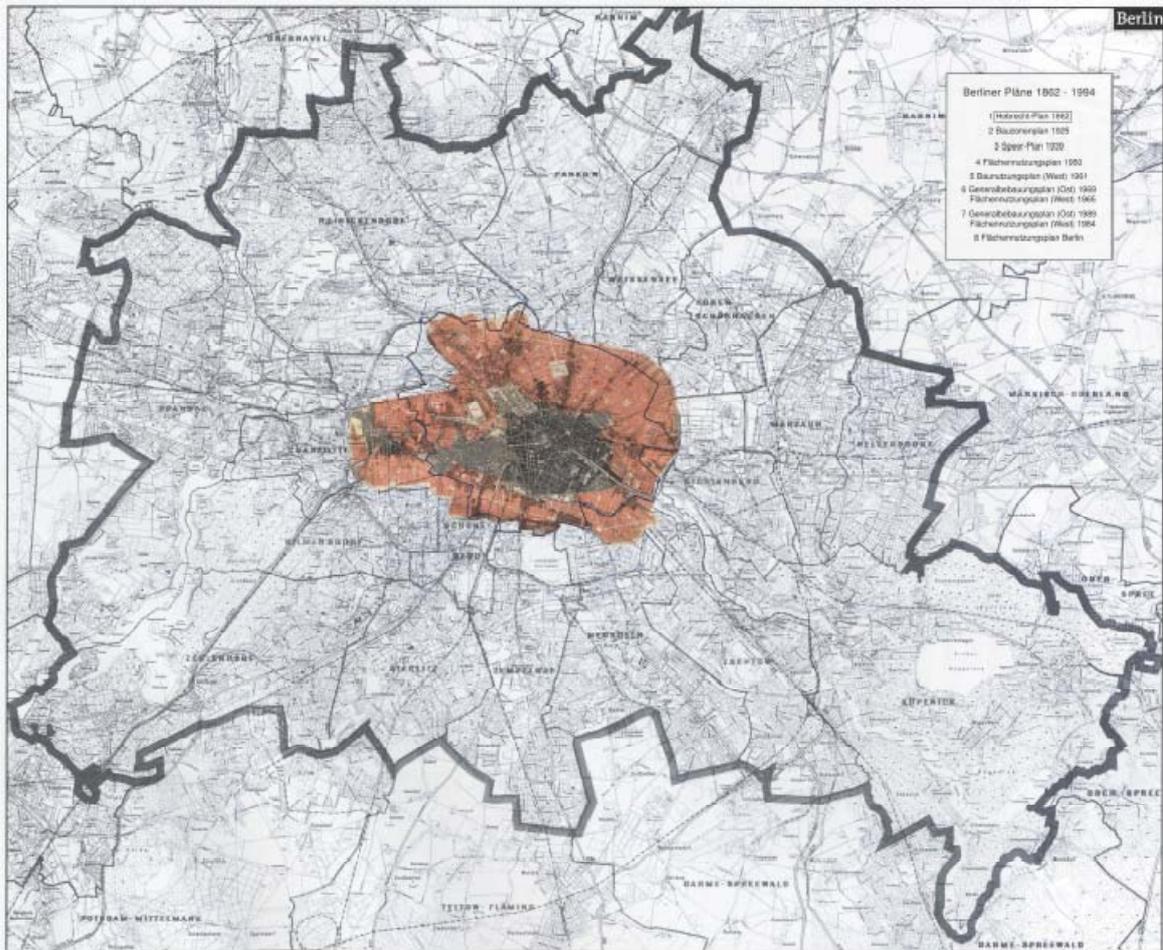
El camino seguido por otras naciones europeas, la francesa o la inglesa, para llegar a la democratización de la sociedad, les había obligado a pasar por procesos revolucionarios, que en cambio Alemania no había sufrido.

La burguesía alemana canalizó sus reivindicaciones de otra manera, a través de una identidad cultural, antes que la identidad política. Y a partir de mediados del XIX se dedica al desarrollo de la economía.

Son numerosas las teorías según las cuales se produjo un desajuste entre la modernización económica y la modernización social y política ¹⁰. Las teorías económicas, insisten en que el crecimiento capitalista ha de ir a la par del desarrollo social y político, y por lo tanto *"se puede considerar como el resultado de una inadaptación política y social a las exigencias del mundo industrial"*¹¹.

¹⁰ Wehler, Hans Ulrich; Charle, Christophe; Laroche, Françoise. *Essais sur l'histoire de la société allemande : 1870-1914*. Paris: Maison des sciences de l'Homme, 2003

¹¹ Groh, Dieter. *Le "Sonderweg" de l'histoire allemande: mythe ou réalité ?* Annales, Économies, Sociétés, Civilisations. N. 5. 1983. Pag. 1166-1187



2.6 MAPA DE BERLIN. PLAN HOBRECHT. 1862

En el periodo comprendido entre 1871 y 1918, se gestan grandes cambios en los que el *Reich* va perfilando políticas sociales que se fueron ampliando con el relevo de la República de Weimar en 1919. La presión de la transición de una sociedad agraria a un estado industrial, con un crecimiento desbocado, finaliza con graves problemas sociales que centran la política interior alemana.

Una República de Weimar que aprobó su Constitución con poco entusiasmo, después de la dura derrota de la I Guerra Mundial, y de la que uno de sus autores¹² dijo: "*La Constitución de Weimar no ha nacido al sol de la felicidad*".

Pero el primer periodo que estudiamos, el comprendido entre 1871 y 1890, corresponde al periodo en que Bismarck obtuvo grandes victorias, según un sistema autoritario de firmes estructuras económicas, sociales y culturales. Berlín era la capital imperial del estado, con grandes desigualdades, y con una alta tasa de emigración. Prueba de estas dificultades, es la gran cantidad de alemanes que salieron del país en busca de una vida mejor¹³ en ese periodo.

No obstante, la densidad de población de Berlín aumentaba considerablemente, pasando de 13.951 hab/km² en 1871 a 24.902 hab/km² en 1890¹⁴, debido a la inmigración del campo a la ciudad, de una población en busca de oportunidades de empleo en las industrias en crecimiento.

La planificación y el desarrollo urbanístico de Berlín están muy ligados a la etapa política en que se produjeron, y nos detendremos en tres momentos cruciales de la transformación de Berlín, como son, el Plan Hobrecht de 1862, el Concurso del Gran Berlín de 1910 y la Ley del Gran Berlín de 1920 con los Planes de Reforma de la Vivienda.

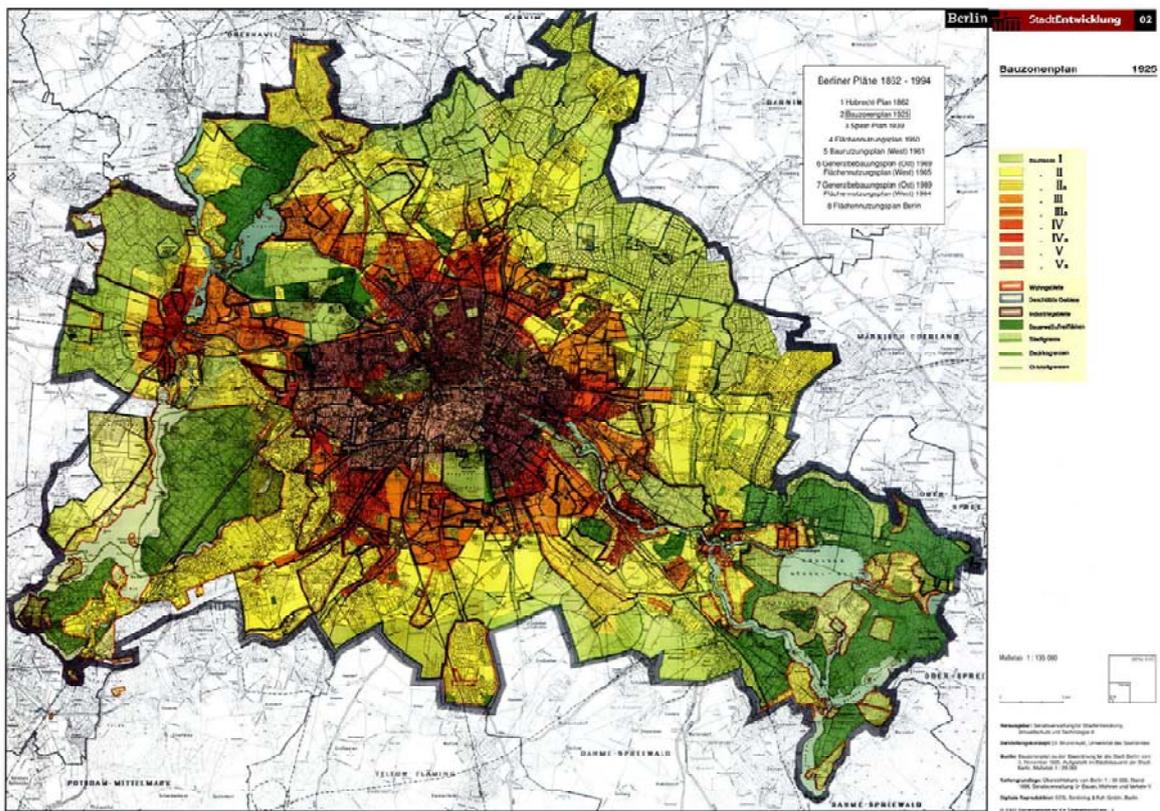
En 1862, año del Plan Hobrecht, Berlín había dejado de ser una pequeña capital de provincia para ser una ciudad con un crecimiento de población de 428.000 habitantes en 1850 a 800.000 en 1870, y en condiciones muy precarias de habitabilidad¹⁵.

¹² Preuss, Hugo. *Staat, recht und freiheit, aus 40 jahren deutscher politik und geschichte*. Tübingen, Mohr.1926
Reinhard Rürup, R. *Génesis y Fundamentos de la Constitución de Weimar*. Ayer 5. 1992

¹³ *Royal Comission on Labour. Foreign Reports. Germany*. London. 1893. Pag. 98-99. (Consultado: 10-06-2012)
Disponible en: www.germanhistorydocs

¹⁴ *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich 1893* [Anuario Estadístico para el Reich alemán 1893].
www.germanhistorydocs

¹⁵ *Senate Department for urban Development and the Environment*. (Consultado: 07-06-2012). Disponible en:
www.stadtentwicklung.berlin.de



2.7 MAPA DE ZONIFICACIÓN DE BERLIN. 1925

Con el Plan Hobrecht de 1862 se formalizó la ampliación de la ciudad de Berlín, según una retícula de grandes dimensiones, organizada radialmente a partir de la *Alexanderplatz*, y con espacios interiores de plazas y zonas de paseo y de descanso. La capital de Prusia, dejaba de ser una pequeña ciudad y el Plan Hobrecht representó la primera planificación a gran escala para ampliar la ciudad en un 70%. Pero se trataba de un plan de expansión más que un plan de regulación, lo cual tuvo consecuencias a partir del año 1870 en que Berlín entró en una etapa de intensa actividad constructiva.

Es entre 1890 y 1918, y correspondiendo con el periodo Guillermino, que Berlín se configura como la *Weltstadt*. "Se pensaba en una ciudad interclasista y no se deseaban viviendas obreras donde se pudiera gestar la lucha de clases¹⁶". Según Hobrecht: "Si nos queremos guardar de los barrios obreros, debemos establecer como principio el desarrollo de la casa de alquiler con tipos de vivienda distintos; no debemos rechazarla, sino mejorarla¹⁷."

El Plan Hobrecht, tuvo efectos contrarios a la voluntad¹⁸ de su autor, proliferando las *Mietskasernen*, y sentando las bases de un Berlín demostrativo de las diferencias sociales. El eje desde el Castillo de los Hohenzollern, *Unter den Linden* y la Puerta de Brandeburg marcó la frontera hacia las nuevas residencias del oeste hasta Potsdam.

En 1910, el "*Allgemeine Städtebau-Ausstellung*¹⁹" se abrió en la Real Academia de Bellas Artes de Charlottenburg en *Hardenberfstrasse*, con el objetivo de dar respuesta a los desafíos de una metrópoli industrial, a los problemas del tráfico creciente, y manteniendo la prioridad en temas de salud pública y bienestar. En el Concurso²⁰ se proponía intervenir toda la región metropolitana, su centro histórico, sus ciudades y barrios colindantes.

En el Concurso del Gran Berlín de 1908-1910, se trataron tres puntos clave, la previsión de viviendas, la capacidad del transporte público y los espacios públicos. Berlín se transformó para los profesionales de la época en un gran laboratorio urbano, patente a través de la Exposición, que despertó gran interés por parte del público y que fue itinerante a través de toda Alemania.

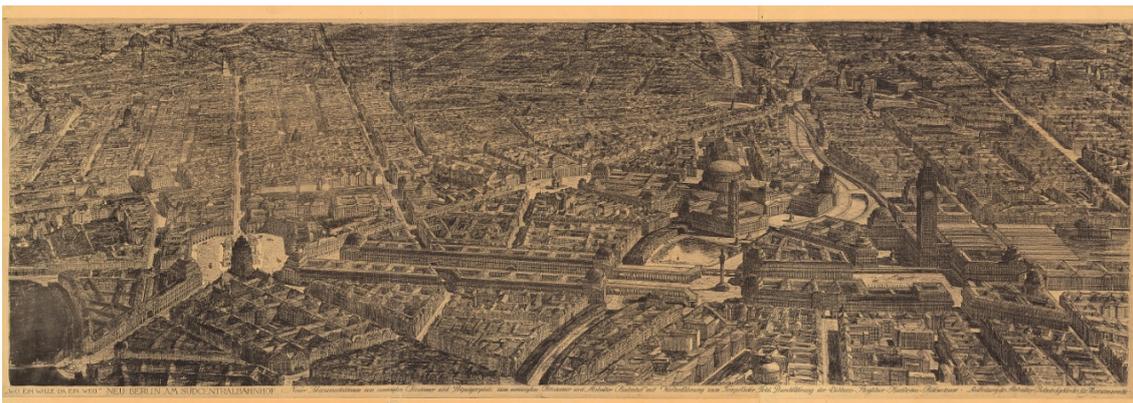
¹⁶ Posener, Julius. *El Berlín de piedra. El Berlín verde*. Cuadernos de Notas 6. 1998

¹⁷ Id.

¹⁸ Hegemann acusó a Hobrecht de haber condenado a 4 millones de berlineses a vivir en las *Mietskasernen*

¹⁹ Exposición de Planificación Urbanística

²⁰ Exposición *City Visions 1910 /2010*. The Museum of Architecture, Berlin University of Technology



2.8 PERSPECTIVA PARA EL CONCURSO *GROSS-BERLIN* 1910. HAVESTADT, CONTAG & SCHMITZ

El Concurso trató ampliamente del problema de la vivienda, y de propuestas para resolver temas como el de la densidad y la habitabilidad de las *Mietskasernen*, inspirándose en modelos extranjeros y en nuevas tipologías de manzanas, con calles interiores, mixticidad de usos, y desarrollos de nuevas centralidades.

En la Exposición se podían leer carteles, que denunciaban la situación en la que vivía parte de la sociedad berlinesa:

*"1.008.269 residentes en Berlín viven en pisos,
Donde se alojan en una única habitación con calefacción,
entre 3 y 13 personas.
Berlín tiene una población de 2.040.148 habitantes²¹"*

Prácticamente todas las propuestas de los arquitectos se basaban en ciudades-jardín según los ideales de Howard, y que se construirían cerca del centro de la ciudad. En cuanto a la tipología edificatoria, se propusieron pequeños barrios con viviendas unifamiliares para la clase social media.

La sección de Paisajismo fue una de las secciones de la Exposición con más visitantes. Las propuestas de los arquitectos iban desde el mantenimiento de los bosques que rodeaban Berlín, con grandes extensiones de espacios verdes según franjas, como la propuesta de *Brix und Genzner*, hasta franjas de verde público que entraban radialmente en la ciudad, como la de Eberstadt, Möhring y Petersen.

A pesar de que Hermann Jansen obtuvo el primer premio, otras propuestas como las de Bruno Möhring fueron muy consideradas. Las circunstancias cambiaron después de la I Guerra Mundial, y los proyectos propuestos en el Concurso antes de la guerra conformaron las bases del futuro urbanismo de Berlín.

A partir de 1920 se organizó la administración del Gran Berlín, en la que se fusionaron 7 ciudades, 59 municipios rurales y 27 distritos rurales, dividiéndose según 20 distritos. El número de habitantes de Berlín pasó a ser de 3,8 millones, convirtiéndose en la mayor ciudad industrial del continente Europeo, y su superficie pasó de 65 km² a 883 km². Los objetivos de la administración de Berlín se concentraban en la vivienda, apoyada por las cooperativas de utilidad pública con participación de sindicatos socialistas o intervenciones privadas, y a los que los arquitectos modernos fueron convocados para la construcción de las *Siedlungen*.

²¹ " Translated from Statistical Institute Berlin (Chairman Heinrich Silbergleit), at the Town Planning Exhibition 1910". *Exposition City Visions 1910 /2010*. The Museum of Architecture, Berlin University of Technology



2.9 BRUNO TAUT. *HUFEISENSIEDLUNG. BERLIN-BRITZ* (1925-30)

La construcción y el urbanismo durante la República de Weimar siguieron el ritmo de la propia economía entre el final de la guerra hasta la gran depresión de 1929 a 1933. Previamente a ese periodo, se había producido un parón en la actividad constructiva en 1916, agravado por el bloqueo de alquileres de 1917.

El *Arbeitsrat für Kunst*, pidió " el reconocimiento del carácter público de todo tipo de actividad edificativa, tanto estatal como privada" y reclamó "una administración unitaria de todos los barrios ciudadanos, de los transportes públicos y de las aglomeraciones extraurbanas²²". Martin Wagner se responsabilizó de la situación y propuso la creación de cooperativas de construcción para llevar a cabo programas de edificación municipal.

Entre los años 1919 y 1932, se consiguieron notables realizaciones, que en muchos casos quedaron inacabados. En ese periodo, se construyeron dos millones y medio de viviendas, de las que un 80% fueron subvencionadas o promovidas por la administración pública²³, y firmadas por prestigiosos arquitectos del Movimiento Moderno.

El carácter utópico durante el periodo de la República de Weimar se basó en una administración democrática, con intelectuales, organizaciones sindicales y sectores progresistas del capitalismo, que alentaron una reforma organizativa de la industria de la construcción y del urbanismo. Se pretendía poner freno a la especulación y la iniciativa en el sector de la construcción pasó de manos privadas a cooperativas municipales, mediante mecanismos de expropiación del suelo. El objetivo era conseguir que el hábitat ya no fuera un bien de consumo, sino la respuesta a una necesidad social, en la que se priorizaran equipamientos públicos. El objetivo de dar respuesta a un hábitat social no se consiguió plenamente, por tratarse de viviendas de una calidad que el asalariado medio no se podía permitir²⁴.

El concepto arquitectónico ligado al un nuevo modelo urbano implicaba la necesidad de integrar el saber hacer arquitectura con un nuevo urbanismo. Alemania, y especialmente Prusia, fue país pionero en disponer de una estructura de gestión urbanística, entendida como una parte indisoluble de su política, en la que se controlaba el crecimiento urbanístico en coherencia con el desarrollo privado.

²² Sica, Paolo; Pardo, Vittorio Franchetti. *Historia del urbanismo*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local. 1981

²³ Mengin, Christine. *Guerre du toit et modernité architecturale, loger l'employé sous la République de Weimar*. Tesis. Paris: Publications de la Sorbonne, DL 2007

²⁴ Id.



2.10 HEINRICH TESSENOW. *SIEDLUNG FISCHTALGRUND*. BERLIN. 1928

Acontecimientos como la Exposición de Urbanismo del Gran Berlín²⁵ de 1910 y sus debates y confrontaciones sobre el problema de la vivienda, son algunos de los hitos de una nueva cultura urbanística en auge, a la que la sociedad alemana era cada más sensible, ligada a una nueva cultura del hábitat. Pero las confrontaciones no fueron menores en los planteamientos de ciudad y del nuevo lenguaje arquitectónico, siendo el episodio llamado la "guerra de los tejados de *Zehlendorf*²⁶", *Zehlendorfer Dächerkrieg*, el símbolo de un conflicto que parecía tener un escenario específicamente arquitectónico, pero que en realidad implicaba profundos fenómenos sociales.

Las principales figuras del *Neues Bauen*, hicieron sus propuestas en *Zehlendorf*, manifestando en las intervenciones sus apuestas personales, y tan opuestas como la Siedlung del *Onkel-Tom Hütte* (1926-1932) de Bruno Taut, y construida por la cooperativa *Gehag*²⁷ de los sindicatos de izquierdas y la de *Fischtalgrund* de Heinrich Tessenow, construida por la *Gagfah*²⁸, de ideología conservadora y nacionalista.

La confrontación entre los partidarios de las cubiertas planas y de las cubiertas inclinadas va más allá de un simple posicionamiento formal, y representa el símbolo de los fenómenos sociales y políticos que se gestaban.

Es a partir de 1919, que la República de Weimar, con su nueva Constitución, consigue confiar al Estado la gestión del suelo y el derecho a la vivienda, aunque la inflación lo incapacitará.

Los arquitectos nombrados para la construcción de las *Siedlungen* forman parte de la elite de las Vanguardias, en su gran mayoría de ideología progresista, socialista o comunista. Se trata de Walter Gropius, Otto Haesler, los hermanos Luckhardt, Hugo Häring, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, Bruno Taut y Hans Scharoun, pero previamente la reforma había inspirado un movimiento de simplicidad, del que Heinrich Tessenow y Paul Mebes habían sido los ideólogos.

Martin Wagner y Bruno Taut asumen cargos políticos, integrando arquitectura y urbanismo, como forma de consecución de su trabajo intelectual. Se trata de un hecho remarcable, porque vemos como los arquitectos asumen por primera vez, la función de administradores en ciudades. La esencia ideológica de las *Siedlungen*, radica en el rechazo a las formas de organización de la ciudad capitalista.

²⁵ Primera Exposición Urbanística de Berlín. " *Allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin*" 1910

²⁶ Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley : University of California Press, 2001

²⁷ *Gemeinnützige Heimstätten-, Spar- und Bau-Aktiengesellschaft*

²⁸ *Gemeinnützige Aktien-Gesellschaft für Angestellten-Heimstätten*



2.11 BRUNO TAUT. *SIEDLUNG ONKEL TOMS HÜTTE*. 1926-1932

Martin Wagner, como responsable de urbanismo de Berlín a partir de 1925, propone un plan de socialización de terrenos y de la industria de la construcción, afin de evitar la especulación y flexibilizar la gestión pública de la ciudad. Finalmente a pesar del fracaso en la implantación del plan, la gestión directa de la ciudad perduró como un logro de la cultura urbanística alemana.

Entre 1920 y 1930 el sector industrial reclamaba de los intelectuales una colaboración más estrecha, como ya se había producido con la creación del *Werkbund* en 1907. Pero finalmente, es después de la I Guerra Mundial, que la relación entre los intelectuales y la "Nueva Economía" de Rathenau²⁹, cristaliza y se plantean propuestas reformistas, siendo el modelo de las *Siedlungen* el modelo que proponen las Vanguardias para resolver las disfunciones de la ciudad capitalista, y opuesto al modelo de las *Mietkasernen* en las vivía la clase obrera.

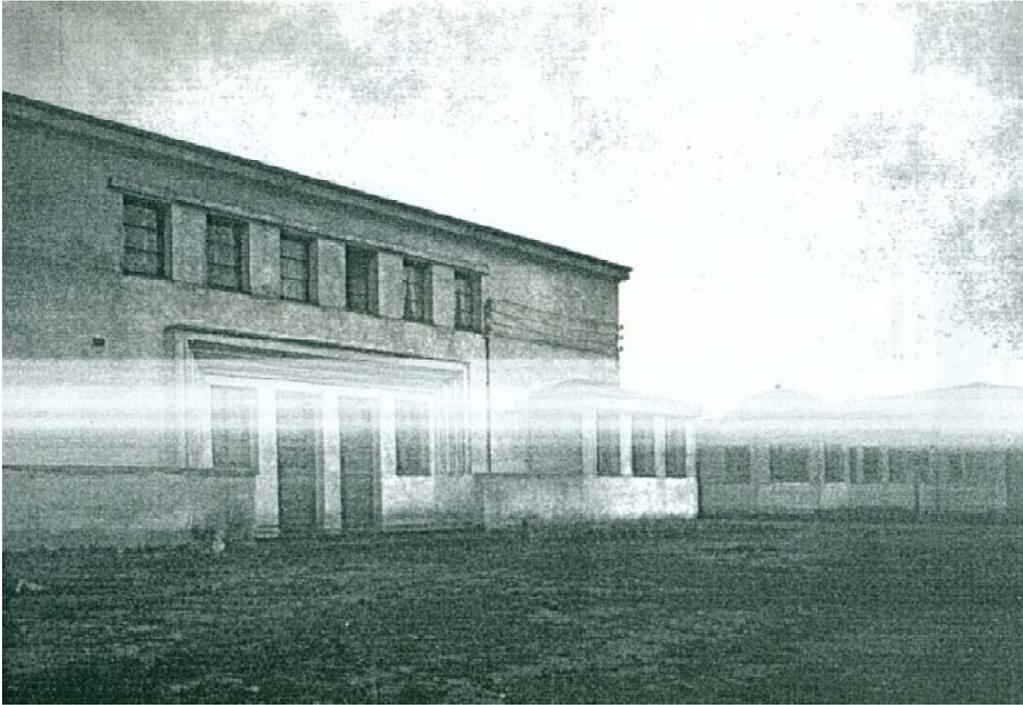
La crisis de 1929 conlleva un aumento de los precios de los materiales que se incrementan en un 190% desde 1918 a 1929, y la ausencia del control del crédito, hacen fracasar las políticas de racionalización de la producción constructiva así como los estudios del *Existenzminimum*. De hecho a partir de 1929, la mayoría de la clase obrera ya no tiene acceso a los alquileres de las *Siedlungen* y los arquitectos se ven obligados a rebajar las calidades de los proyectos.

En 1928, Ludwig Hilberseimer publica *Grosstadtarchitektur*, en el que opone las experiencias de las *Siedlungen* a "otra ciudad". Frente a la dispersión opone el problema de la "ciudad maquina", con funciones todas integradas. Para él, la metrópolis no tiene otra solución, y sigue manteniéndose como núcleo del proceso de racionalización capitalista y motor del desarrollo económico.

Finalmente, en 1932, Wagner reconoce la inadecuación del modelo de gestión que la social-democracia y las cooperativas habían propuesto.

La producción de la edificación alemana se estanca en el periodo entre 1928 a 1931, y finalmente se hunde afectada por la crisis económica general.

²⁹ Rathenau, Walther. *Die Neue Wirtschaft*, Berlín, 1918 Walther Rathenau escribe en 1918: "el régimen hacia el que nos dirigimos será de orden económico privado, análogo al de hoy pero se le impondrá freno. Una voluntad única lo invadirá, la misma que invade toda obra de solidaridad humana"... "la base del futuro bienestar de las ciudades debe ser el suelo urbano. Pero ese suelo no es ni para los constructores, ni para los terratenientes, ni para los especuladores, ni para los explotadores de alquileres.. Bien al contrario, el suelo urbano reconstruido en proporciones y formas convenientes, será en unas cuantas generaciones la libre propiedad.."



2.12 LOEWE&GEIST. EDIFICIOS ADMINISTRATIVOS Y ALMACENES PARA PLANTA INDUSTRIAL EN BERLIN-TEMPELHOF.

“Hay un edificio administrativo con almacenes contiguos, muy serio y de proporciones tranquilas, en Berlín-Tempelhof. Reconocemos un atractivo inusual en las medidas de la entrada dividida en cuatro, sobre la que se sitúan seis ventanas combinadas en una sola unidad..”

Carry de Biema

El periodo que nos ocupa coincide con una fuerte industrialización y consumo, en el que se empezó a argumentar la necesidad de un cambio en la calidad de los productos, que a su vez corresponde con el periodo entre la creación del *Deutscher Werkbund* y la creación de Bauhaus. El contexto y las corrientes en las que se gestaron, produjeron cambios y contradicciones, que merecen ser mencionados. Movimientos artísticos como el Dadaísmo, el Constructivismo, el Expresionismo y la Nueva Objetividad plantean el problema de la posición del arte en la sociedad, de la relación entre arte y artesanía, entre arte y técnica y finalmente entre forma y función. Problemas que se plantearan en el seno del *Deutscher Werkbund*, pero que se mantuvieron abiertos en el seno de Bauhaus, produciendo claras disensiones en las bases pedagógicas de la escuela.

La influencia del *Deutscher Werkbund* perfiló las bases de la arquitectura y del diseño moderno alemán de ese periodo, dando coherencia intelectual y organizativa, con un objetivo común, el de la calidad como sello del producto alemán.

La alianza entre arquitectos, artistas e industriales, configurada en el marco del *Deutscher Werkbund* en 1907, tenía como objetivo resolver el conflicto generado a raíz de la producción industrial y sus consecuencias artísticas.

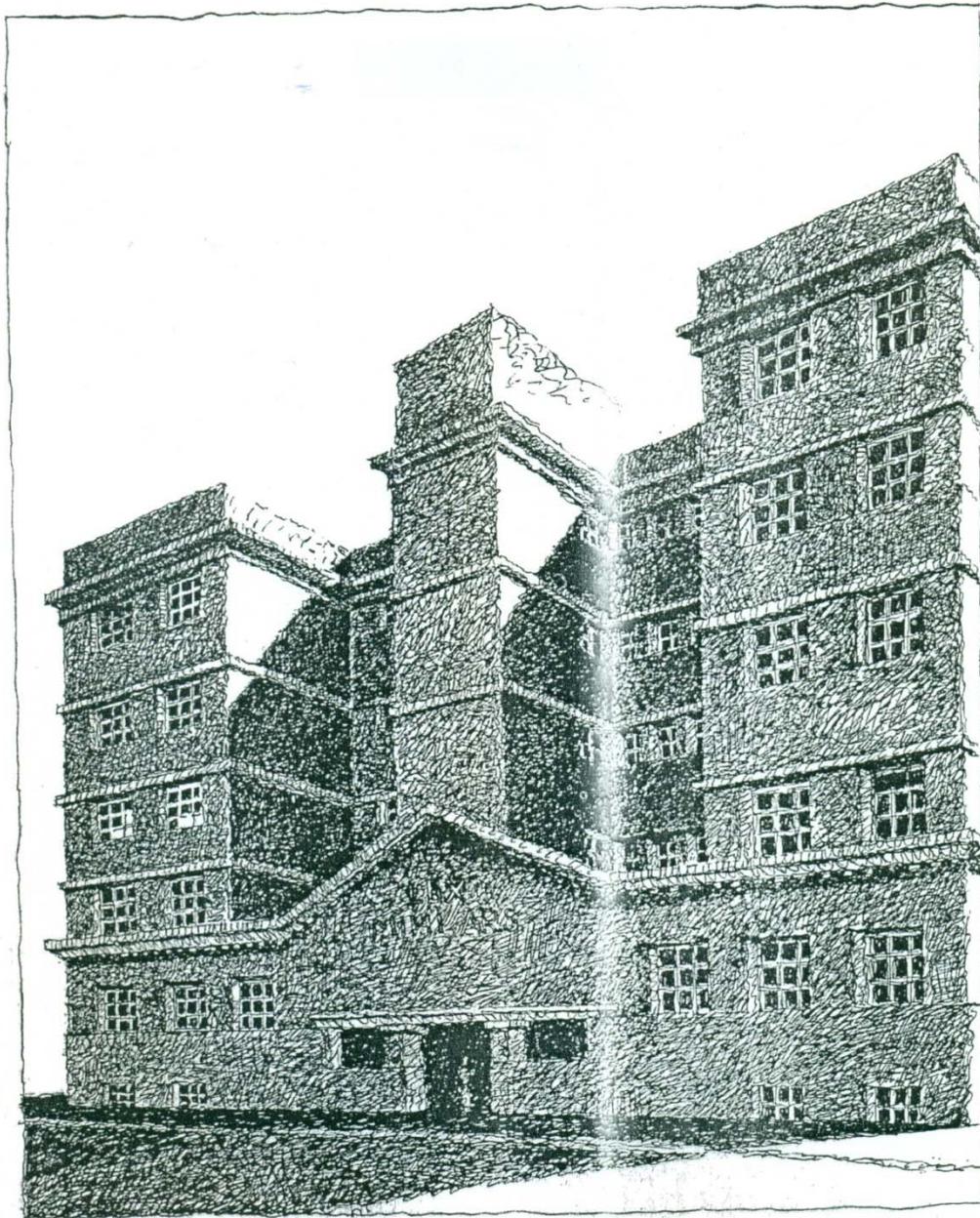
En su discurso inaugural titulado "*Reconquista de una cultura armónica*³⁰", Fritz Schumacher (1907) insiste en que hay que "*.. reconquistar la alegría en el trabajo, lo que traerá consigo una elevación de la calidad. Porque el arte no es solamente una fuerza estética sino también una fuerza ética; una y otra conducen conjuntamente, en última instancia a la más importante de las fuerzas: la fuerza económica*³¹..."

Pero a diferencia del *Arts&Crafts* que se oponía a la producción industrial y defendía el trabajo artesanal, el *Werkbund* reclamaba una colaboración entre el diseño artístico y la industria. Según Posener³² (1995), "*una posible explicación de esa diferencia es que Inglaterra dominaba económicamente el mundo, mientras Alemania deseaba dominarlo*".

³⁰ "Die Wiedereroberung einer Harmonischer Kultur".

³¹ *Deutscher Werkbund Nordhein-Westfalen*. (Consulta: 02-03-2012). Disponible en: www.deutscherwerkbund-nw.de. Schumacher, Fritz. *Die Wiedereroberung harmonischer Kultur*. In: *Kunstwart* XXI, Januar 1908, 135/138. Teilweise abgedruckt auch in: *Die Form*, VII, 1932, Nr. 11, 331/332. Ein weiteres Mal abgedruckt in: (Wend Fischer) *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. Die neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst*. München 1975.

³² Posener, Julius. *La "Deutsche Werkbund": 1907-1914*. Cuaderno de Notas Numero 4. 1995



Entwurf zu einem Fabrikbau in Charlottenburg

2.13 MICHAEL LOEWE UND JOHANNES GEIST. ESBOZO PARA UNA FABRICA EN CHARLOTTENBURG. CA. 1914

Las raíces del Werkbund se señalan en las ideas de Semper publicadas en *Der Stil in den technischen tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*³³ (1860-1863), en las que se evidencia que ya a partir de 1890, industriales e intelectuales progresistas, como Rathenau y Reuleaux³⁴, reclamaban cambios en la calidad de los productos, para poder competir en el mercado internacional.

Pero más allá de las cuestiones artísticas, sociales y económicas planteadas por el *Werkbund*, los debates tenían un trasfondo ideológico, con la idea de la forma y de la calidad alemana como sello de identidad, como expresó Muthesius en 1915:

"...Más que dominar el mundo, más que financiarlo, más que educarlo, más que inundarlo con mercancías y productos, lo que hay que hacer es mostrarle la cara. Solo el pueblo capaz de realizar esto estará realmente a la cabeza del mundo; y Alemania ha de ser ese pueblo³⁵.."

Después de la I Guerra Mundial, Bauhaus retomó las ideas del *Werkbund* pero desde la concepción de la obra de arte total, con la unidad entre arte y artesanía como objetivo, siguiendo la organización de las "*Bauhütte*", en las que colaboraban artesanos y artistas.

La unidad entre arte y artesanía, planteada en esa primera etapa de Bauhaus, se basaba en cambiar las condiciones de trabajo a través de un arte artesanal, uniendo lo conceptual con su ejecución, remitiéndonos al discurso inaugural de Schumacher.

En esta concepción subyace la utopía de una nueva sociedad, en la que el individuo se realiza a través de su trabajo, inspirado en las ideas de Morris y del *Werkbund*, según declaró Gropius.

Pocos años después, el giro promovido por Gropius hacia la industria, con el lema de "*Arte y Técnica, una nueva unidad*", no relegaba el papel del arte, y buena prueba de ello fue el peso de la enseñanza a cargo de pintores, que mantuvo hasta su cierre.

En el Manifiesto de 1919, Gropius retomaba la idea del *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total con la arquitectura como síntesis de las artes. Era una idea inspirada en el gótico, que en aquel caso, conseguía la unidad entre el arte y la sociedad a través de la religión.

³³ Semper, Gottfried; *Der Stil in den technischen tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Frankfurt a.M., Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-63

³⁴ Franz Reuleaux (1829-1905), Rector de la *Königs Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg*, en sus "*Cartas desde Filadelfia*" de 1877 denunciaba la mala calidad de los productos alemanes de la Exposición.

³⁵ Garcia Roig José Manuel. *La "Deutscher Werkbund". Técnica y cultura: el debate alemán en la "Werkbund" a través de los textos*. Cuaderno de Notas Nº 1. 1993 (Consulta: 05-02-2011). Disponible en: <http://polired.upm.es>



2.14 FÁBRICA Y EDIFICIO DE OFICINAS PARA LA EXPOSICIÓN DEL *WERKBUND* DE COLONIA. 1914

Los años previos a la I Guerra Mundial, corresponden con años de concepciones utópicas, de síntesis de las artes a través de la arquitectura, de llamamientos como el de Bruno Taut en *Der Sturm* (1913), en el que defendía la catedral gótica como ideal de unidad entre las artes frente a la objetividad o a las pretensiones del funcionalismo.

También fueron años de controversias en el seno del *Werkbund*, como la protagonizada entre Muthesius y Van de Velde en la reunión de 1914, en la que Van de Velde se opuso a las ideas de tipificación y de estandarización de Muthesius, declarando:

"Mientras haya artistas en el Werkbund y mientras éstos puedan influir en sus disposiciones, protestarán contra toda propuesta de un método o de una tipificación. El artista es, en su fuero más interno, un ardiente individualista y un creador espontáneo: él nunca se someterá por su gusto a una disciplina que le imponga reglamento alguno. Instintivamente, desconfía de todo aquello que pueda ahogar sus actos..."

Pero Muthesius, que había recibido el apoyo institucional, veía en la industrialización la superación del trabajo manual:

"Cuanto más tienda nuestro movimiento del arte industrial hacia el objetivismo, tanto más moderno será, esto es, corresponde al carácter general de nuestro tiempo al sacar algo espiritual de este tiempo."

En cambio en su apoyo a la Modernidad, Muthesius no defendía que *"si un objeto cumplía una función fuese bello.. de que la belleza fuese, por expresarlo matemáticamente, una función de la función³⁶"*.. Y consideraba que la maquina restringía las formas y obligaba a simplificar, obteniéndose formas bellas por su simplificación.

³⁶ Posener, Julius. *La "Deutsche Werkbund": 1907-1914*. Cuaderno de Notas Número 4. 1995



2.15 PETER BEHRENS, EXPOSICIÓN DEL *DEUTSCHER WERKBUND* DE 1914

La contribución del arte debía ser la de dignificar al trabajador, dar prestigio a la empresa, y Behrens fue su ferviente defensor, declarando que las fábricas se podían convertir en una "*catedral del trabajo*", consiguiendo a la vez prestigio para la empresa y el bienestar del trabajador tratando los espacios de la fábrica como los de un "*palacio*".

El encargo de los diseños de AEG a Behrens representa un símbolo de la colaboración entre arte e industria, en el marco de la amplia reforma impulsada. La reforma contaba con la respuesta del público, y en su consecuente necesidad de cambios en las escuelas de artes y oficios para la aceptación de una nueva estética.

Los beneficios y la eficacia de la relación entre arte e industria no fueron compartidos por todos los miembros del *Werkbund* por igual, ni por arquitectos como Tessenow o Troost que defendían el trabajo artesanal del trabajador "*en el sentido que entendía el Arts-and-Crafts*³⁷".

El posicionamiento de Michael Loewe en este escenario, se sitúa próximo al de arquitectos como Muthesius y Gropius, que a principios de siglo se dedicaron a la arquitectura industrial, con propuestas como la *Modellfabrik* de Colonia de 1914, apuntando la influencia de Wright.

Wright había construido en 1904 *the Larkin Building de Buffalo*, con acondicionamiento interior, ventilación mecánica, iluminación natural y superficies absorbentes, materializando la "*catedral del trabajo*", defendida por Behrens.

En el edificio industrial de Loewe & Geist de Berlin-Tempelhof, se intuye la influencia de Wright, sin abandonar los referentes clásicos. En el mismo sentido las propuestas de Gropius y de Behrens para la Exposición del *Werkbund* de Colonia de 1914, recogen las influencias de Wright, manifestándose la arquitectura industrial del periodo en la búsqueda de una nueva estética, representativa del impulso de modernidad.

En una entrevista realizada por Stanford Anderson a Mies (1961) y a Gropius (1964), sobre su maestro Behrens, confirmaron lo "*impresionado que estaba Behrens con Schinkel y con otros arquitectos neo-clásicos*" ..

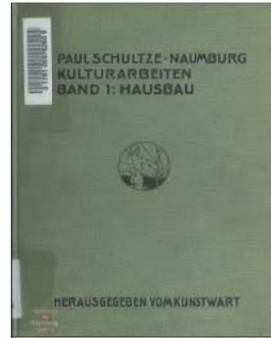
En otra entrevista³⁸ a Mies sobre la influencia de Schinkel, comenta que "*cuando de joven llegué a Berlín y miraba alrededor.. los edificios de Schinkel constituían un excelente ejemplo de clasicismo, el mejor que conozco, sin duda.. lo estudié con detenimiento y caí bajo su influencia.. creo que Schinkel tenía unos edificios maravillosos, unas proporciones excelentes y unos buenos detalles.*"

³⁷ Posener, Julius. *La "Deutsche Werkbund": 1907-1914*. Cuaderno de Notas Número 4. 1995

³⁸ Van der Rohe, Ludwig Mies; Puente, Moisés; Abalos, Iñaki. *Conversaciones con Mies van der Rohe: certezas americanas*. Barcelona: Gustavo Gili. 2006



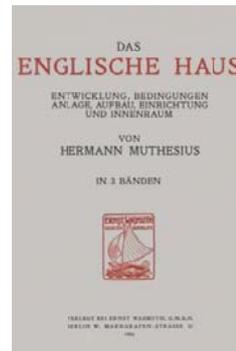
3.1 PAUL SCHULTZE-NAUMBURG
GUTSHAUS GRABOWBRANDENBURG. 1904-1910



3.2 PAUL SCHULTZE-NAUMBURG
KULTURARBEITEN. BAND 1:HAUSBAU 1901



3.3 HERMANN MUTHESIUS
HAUS FREUDENBERG. NIKOLASSEE. BERLIN. 1908



3.4 HERMANN MUTHESIUS
DAS ENGLISCHE HAUS. 1904



3.5 PAUL MEBES ERBHOF 1-4 BOCHUM-GRUMME. 1913



3.6 PAUL MEBES
UM 1800. MÜNCHEN. 1908



3.7ADOLF LOOS. VILLA KARMA



3.8 ADOLF LOOS. DAS ANDERE. VIENA 1903
TECHNISCHE UNIVERSITÄT KAISERSLAUTERN

"La gran confusión que hubo en el siglo XIX¹", finalizó con una pluralidad de propuestas, con ideas y debates, a favor de la continuidad o de la ruptura con el pasado, hasta la I Guerra Mundial. Una de sus características fue la rapidez de los cambios, mucho más pronunciada en Alemania que en cualquier otro país europeo.

La historia de la arquitectura del primer tercio del siglo XX pasó de la ruptura con el pasado al *Heimatschutz*, de la reforma arquitectónica a la emergencia de las Vanguardias y finalmente a una abierta confrontación entre movimientos.

Helio Piñón en "*El formalismo esencial de la arquitectura moderna*²", sitúa temporalmente las Vanguardias, "*atendiendo tanto a los textos como a las obras, se puede establecer como ciclo intenso de la vanguardia el que abarca los años comprendidos entre 1915 y 1923.*"

La cultura arquitectónica historicista y ecléctica³, procedente de las Academias y heredera del orgullo nacional del *Gründerzeit*, daba signos de agotamiento que anunciaba una nueva identidad, un *Neuen Stil*. Y como dice Heinrich de Fries (1926), ya no es solo en arquitectura, "*hoy en día reina casi en todas partes, no solo en el campo del arte, sino en toda la vida intelectual un profundo cansancio*⁴.."

A principios de siglo, las posiciones de los arquitectos son tan diversas como sus teorías y controversias sobre el arte, expresadas a través de sus escritos, y de sus obras.

El rechazo al pasado se expresa como un rechazo a la arquitectura del XIX, a la copia de las formas del pasado, y arquitectos de principios de siglo, se mueven entre la innovación y el reencuentro con el pasado, pero con el pasado clásico y austero, previo al siglo XIX.

Paul Mebes en su libro "*Um 1800*⁵", exalta la construcción sincera de la arquitectura prusiana entre 1780 y 1830 y de la arquitectura vernacular de los pequeños pueblos alemanes.

¹ Van der Rohe, Ludwig Mies; Puente, Moisés; Abalos, Iñaki. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili. 2006

² Piñón, Helio. *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona : UPC : ETSAB, 2008

³ Julius Posener

⁴ De Fries, Heinrich. *Junge Baukunst in Deutschland. Ein Querschnitt durch die Entwicklung neuer Baugestaltung in der Gegenwart*. Otto Stolberg. 1926

⁵ Mebes, Paul. *Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*. F. Bruckmann. 1908



Stromstraße. Etwa 1865

312 / BERLIN

About 1865



Georgenstraße. Um 1800

315 / BERLIN

About 1800

3.9 FOTOGRAFÍAS DE FACHADAS DE STROMSTRASSE (1865) Y DE GEORGENSTRASSE (1800)
BERLIN

Bieder, significa sencillo, pero en su acepción de honrado, de integro. Estas fueron algunas de las características del *Biedermeier*, su simplicidad y austeridad marcaron los movimientos de vanguardias.

El libro, de gran éxito en su momento, aboga por el retorno a la racionalidad y funcionalidad del estilo clásico prusiano de Schinkel, como identificativa y unificadora de la cultura alemana⁶. *Biedermeier*, que según Posener (1994), "quizá la única cultura propia y puramente burguesa que existió en Alemania. El "Biedermeier" continúa como estilo y moda hasta los años 60. Y, una vez superado el siglo XIX, para la gente siguió siendo un estilo muy querido por eso mismo: querían establecer una cultura burguesa o, más bien, restablecerla⁷."

Paul Schultze-Naumburg en sus publicaciones *Kulturarbeiten*, Tareas de la Cultura, se opone a la ciudad industrial y a sus consecuencias en el paisaje y en el deterioro de la arquitectura popular. En 1904 fundó el *Deutscher Bund Heimatschutz*, Liga Alemana para la Protección de la Tierra Propia⁸, en defensa de la cultura popular alemana, protección y conservación de monumentos, que finalmente termina con radicalizar su discurso hasta convertirse en ultranacionalista. En el Tomo IV, del *Kulturarbeiten*, de 1906, declara que:

"Cada cual, desde su puesto, debe intentar destruir el ideal de la gran ciudad y construir un nuevo ideal, más noble y más humano. Porque la atracción por la gran ciudad, en nuestra época, representa únicamente una meta nociva que, como objetivo, se ha planteado el hombre moderno, y que nos ha conducido a un callejón sin salida muy profundo⁹."

Tanto Paul Mebes como Paul Schulze-Naumburg señalaban las casas de principios del siglo XIX, como base de un nuevo estilo.

Todavía Berlín era escenario del estilo ecléctico, "asumiendo la actitud consciente de que cualquier licencia en arquitectura es lícita, .. que cualquier estilo histórico podía vestir un edificio como si se tratase de un traje¹⁰."

El debate del historicismo también se había centrado en la búsqueda de un estilo nacional del siglo XIX, con posicionamientos a favor del *Rundbogenstil* como

⁶ Denstagen, Willem F.; Gardner, Donald. *Romantic Modernism: Nostalgia in the World of Conservation*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2009

⁷ Posener, Julius. *Dos lecciones de arquitectura. En el camino hacia una arquitectura burguesa. Forma y teoría en la arquitectura del siglo XVIII*. Cuaderno de Notas Número 2. 1994

⁸ García, José Manuel. *El Movimiento Heimatschutz en Alemania y las Tareas de la cultura (1897-1917): pensamiento utópico, Germanidad, arquitectura*. [Madrid] Instituto Juan de Herrera [2000]

⁹ Id. Schultze-Naumburg, Paul. *Städtebau, Tomo IV. Kulturarbeiten*. München : Callwey. 1906

¹⁰ Posener, Julius. *Dos lecciones de arquitectura. En el camino hacia una arquitectura burguesa. Forma y teoría en la arquitectura del siglo XVIII*. Cuaderno de Notas Número 2. 1994



3.10 WILHELM WALTHER. EDIFICIO DE OFICINAS EN *LINDENSTRASSE*. BERLIN. 1910

auténticamente alemán, defendido por Heinrich Hübsch, o la cuestión cromática en arquitectura, a cargo de Gottfried Semper.

El historicismo simbolizaba el gusto por la ostentación y por la opulencia de la burguesía que se asociaba con la evolución del capitalismo, ocupando gran parte del debate entre tradición y modernidad en el paisaje urbano del Berlín de fin de siglo.

Pero Hermann Muthesius, responsable de la reforma educativa de Artes y Oficios, y uno de los principales responsables del *Werbund* y de la influencia de la casa inglesa, se sitúa como incontestable figura del debate.

Cuando se publicó *Das englische Haus* en 1904-05, Muthesius ya había escrito otros trabajos, como *Stilarchitektur und Baukunst* en el año 1902, en el que alababa las ideas de William Morris, que se oponía a la mala calidad de los productos industriales. La honestidad de los materiales y la modestia fueron algunos de los temas del movimiento *Arts and Crafts* que destacó Muthesius como alternativa al historicismo alemán.

Nikolaus Pevsner reconoce Muthesius como "*uno de los pioneros*" que lanzó los puentes entre "*el razonable Sachlichkeit*" y el "*estilo maquinista*".

Para Stalder¹¹ (2008), Muthesius fue el responsable de popularizar a través de sus escritos, términos como *Sachlich*, en el sentido de realista y objetivo, o el de *zweckmässig*, significando lo funcional, y la palabra *Baukunst*, refiriéndose a la creación artística frente a *Stilarchitektur*.

Adolf Loos en 1898 manifiesta que la necesidad de "*buscar la belleza en la forma sola, sin hacerla depender del ornamento, es el objetivo al que aspira toda la humanidad.*", preludiando la batalla que declaró al ornamento en los años siguientes.

Sus argumentos contra el ornamento en su famoso artículo "*Ornament und Verbrechen*", fue el inicio de una larga serie de discusiones que no abandonó, y sobre los que escribió con profusión. En su publicación "*Arte y Arquitectura*" (1920), declaró que "*los peligrosos son quienes quieren hacer revivir los tiempos antiguos, pidiendo arte moderno en los objetos de uso corriente.*"

Nikolaus Pevsner situó los orígenes de la Arquitectura Moderna en el *Arts&Crafts* de William Morris, Benevolo lo trasladó a 1848, fecha de la instauración de la sociedad capitalista, y en cambio para Peter Collins¹², el nacimiento del Movimiento Moderno se sitúa en arquitectura a finales del XVIII. Para la mayoría de historiadores, a pesar de que las bases del lenguaje de la arquitectura moderna ya se habían elaborado antes de 1920, la década de 1910 todavía se caracteriza por la convivencia de formas tradicionales y modernas.

¹¹ Stalder, Laurent. *Hermann Muthesius, 1861-1927: das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*. Zürich: GTA Verlag, 2008

¹² Collins, Peter. *Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*. Gustavo Gili. 1970



3.11 FRIEDRICH SCHINKEL. EDIFICIO DE VIVIENDAS. *FEILNERSTRASSE*. BERLIN. 1841

Desde los primeros síntomas del rechazo a las condiciones de producción hasta las expresiones de ruptura con el pasado, se aprecian diferencias en la intención de los discursos. En la etapa comprendida entre 1890 y 1910, las estrategias tuvieron como objetivo alejarse del eclecticismo del XIX, pero es solo a partir de 1910 que se empiezan las propuestas de "table rase" con las formas del pasado.

"Tras la I Guerra Mundial, la necesidad de una nueva arquitectura pasó a primer plano. Incluso se rechazaban los logros de los pioneros pre modernos, con la excepción, de las obras de Wright. La arquitectura tenía que empezar de nuevo "como si nada se hubiese hecho anteriormente"¹³.

Para validar su ruptura con la arquitectura del pasado, no reniegan ciegamente de ella. Vuelven su mirada hacia los modelos de la Antigüedad, renunciando a reproducir, reinterpretando o dirigiéndose a modelos de arquitectura popular. Las casas rústicas del XIX, el oficio de constructor, las estructuras romanas, sus patios, son reformuladas.

Podemos decir que suscriben perfectamente lo que escribió Walter Benjamin: *"el pasado ha depositado en sí imágenes comparables con las que se fijan en un cliché. Sólo el futuro revelará las que son bastante fuertes para que pueda aparecer la imagen con todos sus detalles"*.

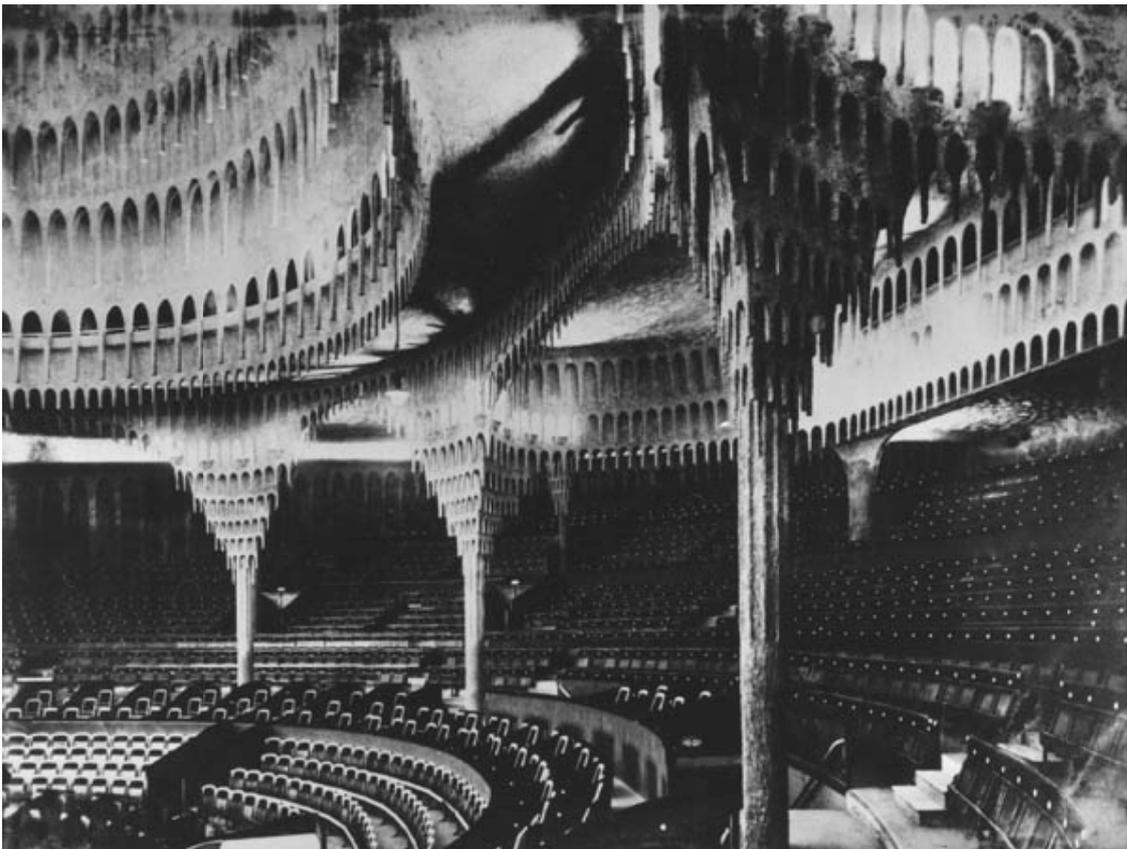
Para consolidar su posición en la propia historia de la arquitectura, los arquitectos de las Vanguardias escriben y critican a la vez, participando al entramado teórico y a la construcción de sus ideologías. Las ideas y las obras se entremezclan, los críticos son arquitectos, los historiadores son críticos, siendo todos conscientes de las influencias y de la fuerza que ejercían para servir a sus ideas.

En 1936, Nikolaus Pevsner escribe su interpretación de la nueva arquitectura *"Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius"*, que él mismo considera necesario revisar en 1959 y 1968; en 1933, Emil Kaufmann escribe *"De Ledoux a Le Corbusier"*, y en 1960, Leonardo Benevolo escribe una *"Historia de la arquitectura moderna"*, considerándola la heredera de la Revolución Industrial.

¹³ Norbert-Schulz, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*. Escrito a partir del manuscrito de 1983. Editorial Reverté. 2005



3.12 OTTO BARTNING. *STERNKIRCHE*, 1921- 22



3.13 HANS POELZIG. *GROSSES SCHAUSPIELHAUS*. BERLIN. 1919

Las Vanguardias utilizan estrategias, como si de un cuerpo de elite se tratara, estrategias propias de los "mejores hombres" ¹⁴, que según Helio Piñón (2008) responden "*a una mentalidad singular de unos personajes asimismo atípicos.. con clara tendencia a la reflexión, en el sentido más amplio del término, y la suficiente capacidad teórica para realizarla*".

Entre sus estrategias, utilizan los Manifiestos y la confrontación entre tradición y modernidad, con la mirada puesta en una nueva identidad nacional, un nuevo estilo alemán.

No obstante, la perspectiva de ruptura y de hombres heroicos ha sido algo matizada, por estudios como el de Gutschow¹⁵ (1993), que reconsidera la posibilidad de una transición desde una arquitectura tradicionalista y nacionalista hacia el movimiento moderno, sin menospreciar los esfuerzos de un "*heroico Neue Sachlichkeit*"¹⁶, para crear un nuevo estilo alemán.

En esa mirada hacia el pasado, el mensaje de "*hacer bello lo que es útil al uso*", de Schinkel, es retomado por el proyecto moderno, en que "*toda forma arquitectónica realizada correctamente debe expresar de la manera más sencilla y económica posible que se basa en un sistema constructivo claro desarrollado con anterioridad, sistema constructivo del que se deriva la coherencia general de todo el conjunto, o sea del edificio*"¹⁷.

En todo caso, no podemos olvidar que algunos como el Dada ¹⁸, quisieron revolucionar, exaltando lo aleatorio, lo anárquico, y hasta negando la razón.

Que otros, como De Stijl, escribiendo su "*Manifiesto del Neoplasticismo*", quisieron ordenar a través de la razón.

Unos destruyendo el arte, otros renovándolo; unos irracionales y al azar, otros con la razón ordenadora; frente a la concepción pesimista de unos, la optimista de otros para crear un orden motor de desarrollo social y en la que el arte estaría integrado en el tejido social a través del diseño.

La riqueza de los debates sitúa el periodo en un momento crucial, donde hay que hacer frente a nuevas exigencias, y en el que se confrontan diferentes visiones para una redefinición de la modernidad arquitectónica. En la República de Weimar, a la

¹⁴ Helio Piñón. *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona. Edicions UPC. 2008

¹⁵ Gutschow, Kai Konstanty. *Revising the paradigm: German Modernism as the search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt*. University California at Berkeley. 1993

¹⁶ Id.

¹⁷ Palabras de Schinkel, recogidas en: *La idea de Sachlichkeit en Karl Friedrich Schinkel*.

¹⁸ Según los Dadaístas, que tenían a Rimbaud como "padre", con su máxima: "*Il faut changer la vie*"



3.14 HEINRICH TESSENOW PROTOTIPO DE CASA PARA TRABAJADORES, 1908-1909
DER WOHNHAUSBAU



3.15 BRUNO TAUT. PROTOTIPO PARA LA *SIEDLUNG ONKEL TOMS HÜTTE*. ZEHLENDORF. 1926

gran cantidad de obra construida, le correspondió una gran producción teórica, incluyendo discusiones sobre la vivienda funcional y la racionalización de usos.

En los debates, se abre una línea de fractura que se va perfilando a lo largo de los años 1920, oponiendo los experimentos formales de las Vanguardias con las propuestas tradicionales, hasta provocar un conflicto en el que, finalmente, todos los estamentos tomaron parte, y en el que rivalizaron *Die Block* y *Der Ring*.

Los arquitectos que participan en este conflicto son en su gran mayoría arquitectos que se implicaron en el movimiento de reforma de la cultura arquitectónica alemana iniciada a principios del siglo XX, reforma que significaba dar respuesta a su indignación y pesimismo. La otra tendencia de la vida intelectual de los años previos a la I Guerra Mundial, fue el Expresionismo. Tanto unos como otros rechazan la cultura urbana, pero con un tinte de desespero y pesimismo en el caso del Expresionismo.

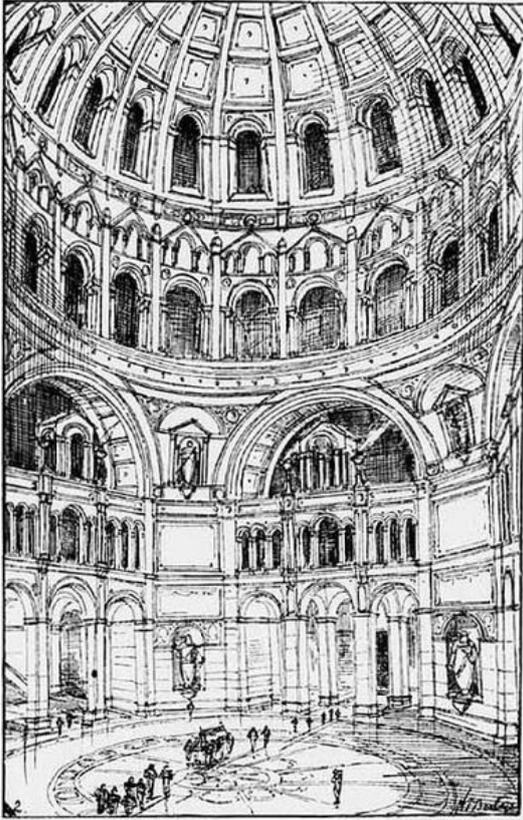
En el periodo previo a la *Neues Bauen*, los acontecimientos implicaron a pioneros de la reforma arquitectónica, como a Paul Mebes, Theodor Fischer y a Heinrich Tessenow. Tanto en su obra como en sus escritos, abogan por un retorno a la simplicidad y a la modestia de las casas del *Biedermeier*.

Otras de las corrientes a considerar, el *Heimatschutz*, cuyo protagonista fue Georg Steinmetz, el movimiento de la reforma de la vida, los movimientos utópicos y visionarios, en los que Bruno Taut fue figura destacada.

Es a partir de 1923, que surge la *Neue Sachlichkeit* como movimiento funcionalista, alrededor de *Der Ring*, y a la se oponen figuras como la de Paul Schmitthener.

Entre 1925 y 1927, el antagonismo entre el *Block* y el *Ring* crece, introduciendo elementos políticos por la *Kampfbund für deutsche Kultur*, la Liga para el combate de la cultura alemana, con Schultze-Naumburg uno de sus protagonistas. *Der Block* se había constituido como un grupo de propaganda reaccionaria contra los arquitectos del *Neues Bauen*.

Los arquitectos del momento tuvieron que escoger entre dos estéticas, dos posturas antagónicas, que a pesar de una oposición común al historicismo, defendían caminos divergentes para el futuro de la arquitectura.



3.16 HENDRIK PETRUS BERLAGE
PROYECTO PARA UN MAUSOLEO. 1889



3.17 HENDRIK PETRUS BERLAGE. DETALLE *BEURS*
AMSTERDAM. 1896-1903

Los arquitectos de vanguardias veían como inevitable una ruptura con la *tradición*¹⁹. Años antes, precursores como Berlage, Otto Wagner, Perret o Wright comienzan respondiendo a la mentira del historicismo, con la verdad de los materiales y sus nuevas capacidades técnicas.

Otros como Alfred Messel, combinan estructura, elementos decorativos y función, o como Paul Wallot que sigue apostando por el estilo neo-renacentista. Wallot contrata en su estudio arquitectos como Theodor Fischer, Hermann Muthesius, Wilhelm Kreis o Alfred Grenander.

Estas genealogías de arquitectos ejercieron fuertes influencias en la siguiente generación, como en el caso de Peter Behrens y la influencia ejercida por Alfred Messel²⁰. En sus Manifiestos, nos han dejado la gran riqueza de sus posiciones teóricas, pero también sus obras construidas²¹, como las recogidas en las magníficas ediciones de *Ernst Verlag Wasmuth*²².

Aproximarnos a las Vanguardias es aproximarnos a algunos de los episodios de rupturas y también a las herencias e influencias producidas entre las diferentes genealogías de arquitectos.

Berlage construía entre los años 1880 y 1890 en estilo renacentista y gótico formalista, pero en 1898, con la Bolsa de Ámsterdam, irrumpe hacia el estilo racionalista, con una estética flamenca, según los principios de sobriedad, con cerámica natural y espacios racionalmente compartimentados. La honradez en el uso de los materiales y la potencia del plano del muro preludia el movimiento moderno.

Años más tarde, Mies van der Rohe dijo de la Bolsa de Amsterdam "*.. es un edificio realmente moderno*". y de Berlage²³; "*Era un hombre de gran seriedad que no aceptaba nada que fuese falsificado y fue él quien dijo que no debía edificarse nada que no estuviera claramente construido. Y Berlage hizo exactamente esto, y lo hizo hasta el punto de que su famoso edificio de Amsterdam, la Beurs, tiene un carácter medieval sin ser medieval. Utilizó el ladrillo tal como lo hacían en la Edad media. La idea de una construcción clara se me ocurrió allí, como una de las cosas fundamentales que debíamos aceptar*".

¹⁹ Greenberg, Allan; Guasch, Ricardo. *Espacio fluido versus espacio sistemático. Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier*. Sant Cugat del Vallès : ETSAV ; Barcelona : Edicions UPC. 1995

²⁰ Watkin, David. *A History of Western Architecture*. Laurence King Publishing. 2010

²¹ Meyer, Peter. *Moderne Architektur und Tradition*. Hans Girsberger. 1927

²² *Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*. Elektronische Zeitschriftenbibliothek EZB. Biblioteca Revistas Digitales. Deutsche Nationalbibliothek. <http://ezb.uni-regensburg.de>

²³ Mies Van der Rohe dijo de Berlage: *.." Berlage fue mi guía.."*



3.18 Caricatura de Joh. Braakensick. *De Amsterdammer*. 1898

"El Alcalde de Ámsterdam da un vaso, de la medicina Berlage, con etiqueta de la fachada del edificio de La Bolsa, a la patrona de la ciudad, que dice: "no es cierto que sea al mismo tiempo agrio y amargo, pero es una poción desagradable". El Alcalde le responde: "Señora, quizá debería probarlo; en cualquier caso es bueno para Usted; el doctor y el profesor así lo han recetado, y como Usted sabe ellos nunca se equivocan."

La Bolsa provoca en su época toda clase de críticas y es calificado por sus contemporáneos de "bárbaro", a lo que Berlage responde que en la arquitectura de su época: « *La mentira se ha convertido en regla y la sinceridad es excepción. Es una arquitectura de feria, de imitación y de mentira* ».

« *Hay que devolver a los edificios de nuestra época una cualidad que distingue los monumentos antiguos de las construcciones contemporáneas: la tranquilidad* »

Las fuertes críticas tanto de los ambientes profesionales como de la opinión pública, refiriéndose a la fachada, llegan a comparar el edificio a un cuartel o una prisión y tanto el edificio como la propia polémica producen un revulsivo en la arquitectura holandesa del periodo.

Pero Berlage se perfiló como el maestro, el padre de la nueva generación de arquitectos holandeses, como en el caso de Oud, que escribió: "*Lentamente, percibí la aspiración de Berlage como un "Estilo Nuevo" y comprendí la tendencia racionalista de su arquitectura. Intenté reproducir esta tendencia en mi obra*²⁴.."

Otto Wagner construyó sus primeras estaciones del metro de Viena en estilo neoclásico y se incorporó al grupo de *Secessionstil* a partir de 1899, fundado en 1897, hasta finalmente provocar una revolución con la publicación de su obra "*Moderne Architektur*²⁵" y sus posturas radicales a partir de 1910.

En el prólogo a la cuarta edición, explicó que accedió a su publicación, pero con el título "*Die Baukunst unserer Zeit*" (La arquitectura de nuestro tiempo), porque Hermann Muthesius²⁶ le hizo saber que su título era incorrecto, proponiendo dejar de emplear la palabra "*Moderne*" por su similitud con "*Mode*" (Moda) y sustituir "*Architektur*" por la antigua palabra alemana "*Baukunst*" (*Arte de construir*).

En su primera y prolongada etapa de estilo Ringstraßenstil²⁷, Wagner dio respuesta a la arquitectura monumental que exigía la imagen de estado, y como resultado una extensa producción de edificios de estilo neo-renacentista y una todavía más extensa obra dibujada.

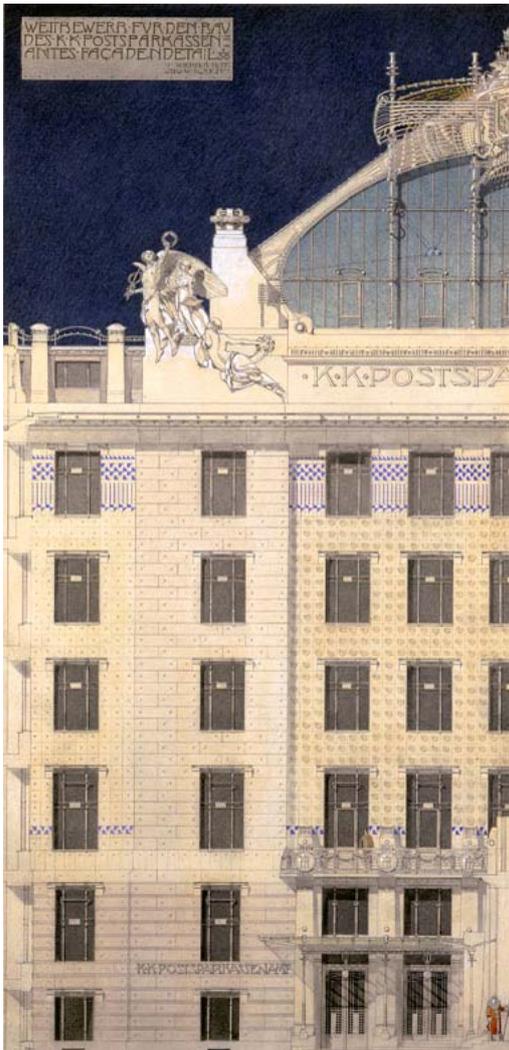
Con una interpretación propia, muy próxima a las instituciones Imperiales, defendió la idea imperial y la búsqueda de un nuevo lenguaje para la Viena del futuro, a la que llama "*Cosmopolis Moderna*" pero como hombre del XIX, siguió todavía dispuesto a

²⁴ Oud, Jacobus J.P. Leertijd. Cat. Exp. *Architectuur van J.J.P. Oud*, Lijnbaancentrum. Rotterdam, 1981/82

²⁵ "*Moderne Architektur*". Primera publicación en 1896; y posteriores en 1898, 1902 y 1914 (título "*Die Baukunst unserer Zeit*": La arquitectura de nuestro tiempo).

²⁶ Muthesius, Hermann. *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlung der Architektur und der gewerblichen Künste im neunzehnten Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim/Ruhr : Schimmelpfennig. 1903

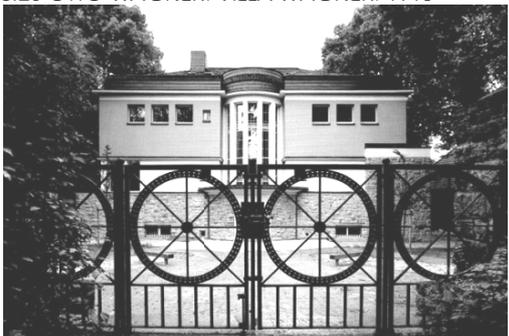
²⁷ *Ringstraßenstil*: Estilo historicista desarrollado en el Ring de Viena, entre 1860 y final de siglo.



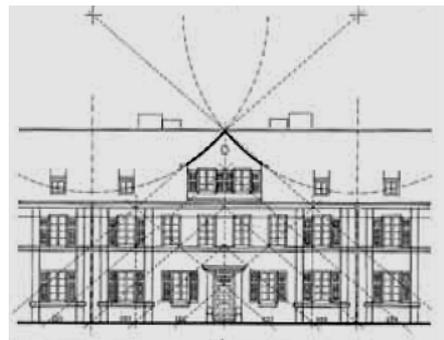
3.19 OTTO WAGNER. PROYECTO DEL POSTSPARKASSE. 1903



3.20 OTTO WAGNER. VILLA WAGNER. 1913



3.21 PETER BEHRENS. VILLA CUNO. 1909-1910



supeditar el nuevo estilo al poder político²⁸, aunque finalmente la creación y la influencia de la *Wagnerschüler* favorecieron la llegada de discípulos radicales.

Es el Emperador directamente el que se opone a la nueva arquitectura, hasta que finalmente, los discípulos de Wagner son acusados de traidores a la patria.

Wagner no renuncia, y sus discípulos menos. Sus clases magistrales en la Academia de Artes Gráficas eran consideradas como un laboratorio de nuevas ideas. En sus últimas estaciones se inspira en Eiffel provocando comentarios como: "*Wagner es adepto a un materialismo brutal de la arquitectura gala*".

...todo el fundamento de las visiones de la arquitectura que prevalecen hoy en día debe ser reemplazado por el reconocimiento de que el único punto posible de partida para nuestra creación artística es la vida moderna. Los materiales deben de adaptarse a los materiales nuevos y a las exigencias de la época moderna; si quieren satisfacer al hombre contemporáneo, deben ser el reflejo de nuestra época, un ser autónomo, mejor, democrático, consciente de él mismo, reflexivo y crítico.

Otto Wagner, 1895.

El edificio de la *Postsparkasse* de 1906, la Sede de la Caja Postal de Viena, de vidrio y acero, es un claro exponente de ruptura, de la arquitectura de *Secession* hacia la Arquitectura Moderna. Las paredes de ladrillo aplacadas de piedra, las clavijas metálicas vistas que unen las losas de piedra a la pared, o usar los materiales en bruto, el muro revestido con mármol o despojado de revestimiento, todos elementos de ese punto de partida que enunciaba en 1895.

La supresión del ornamento y el camino²⁹ hacia el funcionalismo empieza de la mano de Otto Wagner y Joseph Hoffmann pero sobretodo, y de forma radical a partir de 1908 con Adolf Loos .

En sus escritos, sus argumentos contra el ornamento van aumentando:

"Cuanto más baja es la cultura, tanto más fuerte se manifiesta el ornamento³⁰.."

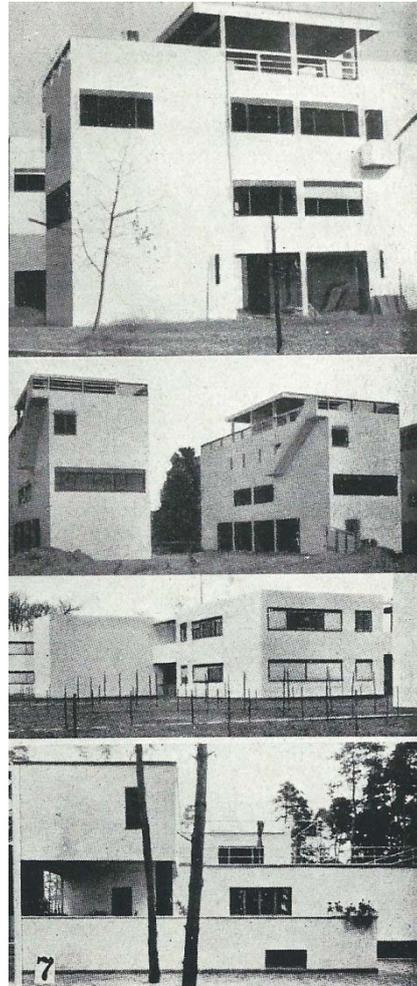
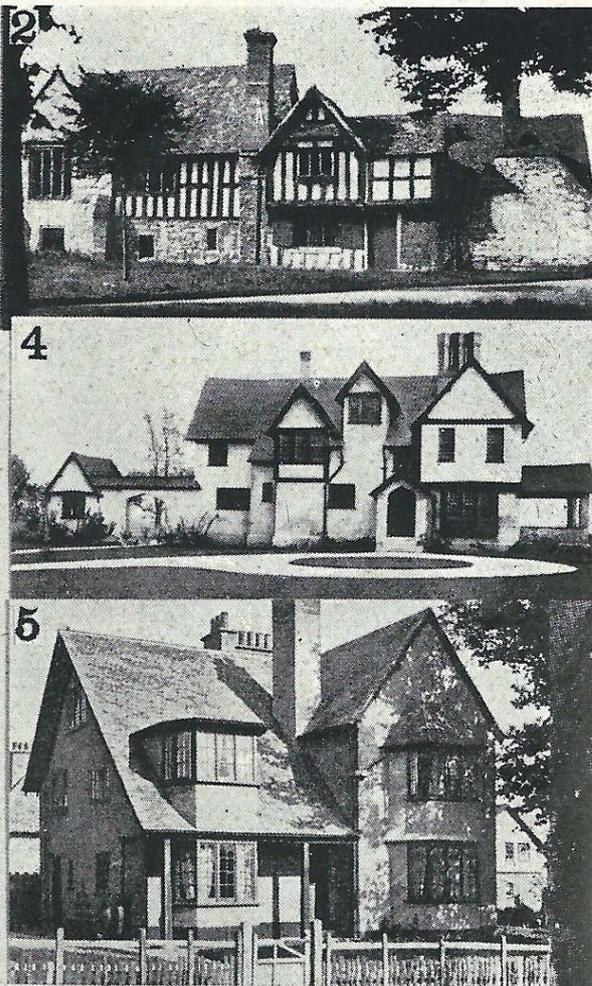
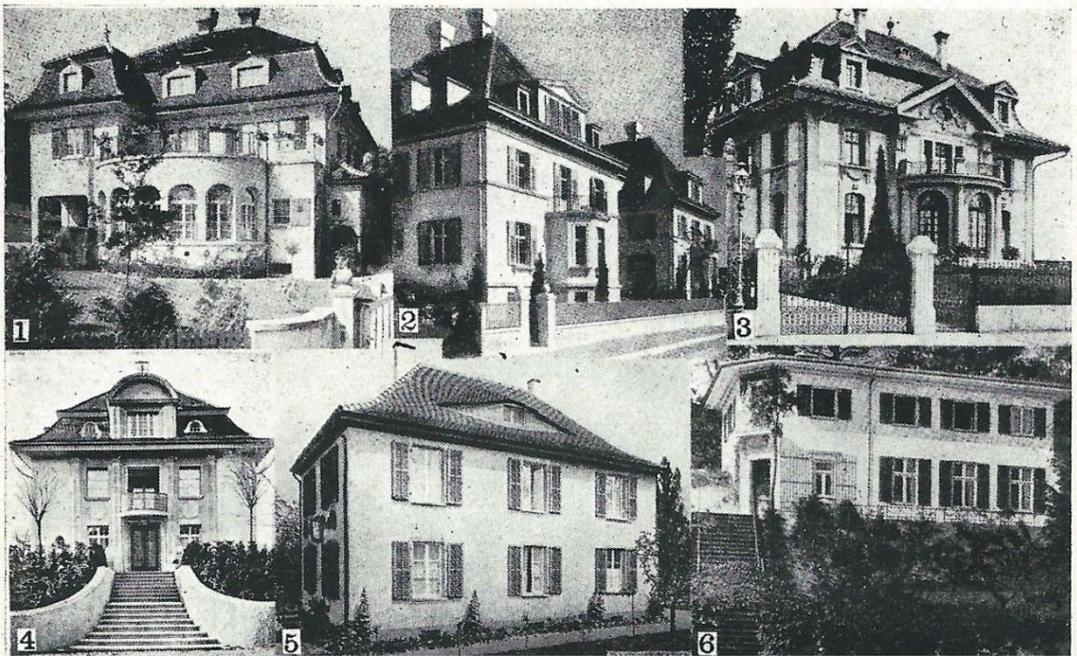
Y finalmente en *Trotzdem* de 1931, retoma una cita de Nietzsche: "*Lo decisivo se produce a pesar de todo*", concluyendo:

"De las luchas de treinta años he salido victorioso: he liberado a la humanidad del ornamento superfluo.."

²⁸ Jeroni Martorell escribe: "*En el arte de Wagner se distinguen todavía reminiscencias de los estilos de otros tiempos, se recuerda aún alguna forma*"; Martorell, J. "*La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las Obras. Arquitectura y Construcción*". Mayo, 1908

²⁹ Benevolo "*La Escuela austriaca (...) ha preparado el terreno al Movimiento Moderno más directamente que cualquier otro movimiento contemporáneo.*"

³⁰ "Moda de señora" 1898



3.22 PUBLICACIÓN DE *MODERNE ARCHITEKTUR UND TRADITION*. PETER MEYER. 1927

Como arquitecto, su primer éxito fue sin duda la reforma del " *Café Museum*" en Viena, al que se le puso el apodo de " *Café Nihilismus*" por su escasa ornamentación. Pero es por primera vez y a gran escala en la casa de la *Michaelerplatz*, en 1910, que demuestra sus teorías contra el ornamento en 1908, en la que la planta baja es recubierta de mármol pero las demás plantas son simplemente revocadas.

El proyecto tuvo tantos enemigos que la Oficina de Urbanismo ordenó repetidas veces su suspensión, comparando el edificio a un granero. A lo que Loos respondió con su famosa conferencia " *Mein Haus in Michaelerplatz*".

El abandono de los estilos históricos tenía un denominador común: la verdad³¹ en el arte, y en arquitectura se transformó en sinceridad constructiva. Palabras como verdad, objetividad, honestidad se repiten en los Manifiestos de los *Secessionistas*.

En la Alemania de la primera década del siglo XX, eventos como la Exposición Internacional de Arquitectura de Leipzig³² de 1913, y tratados teóricos como el de Wilhelm Worringer *Abstracción y Empatía*³³ (1907) muestran que mientras la asunción conceptual de la forma y del espacio era un hecho, la práctica profesional todavía mostraba una heterogeneidad de propuestas.

Las reflexiones sobre la esencia del estilo y la concepción formal del arte ya se remontan a Hegel, a Riegl, Wölfflin o a Fiedler, suscitando debates que prepararon el camino para la difusión de las ideas no solo en los medios intelectuales. Toda la sociedad alemana fue permeable a los experimentos de los arquitectos de las primeras décadas del siglo XX, y no se debe tanto a las realizaciones y a las provocaciones de sus autores, también es uno de los logros de los críticos y de los teóricos del arte del periodo anterior.

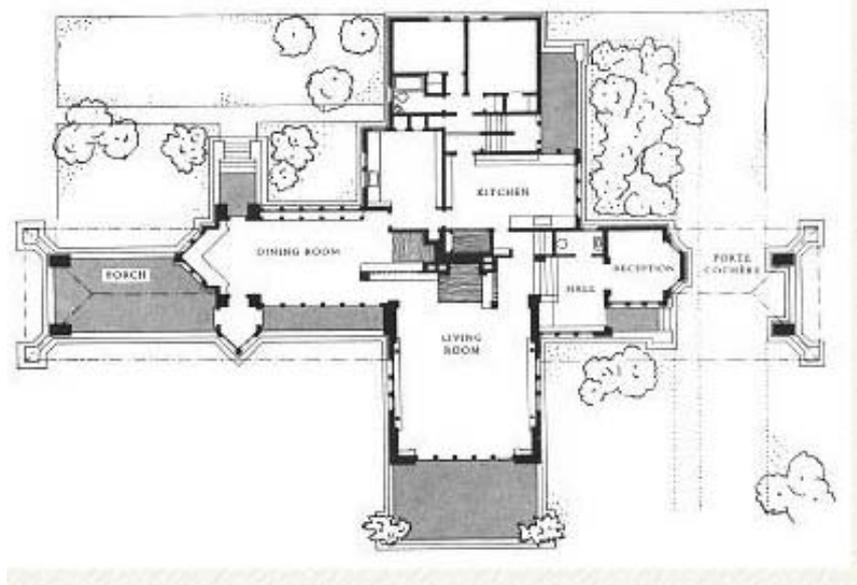
Los textos de Worringer fueron referencia para la siguiente generación en la búsqueda formal y espacial, por encima de la búsqueda de un nuevo estilo. En su trabajo sobre el gótico, defendió que la fuerza del gótico no solo se puede referir a su integridad pero también al concepto espacial que le confiere. Worringer estudió el gótico como la expresión de un encuentro entre el hombre y el mundo exterior, no desde la imitación de la naturaleza, sino desde su expresión espiritual.

Los críticos alemanes eran conscientes del importante lugar de la arquitectura en la escena social y política. Los años comprendidos entre 1910 y 1920 fueron

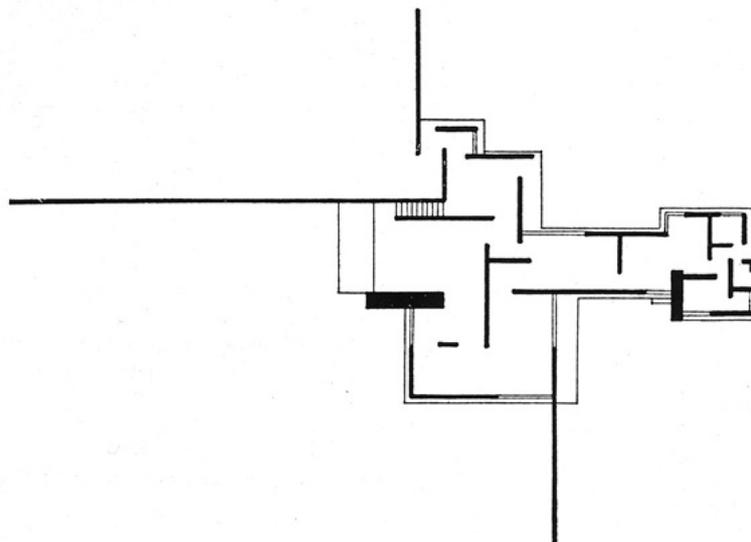
³¹ Topp, Leslie Elizabeth. *Architecture and Truth in Fin-de-siècle Vienna*. Cambridge University Press. 2004

³² *Internationale Baufach-Ausstellung*. Leipzig 1913

³³ Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*; ein Beitrag zur Stilpsychologie. München : R. Piper, 1948, 1908.



3.23 FRANK LLOYD WRIGHT. *WARD W. WILLITS HOUSE*. 1901



3.24 MIES VAN DER ROHE. *LANDHAUS AUS BACKSTEIN*. 1923-1924

especialmente fecundos en la difusión de las ideas, vertebrando una gran variedad de propuestas en la búsqueda de un nuevo lenguaje.

Son interesantes publicaciones como la de Peter Meyer³⁴, en la que el autor busca ordenar estilísticamente la arquitectura del momento, y la clasifica en clásica, romántica, historicista, simbólica-funcionalista, pseudo-moderna y moderna.

En la búsqueda de una nueva identidad, se multiplican las propuestas de los reformadores estéticos del cambio de siglo.

Adolf Behne escribió el texto de *Der moderne Zweckbau* a lo largo del año 1923, y que a pesar de haberse publicado en 1926, es considerado uno de los textos de historia de la arquitectura del periodo. En el ensayo recoge de primera mano impresiones y críticas sobre obras y autores del periodo, y sugiere que *"la arquitectura alemana tiene tendencia a abocarse a posiciones extremas, que cambian con mucha frecuencia y son sustituidas por las estrictamente contrarias: lo cual es consecuencia de su seguridad interna"*³⁵.

Adolf Behne se refería a la Torre Einstein pero incluía a los protagonistas de la reforma arquitectónica que caracterizó la arquitectura alemana desde finales del siglo XIX hasta 1920. Secuenció con gran habilidad su texto, agrupando las generaciones de la reforma arquitectónica desde el final del siglo XIX hasta 1920, en tres conjuntos.

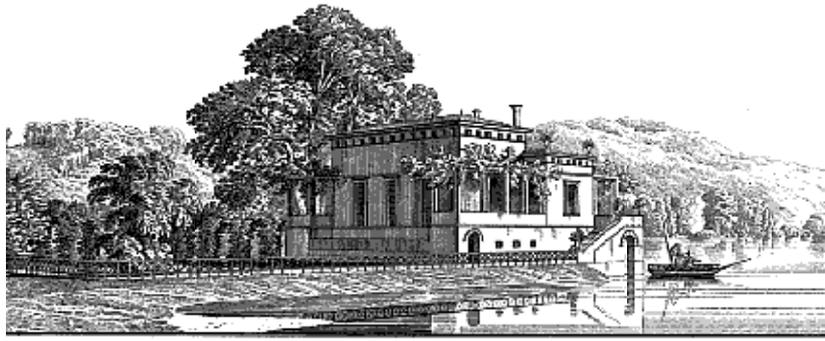
En un primer grupo señala a H.P. Berlage, Alfred Messel, Otto Wagner y aunque señala a Louis H. Sullivan en la misma generación, es a Wright a quien incorpora en el primer grupo; en el segundo Behrens, Gropius, Van de Velde y Mendelsohn y por último a Scharoun, Häring, Le Corbusier y Oud.

En cuanto al debate abierto entre funcionalismo y racionalismo, se posicionó del lado del racionalismo, declarando que *"toda construcción comporta el carácter de un compromiso: entre la finalidad y la forma, entre el individuo y la sociedad, entre la economía y la política, entre la dinámica y la estática, entre elocuencia y uniformidad, entre cuerpo y espacio, y que el estilo no es otra cosa que la versión concreta, que en cada momento corresponde, de este compromiso."*

Adolf Behne señaló la trascendencia de la liberación de la planta de Wright, *"la evolución moderna de la planta de la casa unifamiliar aislada"* y el *"libre equilibrio del espacio"*. En cuanto a la cubierta, recalca que por ser plana implicó la *"desaparición de lo pintoresco y la acentuación de lo constructivo y lo cúbico"*.

³⁴ Meyer, Peter. *Moderne Architektur und Tradition*. Zürich Dr. H. Girsberger 1927

³⁵ Behne, Adolf; Sanz Esquide, José Angel; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Barcelona. *1923 : la construcción funcional moderna*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1994



3.25 SCHINKEL. POTSDAM. 1825



3.26 FRANK LLOYD WRIGHT. UNITY TEMPLE. OAK PARK, ILLINOIS. 1905-1908



3.27 R. VAN'T HOFF. VILLA HENNY. HUIS TER HEIDE. 1914

La profunda influencia de Wright en la arquitectura europea, tanto en los arquitectos alemanes como holandeses se produjo a partir de la visita del gran arquitecto a Europa en 1910.

Pero años antes Berlín había trasladado a su embajada en Washington, enviados técnicos para introducir a los arquitectos alemanes en la arquitectura americana. Karl Lange y Karl Hinckeldeyn fueron algunos de los enviados que informaban periódicamente desde las páginas del *Zentralblatt der Bauverwaltung* y del *Deutsche Bauzeitung*³⁶. Los empresarios alemanes que se desplazaron a Estados Unidos antes de 1914 ya se interesaron por los métodos de racionalización en la industria y a partir de 1918 se abrieron los debates sobre los rascacielos, que en Estados Unidos ya eran una realidad. La interacción entre Europa y Estados Unidos se produjo en los dos sentidos³⁷, pero en la mayoría de los campos fue desde Europa a Estados, excepto en arquitectura, en que Wright fue su brillante embajador.

A pesar de la permanente renovación del lenguaje de las Vanguardias, el vocabulario del lenguaje clásico permanece, jugando con la perspectiva y la simetría, y encajando todo según leyes geométricas, aunque ya aparecen signos de composición compacta, solida, blanca.

El *Sachlichkeit* mantiene referencias de la obra de Schinkel en su identidad, por otra parte, estimulante para su formulación funcionalista, y arquitectos holandeses y alemanes, reconocen en Wright, ideologías y maneras comunes de enfrentarse al proyecto³⁸.

Según Anthony Alofsin (2008), la influencia de Wright se produjo en Europa a través de los arquitectos holandeses y alemanes, y en su artículo *Frank Lloyd Wright and the Dutch connection*³⁹ trazó esa influencia, insistiendo en que no se trató de una simple asimilación formal, sino de una asimilación del concepto de arquitectura orgánica.

Tanto los arquitectos de la Escuela de Amsterdam como los *De Stijl* adoptaron y asimilaron muchas de las lecciones del arquitecto americano, a partir de las ilustraciones publicadas de la Carpeta Wasmuth, de la publicación del arquitecto y crítico De Fries, que escribió sobre la vida profesional de Wright, *Frank Lloyd Wright: Aus dem Lebenswerke eines Architekten*⁴⁰ (1926).

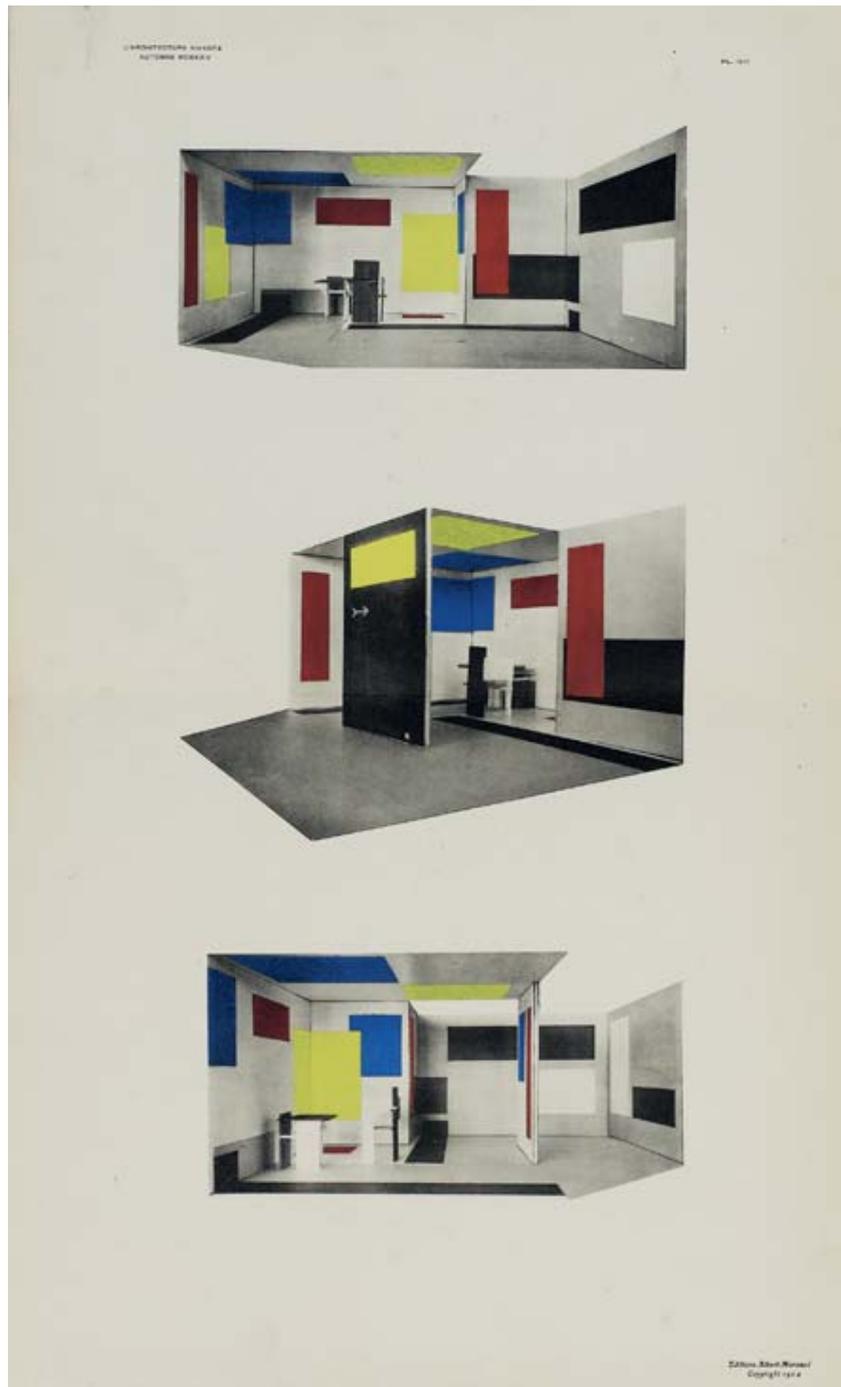
³⁶ Lewis, Arnold. *A European profile of American Architecture*. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 37, No. 4 (Dec., 1978). CrossRef

³⁷ Berghahn, Volker R. *The Bauhaus, Transatlantic Relations and the Historians*. German Historical Institute. GHI Bulletin Supplement 2 (2005)

³⁸ Id.

³⁹ Bergeijk, Herman van; Alofsin, Anthony; Wils, Jan; Oud, J.J.P; et al. *Amerikaanse dromen: Frank Lloyd Wright en Nederland*. Rotterdam : Uitgeverij 010, 2008

⁴⁰ De Fries, Heinrich; Wright, Frank Lloyd. *Frank Lloyd Wright: Aus dem Lebenswerke eines Architekten*. Berlin : E. Pollak, 1926



3.28 VILMOS HUSZÁR. GERRIT RIETVELD. *JURYFREIE KUNSTSCHAU BERLIN*. 1923

Según Anthony Alofsin, Bruno Möhring fue el artífice de la difusión de la obra de Wright en Berlín en 1910, fecha en que Bruno Möhring y Michael Loewe estaban construyendo un edificio de viviendas y de oficinas en Neu-Tempelhof. Se trata de un hecho relevante para la identificación de influencias en la trayectoria de Loewe, como también lo es señalar que Michael Loewe formaba parte del entorno del escritor y arquitecto De Fries, autor de varios artículos sobre la obra de Loewe en *Junge Baukunst in Deutschland; ein Querschnitt durch die Entwicklung neuer Baugestaltung in der Gegenwart* (1926) y en *Moderne Villen und Landhäuser* (1924).

De las transferencias entre los arquitectos holandeses y alemanes, destaca su compartida preocupación de un nuevo concepto de espacio con los artistas, que manifestaron en Exposiciones como la celebrada por la *Juryfreie Kunstschau* de Berlín, a partir del año 1922. Artistas y arquitectos colaboraron estrechamente en esta búsqueda, y a pesar de sus diferencias, plasmaron sus compromisos hacia el desarrollo de un único lenguaje plástico, unión de todas las artes. Para unos, este lenguaje debía basarse en elementos comunes entre la pintura y la arquitectura, como son el plano y el color⁴¹. "*La pintura hoy es arquitectónica porque tiene el mismo sentido que la arquitectura – el espacio y el plano – expresando la misma cosa pero de diferente manera..*"

La *Juryfreie Kunstschau Berlin, J.K.B.*, que mas adelante quedó vinculada a la *Société des Artistes Indépendants* de París, fue un punto de encuentro de artistas plásticos independientes, con la que *Loewe und Pander* colaboraron, en su edición del año 1927.

⁴¹ Bart van der Leek. *Over schilderen en bouwen*. De Stijl, 4. 1918. Traducción en inglés en: Bois, Ive-Alain. *Painting as model. The De Stijl Idea*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1990