

Dossier
Patrimonio moderno

Más allá de la ideología

Restoring Modern Movement Masterpieces

David Rivera

LA ARQUITECTURA del Movimiento Moderno nació rodeada de manifiestos y polémicas, y fue acompañada desde el principio por un impresionante cortejo de manuales y monografías. La propia historia ortodoxa y las genealogías de la arquitectura moderna arrancan con fuerza en 1923 con la redacción por Adolf Behne de *La construcción funcional moderna*, y se transforman en un río caudaloso, colosal, a partir de los años 1950.

Pero la abundancia y variedad de la información no implica necesariamente exactitud ni profundidad. Una de las consecuencias más interesantes de las campañas de restauración de los edificios más significativos del Movimiento Moderno, ahora convertidos en monumentos, ha sido el sorprendente descubrimiento de lo poco que los conocíamos. Los manuales utilizados por generaciones de estudiantes y profesores abundan en imprecisiones o ignoran sencillamente las cuestiones referentes tanto a los sistemas constructivos de los edificios como a sus proyectos originales, su esquema de colores, sus auténticas plantas o el papel real que arquitectos y clientes tuvieron en su figuración.

Aparte de esto, muchos de los caracteres esenciales de los proyectos más debatidos eran sencillamente desconocidos, hasta el punto de que la interpretación de elementos y espacios notables de las obras maestras modernas ha cambiado sensiblemente a raíz de la investigación documental derivada del proceso de restauración. Y aun existe una conmoción adicional, fundamental, que la restauración de la arquitectura moderna ha causado en los cimientos de la historiografía: el desmentido de muchos de los supuestos ideológicos que siempre se había atribuido a los «maestros del siglo XX», por ejemplo en lo referente a la economía o la funcionalidad.

El Movimiento Moderno siempre fue entendido y explicado a partir de los manifiestos sociales, las declaraciones políticas y las ideologías artísticas del periodo de entreguerras, forzando los hechos cuando era nece-

sario para presentar un frente unido, como se puede apreciar fácilmente en los escritos de Giedion o Zevi; ello produjo una lectura plana y universal a la que todo debía acomodarse, distanciando la historiografía y la crítica de los objetos de su estudio, y confinándola en un bucle teórico repleto de lugares comunes. Los restauradores actuales han podido contemplar los edificios que admiraban con una nueva cercanía y minuciosidad y con una falta de prejuicios que sólo se ha hecho posible al terminar los años 1970, tras un periodo de revisión e inestabilidad teóricas que conocemos como 'posmoderno' y que ha acabado remansándose apaciblemente en consideraciones menos ideológicas.

La restauración de unos edificios que no conocíamos bien ha debido partir necesariamente de una nueva *tabula rasa*. Los cánones vigentes en el siglo XX han sido sustituidos por la observación exterior; y los responsables de las restauraciones se han visto obligados a preguntarse por el significado de cada elemento, intentando discernir con criterio entre lo esencial y lo accesorio. ¿Qué es más importante en la arquitectura del Movimiento Moderno? ¿El proyecto? ¿La imagen 'icónica', como se le ha dado en llamar? ¿Los materiales y procedimientos constructivos originales? ¿La intención social? ¿El simbolismo maquinista? ¿Las instalaciones? Recuperar uno cualquiera de estos aspectos suele actuar en detrimento de otros, así que es mejor tener claro desde el principio cuáles son los valores concretos que convierten a un edificio en patrimonio colectivo, hasta dónde debe llegar la mano del restaurador y qué significa cada elemento, por pequeño que sea, en el contexto global de la obra. El desencantamiento de la arquitectura moderna ha significado la posibilidad de discernir por fin sus auténticas cualidades, y apreciarla como el producto exótico y fascinante de una época ya pasada.

Por un lado, tenemos una serie de informaciones que nos revelan caracteres sorprendentes acerca de viejos

MODERN MOVEMENT architecture was born amid manifestos and controversies, and from the very start came with an impressive retinue of manuals and monographs. Orthodox history itself and the genealogies of modern architecture took off with force in 1923, with Adolf Behne's writing of *The Modern Functional Building*, and became a richly flowing, colossal river from the 1950s on.

But abundance and variety of information does not necessarily imply exactitude and depth. One of the most interesting consequences of the campaigns to restore the most significant buildings of the Modern Movement and make them monuments has been the surprising realization that we know so little about them. The manuals used by generations of students and professors abound in imprecisions, or simply ignore questions relating as much to the construction systems of the buildings as to their original designs, their color schemes, their real floor plans, or the role that architects and clients really played in their making.

Otherwise, many of the essential characters of the most debated projects were simply unknown, to the point that the interpretation of notable elements and spaces of the modern masterworks has changed much, thanks to the documental research that comes with the restoration process. And there is still an additional, fundamental commotion that restoring modern architecture has caused on the foundations of the historiography: many denials of

the ideologies that had always been attributed to "20th-century masters," as with reference to economics and functionalism.

The Modern Movement was always understood and explained in terms of social manifestos, political statements, and artistic ideologies of the period between the wars, forcing facts when it was necessary to present a united front, as we can easily see in the writings of Giedion or Zevi. This produced a flat and universal interpretation which everything had to be adjusted to, distancing the historiography and criticism from the objects they studied, and confining it within a theoretical loop full of commonplaces. The current restorers have been able to contemplate the buildings they admired with new proximity and detail, and with a lack of prejudices which was only possible after the 1970s, after a period of revision and theoretical instability we know as 'postmodern,' and which has ended up calming down in less ideological considerations.

The restoration of some buildings we were not very familiar with necessarily had to start from a new *tabula rasa*. The canons in force in the 20th century have given way to observation from outside, and those in charge of restorations have found themselves forced to ponder on the meaning of each element and try to draw the line, with criteria and discernment, between what is essential and what is accessory. What is more important in the architecture of the Modern Movement?



Duiker's Zonnestraal Sanatorium after restoration

La restauración de las obras icónicas de la modernidad ha sacado a la luz datos importantes sobre su construcción y las intenciones de sus autores; datos muchas veces tergiversados por la historiografía canónica.

The process of restoring iconic works of modernity has brought to light some important data on how they were built and about the intentions of their authors, information which was often distorted by the historiography.

conocidos: las preocupaciones teosóficas de Van der Leeuw, que explican algunos aspectos del proyecto de la Fábrica Van Nelle, o la resolución del viejo asunto de la participación de Mart Stam en el diseño de este edificio, cuya autoría se le ha atribuido a menudo al intransigente funcionalista (la investigación histórica ha demostrado que Stam no tuvo apenas nada que ver con el diseño); la controversia de los redondos de los voladizos de Fallingwater, que se resolvió cuando los *fellows* de Taliesin arreglaron nuevas medidas con el constructor a espaldas del imprudente Wright, quien por cierto quería pintar la casa de color dorado; la fachada original acabada con cemento de la Maison de Verre (luego transformada); las sofisticadas instalaciones de la Villa Sonneveld de Van der Vlugt, una obra

maestra ignorada por la historiografía y recuperada por la restauración, y el mejor ejemplo posible de villa blanca maquinista de la época; las modificaciones continuas de la Casa Schröder por Rietveld, hasta el punto de que no existe una imagen ‘acabada’ de ella; las increíbles historias relacionadas con el muro exterior gunitado del Guggenheim Museum, tan famoso e ‘icónico’ como improbable; los plintos de cemento interiores, los linóleos de colores y los cristales juntados sin carpinterías en el Sanatorio de Zonnestraal, que se aparece bajo una luz completamente nueva cuando conocemos su historia constructiva; el trabajo penosamente artesanal que supuso la instalación del ‘muro-cortina’ de la Bauhaus; la fabricación tradicional de los cristales de las décadas de 1920 y 1930, que explica paradójicamente

el aspecto transparente y ‘maquinista’ de las obras más famosas del Movimiento Moderno, un aspecto perdido en la segunda mitad del siglo y extremadamente difícil de recuperar en la restauración... La lista es infinita y aquí no podemos presentar más que una somera indicación.

Restauración y conocimiento

Por otro lado, mucho más importante es la cuestión de la interpretación histórica, pues es a raíz de la documentación y restauración científica de los edificios del Movimiento Moderno (a partir de 1990, básicamente) cuando se ha emprendido por fin una valoración de cada obra ajustada a la realidad, y no a lo que los propios arquitectos (y sus propagandistas) decían de ellas. La «sinceridad material», la primacía de la función, la búsqueda de la economía constructiva, la tecnología de última hora y las intenciones democráticas o socialistas que se han atribuido a menudo a las obras del Movimiento Moderno, junto con la famosa cuestión de la «adecuación a las necesidades de la época» (*Zeitgeist*), que tanto preocupaba a Mies van der Rohe, en la mayoría de los casos ya no son más que mitos, en los cuales no es posible encontrar las claves que explican las motivaciones esencialmente artísticas que impulsaban a los arquitectos.

Los restauradores se enfrentan una y otra vez con decisiones de proyecto y experimentos materiales que no se corresponden con el estado de la tecnología o las costumbres de su era, y que sólo pueden entenderse en el marco de visiones poco menos que utópicas (encontramos a los rusos fascinados por la cubierta plana de manera suicida, o los seguidores de Mies van der Rohe diseñando casas sin ventanas, como acuarios de cristal, y por todas partes carriles que se atascan, paneles retráctiles y poleas complicadas de accionar); la abundancia de estos elementos visionarios convierte la recuperación de los edificios en auténticas pesadillas logísticas.

Es en el terreno de la antropolo-



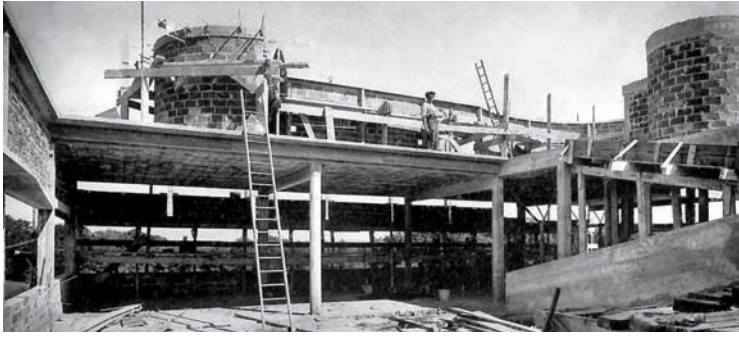
Construction of Wright's Johnson Wax Tower

gía y de la historia del arte y de las ideas donde puede encontrarse una explicación a las obras más radicalmente ilógicas, como el Crown Hall o la Casa Farnsworth, la Villa Savoye o el Narkomfin. Pero para llegar a entender lo que estos edificios nos proponen es necesario estudiarlos a fondo, conocer lo que fueron de verdad; conocer la evolución de su proyecto inicial, las condiciones de su materialización, la influencia del cliente en el diseño, sus auténticos elementos constructivos, el uso que tenían sus espacios y la suerte que corrió el edificio desde el momento en que empezó a utilizarse. La mayoría de estas cosas no han preocupado mucho a los historiadores de la arquitectura del siglo XX, y de todos modos estas informaciones no siempre se hallaban disponibles.

Las «obras maestras del Movimiento Moderno» han cambiado sensiblemente de estatus a lo largo de las últimas décadas. Aunque aparentemente se trate del mismo objeto, la Villa Savoye explicada por Le Corbusier (o por Giedion, o por Curtis, o por Von Moos) se parece muy poco a la Villa Savoye en su avatar de patrimonio arquitectónico. Ya no es un edificio del futuro, sino del pasado; tampoco parecen evidentes sus pretensiones de reforma social; y no lo encontramos funcional ni tampoco ‘científico’ ni ‘exacto’. La manivela para accionar el enorme cristal deslizante de la sala de estar nos hace sonreír al igual que el dormitorio conectado con el baño y el retrete, por no hablar del «radio de giro de las ruedas de un coche» que determina la curva que adopta la planta en el nivel inferior, alrededor del acceso a la vivienda. Lo que sí vemos aquí es un estilo, una ideología sintética que ya no compartimos, pero en la que reconocemos algunas de las quimeras que continúan impulsándonos hoy; cosas, en definitiva, que sólo es posible comprender a través de un estudio detallado, objetivo en lo posible, el mismo tipo de estudio que nos ayuda a entender Pompeya, o la vida en un castillo medieval.



Construction of Wright's Fallingwater



Construction of Le Corbusier's Villa Savoye

The project? The 'iconic' image, as it has been called? The original construction materials and procedures? The social intention? The mechanistic symbolism? The MEP installations? Dwelling on any one of these aspects tends to act in detriment of others, so it is known full well from the start what specific values turn a building into a piece of collective herniate, up to what point the restorer's hand should reach, and what each element, however small, means in the global context of the work. The disenchantment with modern architecture has enabled us, at long last, to identify its true qualities, and appreciate it as an exotic, fascinating product of a period long past.

On the one hand, we have some information that reveals surprising natures of well-known old works. Van der Leeuw's theosophical concerns, which explain some aspects of the Van Nelle Factory project, or the settling of the old matter of Mart Stam's part in the design of this building, authorship of which has been attributed to the intransigent functionalist (historical research has shown that Stam hardly had anything to do with the design); the controversy about the rods in the cantilevers at Fallingwater, which was settled when the Taliesin 'fellows' set new measures with the constructor without permission from the imprudent Wright, who, incidentally, wanted to paint the house gold; the original facade with a concrete finish at the Maison de Verre (later transformed); the sophisticated services in Van der Vlugt's Villa Sonneveld, a masterpiece ignored by the historiography and retrieved by restoration; the continuous modifications of the Schröder House by Rietveld, to the point that there is no 'finished' picture of it; the famous and 'iconic' but equally improbable stories about the build-up outer wall of the Guggenheim Museum; the cement plinths inside, the colorful linoleums, and the glass panels joined together without frames in the Zonnestraal Sanatorium, which appears to us in a completely new light when we learn about the history of its construction;

the laboriously artisanal work involved in installing the 'curtain wall' of the Bauhaus; the artisanal nature of glass products in the 1920s and 1930s, which paradoxically explains the transparent and 'mechanistic' appearance of the most famous works of the Modern Movement, an image that all but disappeared in the second half of the century and is extremely hard to retrieve in restoration... The list is infinite and we cannot here present all.

Restoration and Knowledge

On the other hand, much more important is the question of historical interpretation, because it was as a result of documentation and scientific restoration of the buildings of the Modern Movement that efforts were finally made to assess works realistically and objectively, not in accordance with what the architects themselves (and their publicists) said of them.

'Material honesty,' primacy of function, construction economy, and democratic or socialist intentions are things that have often been attributed to works of the Modern Movement, along with the famous matter of addressing the needs of the times (Zeitgeist). In most cases they are by now nothing but myths, and it is impossible to find the keys that explain the essentially artistic motivations of the architects.

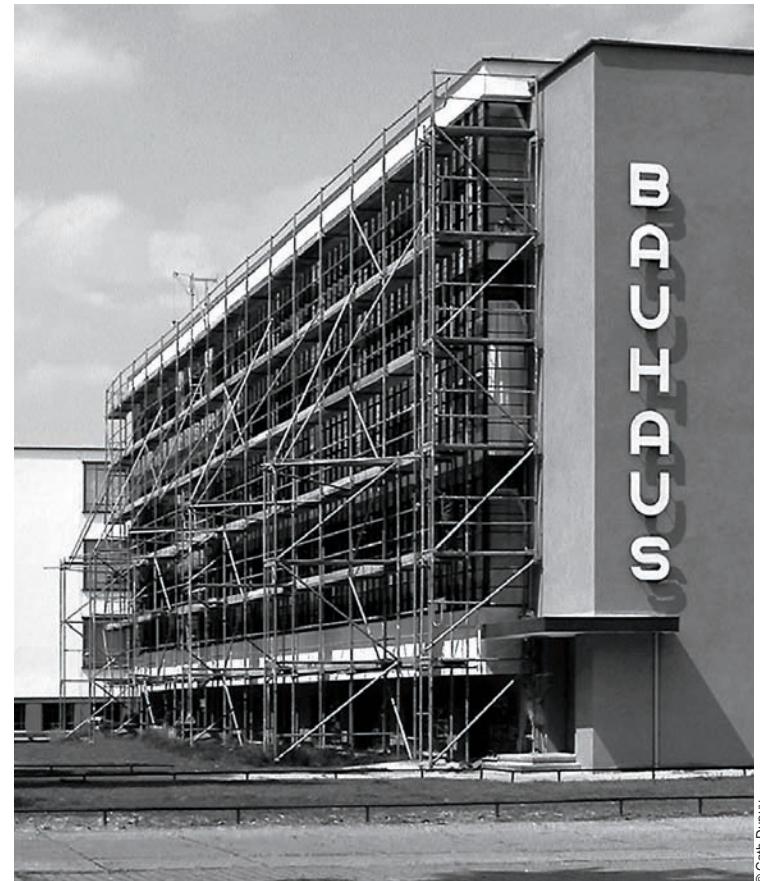
Restorers are time and again faced with decisions to make in questions of design and materials which do not correspond with the state of technology and the practices of their time, and which can only be understood in the context of little less than utopian visions (we find the Russians suicidally fascinated with the flat roof, or Mies van der Rohe's followers designing windowless houses, like glass aquariums, and everywhere rails getting stuck, retractable panels and pulleys hard to activate). The abundance of these visionary elements makes the restoration of buildings a true logistical nightmare.

It is in the realm of anthropology and the history of art and ideas that an explanation can be found for the

most radically illogical works, such as Crown Hall or the Farnsworth House, Villa Savoye or the Narkomfin. To come to understand what these buildings propose for us, it is necessary to study them in depth, to know how they really were; to know how the initial projects evolved and understand the conditions surrounding their materialization, the clients' influence in the designs, the real construction elements, the use made of the spaces, and how well or badly the building did once it started getting used. Most of these things did not worry historians of 20th-century architecture too much.

The masterworks of the Modern Movement have changed in status through the decades. Although in theory they are one same thing, the Villa Savoye explained by Le Corbusier (or by Giedion, Curtis, or von Moos) bears

little resemblance to the Villa Savoye in its embodiment of architectural heritage. It is no longer a building of the future, but a building of the past. Its aspirations to social reform are no longer evident. And we find it neither functional nor 'scientific' nor 'exact.' The crank for activating the huge sliding glass pane of the living room makes us smile, as does the "turning radius of the wheels of a car" that determines the curve adopted by the floor plan of the lower level. What we do see here is a style, a synthetic ideology we no longer share, but in which we recognize some of the chimeras that continue to drive us today; things which in the final analysis we can only understand through a detailed study, as objective as possible; the same kind of study that helps us understand Pompeii or life in a medieval castle.



Rehabilitation of Gropius's Bauhaus in Dessau

© Cath Dupuy