

PETER BEHRENS 1868 - 1940

Vittorio Gregotti

PRESENTACION

José Manuel García Roig

El texto que aparece en la presente publicación corresponde a un extenso artículo de Vittorio Gregotti perteneciente al número monográfico dedicado a Peter Behrens por la revista milanesa Casabella, cuando ésta se denominaba Casabella-Continuità. Es decir, en una época, la de los 60, que puede considerarse como una de las etapas más fértiles de la más importante de las revistas del panorama arquitectónico actual. Entonces era la época en que la presencia de los Gregotti, Rossi, Grassi, Aymonino, etc..., recién salidos de la Escuela, (o Facultad de Arquitectura en este caso) llegaría a cobrar un papel preponderante en el ámbito de la crítica arquitectónica contemporánea. Algunos de aquellos textos, por cierto, se han convertido ya en referencias obligadas (por ejemplo, el dedicado por Aldo Rossi a analizar el significado de la obra de Adolf Loos, por mencionar sólo el más conocido). En este sentido, el ensayo de Gregotti sobre Peter Behrens (Casabella nº 240, junio de 1960) alcanza un doble valor. Por un lado, el propio de plantearse como un análisis de la obra del arquitecto de Hamburgo en su conjunto; sobre todo por la intención de situar ese análisis como ineludiblemente ligado a un contexto histórico-cultural (la de dos fases de gran desarrollo de la economía alemana, la comprendida entre 1894 y 1914 y la de 1922 a 1930) tan plenamente intenso y abigarrado de acontecimientos, que no se puede liquidar con una lectura apresurada, ni desvincularlo, como habitualmente se hace, de su relación directa con la obra de arquitectura de los protagonistas de ese período.

De otro lado, porque se sugieren, a lo largo del texto, aspectos que implican líneas de revisión del Movimiento Moderno que resultaron

BEHRENS 1868-1940

extraordinariamente fructíferas, a tenor de lo que la posterior actividad crítico-historiográfica de los citados arquitectos demostró.

En el ensayo de Gregotti se diferencian varias y diversas etapas dentro de la continua evolución de la obra de Behrens, todas ellas señaladas, en sus aspectos esenciales, por algunas de sus obras más características. Indiquemos, a modo de síntesis, los hitos más evidentes de ese trayecto: su estancia en Darmstadt (casa Behrens en la colonia de artistas de la Matildenhöhe), el período de Hagen (crematorio de Delstern), las fábricas para la A.E.G. en Berlín y los edificios de la Compañía de Gas de Frankfurt (Frankfurter Gasgesellschaft), el edificio expresionista de la Farbenindustrie en Höchst-Frankfurt y, por último, su casa-modelo de la Exposición de la Deutscher Werkbund en la Weißenhof de Stuttgart, así como su proyecto (1er premio) y su intervención para la reestructuración del área de la Alexanderplatz (Berlín).

Finalmente, cabe decir que la presente traducción se refiere a una más extensa línea de investigación, que contó en sus inicios con el apoyo del Programa de Acciones Concertadas, financiado por la U.P.M., y que se pudo continuar en paralelo con el desarrollo del curso de doctorado correspondiente: "La relación entre teoría y práctica de la arquitectura en la Alemania de Guillermo II (1888-1918)". El texto traducido constituye sólo parte del trabajo llevado a cabo en dicho curso (año académico 1992-93) por Carmen Murúa Duque, y que fue dirigido y revisado por mí.

Madrid, septiembre de 1993

BEHRENS 1868-1940

PETER BEHRENS 1868-1940

Vittorio Gregotti

Peter Behrens nace en 1868: una año después de Olbrich, cinco años más tarde que van de Velde. Al año siguiente nacían F. L. Wright, Tony Garnier y Hans Poelzig; en el 70 Loos, en el 74 Auguste Perret. Pero estas fechas representan una simple coincidencia histórica, ya que el ámbito en el que se mueve Peter Behrens, y en el que debe ser examinado está representado por los acontecimientos y las inseguridades de aquella generación de arquitectos alemanes que, empujados por dos fases de gran desarrollo de la economía alemana (la del 94 que llegó hasta el 14 y la de los años 22-30), se encontró trabajando dentro de una dimensión tan amplia que no se puede comparar con ninguna otra experiencia de la arquitectura en otros países en aquellos mismos años. Dos fases de expansión económica a las que siguieron, no lo olvidemos, acontecimientos trágicos: la gran guerra y el nazismo, que fueron preparados y dirigidos en contra de las aspiraciones democráticas del pueblo alemán.

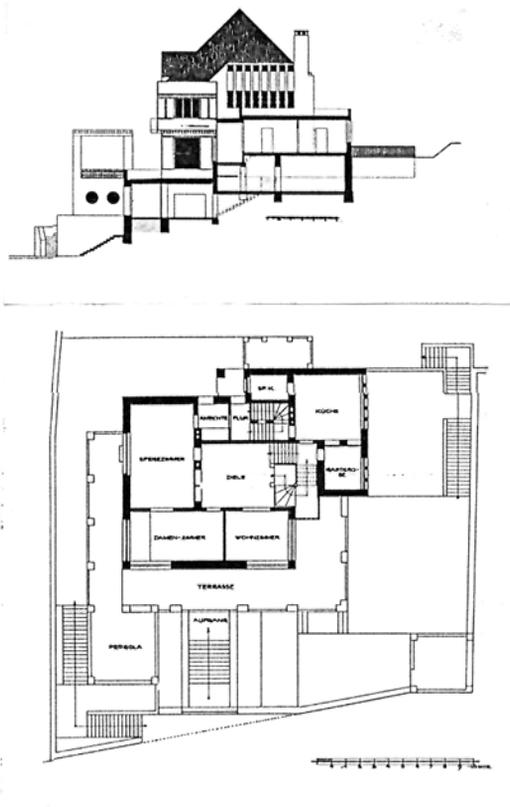
Es interesante observar que esta generación no produjo obras tales (a excepción de los edificios de la AEG de Behrens) que influyesen fuertemente a la generación sucesiva: es más, fue ésta la que atrajo, con más o menos constancia a los mejores de aquélla a su propia esfera de intereses. Se caracterizó, sobre todo, por la ausencia de una academia, del tipo de la representada por los arquitectos Beaux-Arts franceses o de los Giovannoni italianos y, al mismo tiempo, por la falta de una verdadera vanguardia y de la enseñanza moral que conlleva el aislamiento que se deriva de la vanguardia. O mejor, progreso y reacción se mezclaron íntimamente, a menudo en la misma persona, representando las dos caras de una misma contradictoria realidad. De modo que esta generación contó con numerosos arquitectos de gran talento (de Schumacher a Bonatz, Farenkamp, Bhöm y después Höger, Berg, Bartning, Kreis, Poelzig, Oskar Kaufmann, Tessenow y otros muchos) dispuestos a impulsos progresivos imprevistos y a inesperados retornos a algo parecido a los estilos tradicionales; marginados y empujados a menudo por la "gran profesionalidad" con la que tienen que trabajar probablemente tuvieron su momento más

sobresaliente y auténtico con el expresionismo, que precisamente reveló esas contradicciones en el plano del estilo. El mismo Behrens, durante toda su vida, sufrió el problema del estilo, el problema de la definición de la relación estilo-destino, estilo-función, estilo-historia.

Las respuestas las encontró cada vez más concretamente, aunque si bien desde el punto de vista lingüístico no de una forma continua, en el plano de la solución arquitectónica.

Su gran "profesionalidad" no fue nunca ciertamente sólo instrumental o evasiva: más bien suponía un orden moral riguroso, "guillermino", que le comprometió cada vez más escrupulosamente, con todo lo mejor que se podía experimentar, con lo más profundo de la cultura del momento, para dedicarlo a un destino preciso.

Lejos quizás de las conscientes preocupaciones sociológicas e ideológicas de un Gropius, él



Haus Obenauer. (Saarbrücken). 1905

BEHRENS 1868-1940

resumió en sí las contradicciones de la historia de su tiempo, gracias a un fervor creativo, una voluntad de arte siempre rigurosa y exacta, por medio de una constante práctica en proyectar (todavía más que en construir) con la conciencia de ser capaz de llevar a cabo grandes encargos.

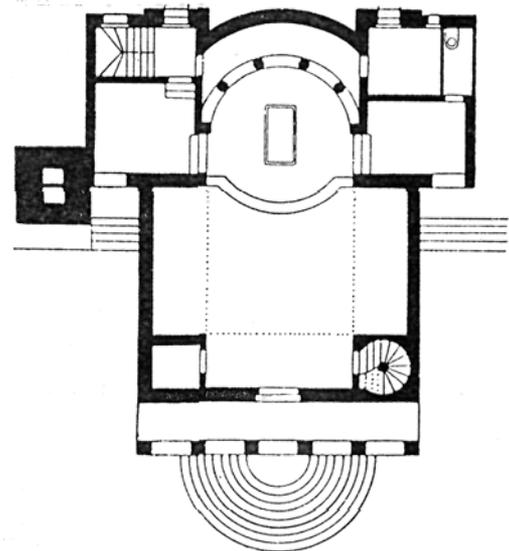
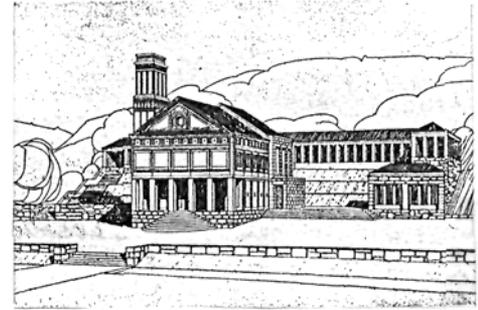
El arquitecto con el que más adecuadamente se le puede comparar es su contemporáneo Auguste Perret. También Perret se encontró trabajando dentro de una estructura social precisa con la que en el fondo no se sentía en contradicción, aunque él no representase un producto orgánico de la misma; pero mientras que para Perret la aspiración constante de su trabajo constructivo es el mito del clasicismo, Peter Behrens está guiado por el significado religioso del trabajo humano, tal como lo heredó de la tradición medieval alemana, lo que le lleva a renovarse continuamente, hasta la contradicción, en busca de una propia determinación.

Podemos, creo, dividir en dos grandes líneas la actividad de Behrens anterior a la experiencia de la AEG.

La primera está marcada por el Art Nouveau, que Olbrich y van de Velde (las dos máximas personalidades que trabajaban en Alemania en aquel momento) representaban, y comprende sus inicios como pintor en Munich y su casa de Darmstadt de 1901, la Exposición de Turín de 1902 y todas las obras de artes aplicadas hasta 1907, año de fundación de la Werkbund alemana. Este período se concluye para la cultura alemana con la Exposición de Colonia del 14.

Cuando a Behrens le llamaron a Darmstadt en 1899, él ya había pertenecido a un grupo de artistas (entre ellos August Endell y Bruno Paul, el futuro director de la Escuela de artes y oficios de Berlín) que intentaban caracterizar sus productos de artes aplicadas por un fuerte sentido constructivo. La presencia de Behrens en Darmstadt supuso enseguida otra polaridad respecto al ejemplo refinado y pictórico de Olbrich, que provenía de una experiencia viva como la vienesa y que, aunque fuese ciertamente el verdadero inspirador de la "colonia de los artistas" tendría más tarde que mostrarse sensible a la llamada al orden originada precisamente por aquella presencia.

La casa que Behrens se construyó para sí mismo en la Matildenhöhe en Darmstadt se diferencia ya netamente de las construcciones de Olbrich que



3u G. 102, 105: Krematorium in Hagen * Peter Behrens

Crematorio de Hagen, 1906/7

están próximas a ella. En realidad él también está al margen del clima de la colonia por su temperamento. Se reconocen aquí algunos elementos de la arquitectura más tradicionalmente alemana, en la pesadez y en la rígida simetría del diseño y en la acentuación general del sentido constructivo que habíamos visto que eran típicos del "estilo de Munich" de aquellos años.

Entre este primer grupo de trabajos y el segundo período están los pabellones construidos por Behrens en Oldenburg para la exposición de las actividades artísticas de Alemania occidental. Se trata de una composición simétrica de masas cúbicas en donde se observa claramente un cambio de interés, que se hará cada vez más pronunciado, respecto a las formas del Art Nouveau, en favor de aquéllas, más cercanas al clasicismo: lo que significa para Behrens, sobre todo, más próximas a un ideal de racionalidad, no

BEHRENS 1868-1940

tanto en sentido ideológico cuanto en el sentido de la concepción del edificio. De la experiencia como artista Art Nouveau le quedarán durante toda la vida el interés por el diseño del objeto y una sensibilidad particular por los problemas de las artes aplicadas, desde el design a la decoración (1) y, además, una sensibilidad abierta a las experiencias más diversas, pero siempre controladas concretamente por el modo de trabajar, finamente dirigido a intuir "lo nuevo", lo progresista desde el punto de vista artístico, que le ayudará mucho en los años posteriores para poder controlar una problemática que continuamente desplaza su punto de aplicación. El segundo período está bien representado por el Crematorio de Delstern y por las dos casas de Hagen. El Crematorio está claramente influido por la arquitectura florentina del 400; una aproximación curiosa, probablemente recuperada a través del parecido formal en el uso de las líneas rectas con contraste negro-blanco de gusto hoffmaniano. Las dos casas de Hagen, construidas en la colina de Eppenhausen (una de las cuales fue destruída durante la guerra), estaban influidas por aquel cambio de intereses que los arquitectos alemanes experimentaron en aquellos años hacia el clasicismo romántico de tipo schinkeliano, y que llegó incluso hasta la última obra de Olbrich, la casa Feinhal en Marienburg (Colonia) de 1908 (2).

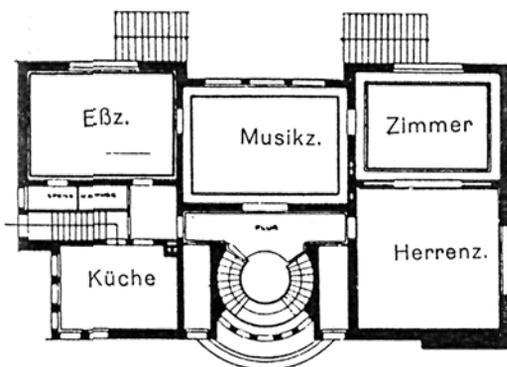
Las dos casas de Behrens tienen una sólida disposición, completamente simétrica y en el fondo menos ligada a una tradición popular que aquéllas del mismo van de Velde. La Cuno, un poco más próxima al carácter doméstico de una cierta arquitectura inglesa, la Schröder, más segura y personal en los caracteres, le debe algo, especialmente en la definición de los huecos, al cercano ejemplo olbrichiano de

Darmstadt y, aunque más lejanamente, al mismo Wagner (3).

Además de una decidida reacción en contra del Art Nouveau, estas simpatías schinkelianas representan para Behrens, como hemos dicho, un reclamo a la racionalidad de la concepción del edificio, quizás hasta una extrema llamada al orden que nace de la autoridad de una solución indiscutible, un orden que los acontecimientos de aquellos años iban poco a poco resquebrajando. Cuando ya había proyectado las dos villas de Eppenhausen, Jordan llamó a Behrens (en 1907) para que ocupase el puesto de consejero artístico de la AEG, el complejo industrial dirigido por Emil Rathenau. Es importante recordarlo porque estas simpatías clasicistas serán, hasta la guerra, un aspecto constante en la arquitectura de Behrens y recorrerán a menudo también sus ensayos con posturas polémicas en contra de la ciudad jardín y de la tradición romántica de Morris, apoyando la idea de la perfección de las relaciones dimensionales como elemento figurativo fundamental en sustitución del ornamento, en una "aguda nostalgia de la síntesis, de la unidad con la naturaleza prevalentemente analítica de la cultura" de su tiempo (4).

En la AEG él ocupa el puesto de Alfred Messel, un arquitecto muy importante en la Alemania de finales de siglo, y sería interesante establecer con precisión el peso de su directa influencia en la AEG antes de Behrens; de todas formas esto aclara el que ya desde hacía tiempo los arquitectos importantes se ocuparan de edificios industriales; sin embargo es necesario señalar que el encargo de Behrens supuso un hecho nuevo, una gran victoria para la labor de Muthesius. Behrens asume el cargo de consultor artístico general, proyecta edificios, pero diseña para la AEG, también, lámparas, muebles, objetos, en una unidad de intenciones que precede al posterior concepto de designer. Su estudio se convirtió de repente no sólo en el más progresista, sino también en uno de los estudios profesionales más importantes de Alemania. A él llegaron jóvenes arquitectos, Gropius, Mies, Le Corbusier: Walter Gropius se quedó allí tres años.

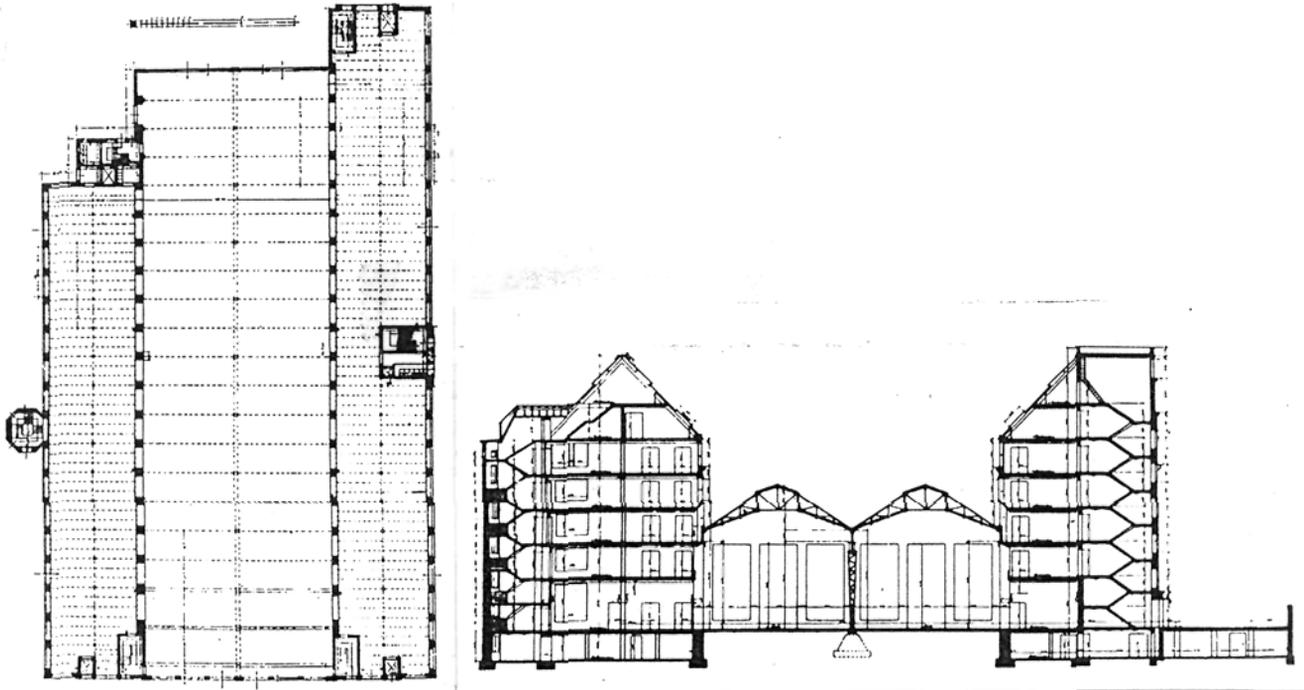
Las cinco construcciones proyectadas por Behrens para la AEG entre 1909 y 1912, consideradas por todos los historiadores del Movimiento Moderno como el momento más



Zu S. 13: Haus Dr. Cuno, Hagen i. W., Erdgeschoss. Peter Behrens

Haus Cuno. Hagen. 1909/10

BEHRENS 1868-1940



AEG. Fábrica de alta tensión. Berlín, 1910

importante del arquitecto, están concebidas bajo el signo de la aceptación de los nuevos medios de la técnica moderna y del problema de su expresión artística.

Modelo directo de la Fagus de Gropius, preceden con el amplio uso de paramentos acristalados, con las estructuras a la vista, con la total ausencia de decoración, a algunos elementos del lenguaje racionalista. Y es, creo, por esta cuestión lingüística, por la que tanto éxito tuvo la Turbinenfabrik entre la generación más joven, más que otras construcciones contemporáneas (las oficinas de Poelzig en Breslau, 1909, la Wasserturm del mismo Poelzig en 1910 en Posen, y el Garage Ponthieu, 1906 de Perret o las otras construcciones de la AEG del mismo Behrens) en donde algunos principios fundamentales del racionalismo, sin embargo, se aplicaron ampliamente. Estas están todavía lejos de algunos problemas que serán característicos de la generación siguiente: aquí toda calificación es totalmente inherente al problema de la arquitectura en sentido clásico; de ninguna manera está presente el problema de la cantidad (serie, standard) derivado típicamente de aquellas mismas premisas productivas ni, por lo tanto, el problema de la calificación frente al consumo, no sólo como mera distribución de bienes, sino como elemento determinante de la cultura. Por esto (además de por su distanciamiento respecto

a toda preocupación por un cambio total de la visión figurativa) los edificios no tendrán aquel carácter de indicación espacial; de diagrama independiente de una dimensión precisa (que se pueda repetir hasta el infinito) típico de la arquitectura de los años 30, sino más bien una dimensión finita, volumétricamente fijada de modo inequívoco, muy evidente en la Hochspannungsfabrik (Fábrica de alta tensión), pero también claramente indicada en los potentes ángulos murarios de la Turbinenfabrik.

La ausencia de la decoración es seguramente un elemento importante de indicación para el futuro, pero al mismo tiempo es la reconquista de un antiguo y primigenio concepto de arquitectura como arte del construir, así como la intuición de un nuevo lenguaje. En los años en los que diseña los objetos para la AEG Behrens declara: "Por ello, más que una rica decoración, hay que perseguir una simplificación que favorezca las perspicuas relaciones de medida de las partes individuales. Incluso con las realizaciones más elegantes del material más rico, similar o parecidos, el ornamento, utilizado sólo en pequeña medida, ha de tener siempre algo de impersonal. Efectivamente en el trabajo mecánico sería insoportable encontrar en la masa de productos siempre de nuevo las mismas formas pretenciosas. Se sentiría como algo desagradable el contraste que se delinea entre la riqueza de la

BEHRENS 1868-1940

formulación y la multiplicación obtenida fácilmente por medio de la máquina." (5). Esta contradicción entre standarización y arte como hecho irreplicable, es para Behrens todavía un contraste crítico inconciliable. También nos interesa aquí llevar a cabo un análisis preciso sobre estos elementos, que serán después considerados espurios, desde el punto de vista racionalista, pero que definen bastante bien algunos caracteres específicos del trabajo de Behrens en aquel momento. Aquí no son importantes tanto los elementos schinkelianos residuales, tímpanos y ordenes gigantescos (la disposición de la fachada de la Kleinenmotoren -Fábrica de pequeños motores- es similar totalmente a la Embajada alemana en San Petersburgo del mismo Behrens de tres años después y, sólo en esta última, sobre los pilares ha colocado los capiteles) cuanto la aplastante dimensión, el sentido de un volumen concebido a escala distinta que sí forma parte del tema, pero que también está implacablemente señalado hasta asumir una dimensión religiosa que pretende redimir su vocación pública. La fábrica no está concebida claramente con el carácter instrumental que adopta en la tradición anglosajona sino más bien como la representación de un nuevo poder (y desde este punto de vista la Hochspannung, - fábrica de material de alta tensión- todavía más que la Turbinenfabrik, es la obra maestra de Behrens), nacido de la síntesis entre el hombre y la máquina; un poder que incluso multiplica los bienes de la naturaleza, el poder del espíritu de la materia, la victoria de una dualidad tradicional en la cultura alemana. Existe, sin embargo también el presentimiento inherente a aquella dimensión ciclópea no referida a la escala de lo particular de que aquel poder, recibido como la fuente de una renovación total, se pondría poco después, y con indiferencia, a construir cañones en lugar de turbinas, desconcertando al mundo con una carnicería que duró cinco años.

Cuando Behrens se dedique al mismo tema en el 22, durante el desastre monetario, propio de la política económica de los Konzern (grandes consorcios) industriales, en gran parte provocado, su confianza ya no será la misma, y junto a ese desmedido orgullo considerará los padecimientos y las opresiones que esconde (6).

La última obra de Behrens antes del conflicto mundial es el proyecto del edificio para las oficinas administrativas de la Mannesmann en Düsseldorf. A pesar de que se acabó de construir

en 1923, en realidad se comenzó en 1912. El mismo año proyectó otro edificio para oficinas (el palacio para la Administración de la Continental-Coutchouc de Hannover) actualmente destruido; el esquema es del todo parecido al edificio de Düsseldorf pero todavía más académicamente frío; con el mismo espíritu está concebido el gran complejo para la industria automovilística en Berlín-Oberschöneeweide. En el edificio de la Mannesman todo el interés está concentrado en la definición del "tipo"; el resultado es una disposición en planta ejemplar, que ha sido imitada durante años. El edificio es un bloque cerrado (en la actualidad presenta una parte que ha sido demolida y reconstruida posteriormente) con dos patios interiores: las estructuras (de hierro revestidas de piedra), están dispuestas de forma que evitan cualquier estorbo en el interior de los cuerpos edificatorios y facilitan la variación de los tabiques. También respecto al edificio para la administración de la Larkin en Buffalo de F. L. Wright, realizado ocho años antes, el "tipo" es completamente nuevo. En todo caso, la arquitectura, a pesar de la nobleza del resultado, expresa un momento de congelación de los resultados de los edificios AEG y de aquellos de la Frankfurter Gasgesellschaft de 1911. Congelación no tanto en el sentido clásico (por la disposición de la fachada como típica derivación setecentista con el gran orden que ocupa las dos plantas centrales), que está presente, en el mismo estado de aspiración a la racionalidad también en la AEG, cuanto en el sentido profesional. Hay aquí una concentración tan preocupada por cuidar los términos del tema, por situarse exclusivamente en los límites del trabajo bien hecho, que sugiere casi la idea de un traslado en términos semperianos de su ideal de síntesis entre técnica y arte. En realidad en los umbrales del conocimiento pleno de los términos contradictorios de una cultura, el artista se refugia en el rigor del cumplimiento del deber, en aquella "moral del comportamiento" que Mann iba elaborando en aquellos años a favor del propio apoliticismo; pero la rigidez de la expresión behrensiana no hace más que subrayar, en aquel momento, la provisionalidad de la solución.

Curiosamente lejos de esta lucha entre contención e impulso, de esta oscilación entre aspiraciones clasicistas de unidad, de síntesis que a veces rozan la academia, y deseo de adherirse a la vida contemporánea, de expresarla, está el pabellón que Behrens diseñó para la Deutsche Werkbund en la exposición de Berna en 1917. Un organismo claro y equilibrado,

BEHRENS 1868-1940

lejos de toda aspereza polémica, suavemente prolongado por la disposición del jardín. Construido durante la guerra en una Suiza donde reinaba la paz, con una libertad que lleva a pensar en Hoffmann y en Tessenow por esa forma de neoclasicismo doméstico que a veces está presente en estos arquitectos.

Convendrá en este momento hacer algunas consideraciones sobre los edificios de la Frankfurter Gasgesellschaft (Compañía de Gas de Frankfurt) que hemos nombrado antes.

Además de por su gran cualidad arquitectónica, nos interesan porque muestran claramente la acentuación de ciertos elementos, respecto a la AEG, que volveremos a encontrar en el edificio de la Farben diez años más tarde. Mientras que los dibujos del proyecto se caracterizan por un gusto clasicista, la realización acentúa los caracteres dramáticos del conjunto. Los dos edificios de oficinas y de viviendas para los directores están caracterizados por unos pilares continuos de ladrillo con un fuerte saliente. "Predomina una técnica del tratamiento de los muros -escribía Hoeber en 1914- que a pesar de todo la moda mecánica y sin alma de la técnica muraria moderna se relaciona con la genuina maestría artesanal, fantástica y llena de inventiva,

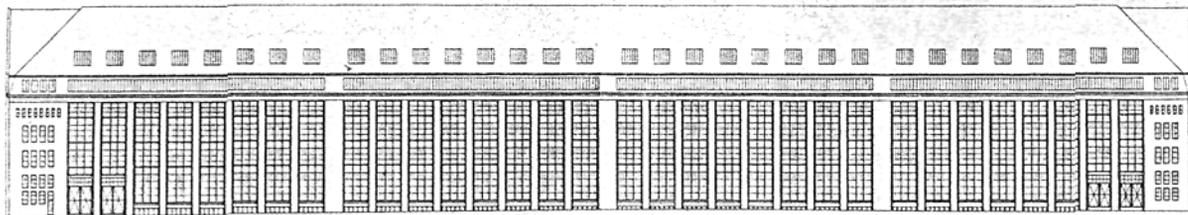
de la Edad Media, del arte romántico y gótico de ladrillo de la llanura alemana septentrional". Pero sobre todo es el conjunto el que posee un aspecto fuertemente dramático en el contraste de las formas cúbicas y cilíndricas de los edificios, en la solución del basamento de la torre para el agua, en el volumen de enlace entre los dos depósitos de alquitrán y de amoníaco. Sólo Poelzig (y Olbrich en el proyecto del depósito de agua en Hamburgo de 1907) se habían enfrentado antes en términos conscientemente arquitectónicos a este tema constructivo.

Antes de examinar las obras de Behrens que van del 18 al 27 y que podemos decir que pertenecen al clima expresionista postbélico, será mejor concentrarse en los acontecimientos que rodean el nacimiento de este clima, no tanto con la intención de expresar un juicio sobre el expresionismo, que necesitaría un discurso más amplio y documentado, cuanto para intentar aclarar las ideas que han aproximado a Behrens al expresionismo permitiéndole crear en el vestíbulo de la Farben una de sus obras más significativas.

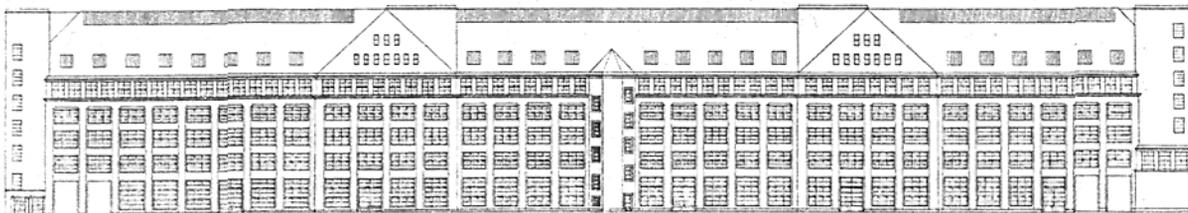
Hay que tener en cuenta en este momento un hecho importante cuando se habla de expresionismo en arquitectura; y es que éste

*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft - Berlin.
Fabrikneubau, Vollstr. 5-17.*

136# 8.



Kraftwerk



Hauptfront



Mh 180

St. Augustin, am 1. August 1911

AEG. Fábrica de pequeños motores. Berlín 1910/11

BEHRENS 1868-1940

tomó su propio vocabulario expresivo directamente de la deformación de la arquitectura romántico-nacional de principios de siglo. Una arquitectura romántico-nacional relacionada en una gran parte de Europa con la arquitectura neorrománica y que seguramente ha sido uno de los fenómenos, junto con el Art Nouveau, más amplios de los que han afectado a la arquitectura de finales del siglo XIX y uno de los más comprometidos intentos por salir del eclecticismo. A Alemania, Holanda, Países Escandinavos, Finlandia, Italia de alguna forma, les influyó; no es casual que se trate de naciones (respecto a Austria, Inglaterra, Francia y España) que más recientemente habían afirmado sus propias aspiraciones de unidad nacional.

Allí donde tales aspiraciones más se defraudaron o se malinterpretaron fue precisamente donde más se deformó esta arquitectura romántico-nacional, alcanzando límites expresionistas. En Italia tal decepción se resolvió en sentido burocrático con el neorrenacimiento de los Sacconi y de los Beltrami; en otros sitios (como en Escandinavia y en Finlandia) se adhirió a un reformismo ilustrado de tipo socialdemócrata y discurrió sin convulsiones, a través de los ideales domésticos de una arquitectura neoempírica para llegar a la arquitectura moderna. En el caso de Holanda, que se quedó fuera del conflicto mundial, esta fase romántico-nacional coincide con el momento más progresista de la política constructiva holandesa y se concreta en las grandes realizaciones de Berlage y de la escuela de Amsterdam.

Bastante más dramático es el caso de Alemania. Con la guerra perdida, aclarada la función supraestatal de los grupos monopolistas que tienen la mayor parte de la responsabilidad de la inflación del 23, también las aspiraciones nacionalistas perdieron desde hacía ya tiempo toda función progresista y poco a poco se dispusieron a apoyar las reivindicaciones antioccidentales (y al mismo tiempo antidemocráticas) de la clase dirigente alemana: posturas debidas a una densa mezcla de elementos muy distintos (7).

En otro ámbito no hay que olvidar en qué medida la misma literatura expresionista derivó del "naturalismo" de la generación precedente; que, en efecto, el expresionismo no superó los horizontes ideológicos de aquél.

Más bien estamos frente a formas de protesta

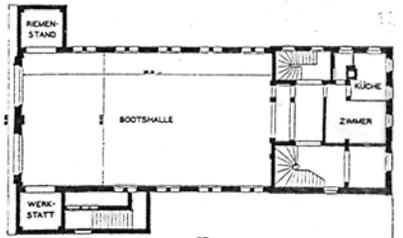
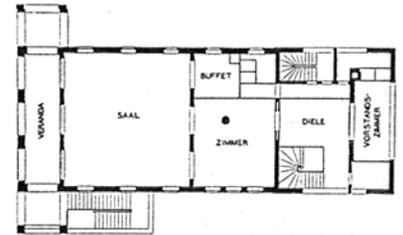
que, y esto es lo nuevo, van naturalmente del nihilismo a la "más mística vuelta a lo primigenio". Formas de protesta más que de oposición; que adoptan una vida autónoma respecto a las condiciones reales de la sociedad y no establecen alternativas, de forma que los resultados artísticamente más enérgicos se obtienen en la sátira, en la deformación, que subraya el sentido de arbitrariedad de la forma expresiva, en el uso del rasgo caricaturesco, imagen precisa de la grotesca discrepancia entre apariencia y esencia.

Y nótese que este carácter de "deformación", por ser uno de los más auténticos filones del expresionismo, se transmite de alguna forma también a la sucesiva "Neue Sachlichkeit", y basta pensar en la obra musical de un Hindemith o de un Weill y en la arquitectura del racionalismo, que por este camino vuelve, se puede decir, a asumir algunos caracteres en cierta medida nacionales y se reviste de un significado que, a pesar de la postura internacionalista, no asumirá en otros países. Hay sin duda algún ingrediente de deformación (que presupone por lo tanto un residuo de figuratividad para deformar) en la concepción del Totaltheater de Gropius o en algunas decoraciones brechtianas de la Bauhaus, que ni el terrorismo formal de Van Doesburg conseguirá anular.

Precisamente debido a estos caracteres, el expresionismo mantendrá una cierta disponibilidad, y por lo tanto incertidumbre, que dará lugar también a grandes equivocaciones y permitirá incluso la reanudación de aventuras de entre las más gravemente regresivas. Baste pensar que bajo el signo de "Die Brücke" estaban no sólo contemporáneamente un Kokoschka y un Kandinsky, el misticismo de un Franz Marc y el realismo de un Beckmann, sino también artistas que terminarán por sostener el neo-nacionalismo de tipo racista.

Además hay que tener presente que el período expresionista de la arquitectura no se corresponde de ninguna manera con el de la pintura. El grupo "Die Brücke" se fundó en Dresde en 1905 y el "Caballero Azul" en 1912. Es interesante además fijarse en cuán complejas y distintas son las líneas de desarrollo que allí convergen; de éstas, algunas confluyen en la abstracción, otras persisten en la propia postura, incluso después de la guerra, acentuando en los años 18-28 el propio carácter de crítica a la sociedad. Sin embargo, el lenguaje figurativo del

BEHRENS 1868-1940



Club náutico Elektra para empleados de la AEG, Berlín

expresionismo está ya claramente fijado antes del

14. Aparte de Poelzig (que produce obras que se pueden de alguna forma definir de expresionistas, antes de la guerra) y del Jahrhunderthalle (Salón del Centenario) de Berg, el apogeo de la época expresionista se desarrolla en arquitectura entre el 18 y el 27.

De la misma forma que los pintores, los arquitectos que se encuentran reunidos bajo la protesta expresionista, que provienen de experiencias muy diferentes, tomarán en seguida caminos muy distintos. Algunos, como Höger o Berg, quemados por los acontecimientos cerrarán su época creativa. Otros, como Behrens, Poelzig, Mendelsohn, se encaminarán hacia una adhesión al racionalismo y su nueva producción se debatirá entre los rigores de la metodología racionalista y su vocación figurativa, de ataque constante a lo real. Otros, como Farenkamp, Schumacher, Bonatz, Kreis, se sentirán tentados por continuos compromisos; y si a veces llegan a obras de gusto racionalista, sobre todo en los años sucesivos están llamados a realizar grandes

obras (también a causa del alejamiento realizado por el nazismo de los representantes de la joven generación acusada de "Kultur-Bolschewismus"), volverán a su raíz romántico-nacional que, a cuarenta años de distancia, desligada de los motivos de su nacimiento, juega ya un papel representativo reaccionario.

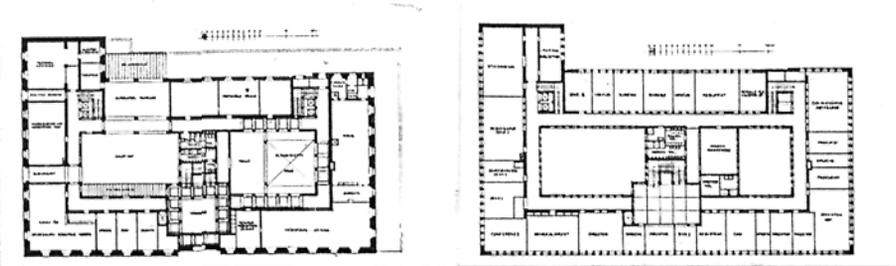
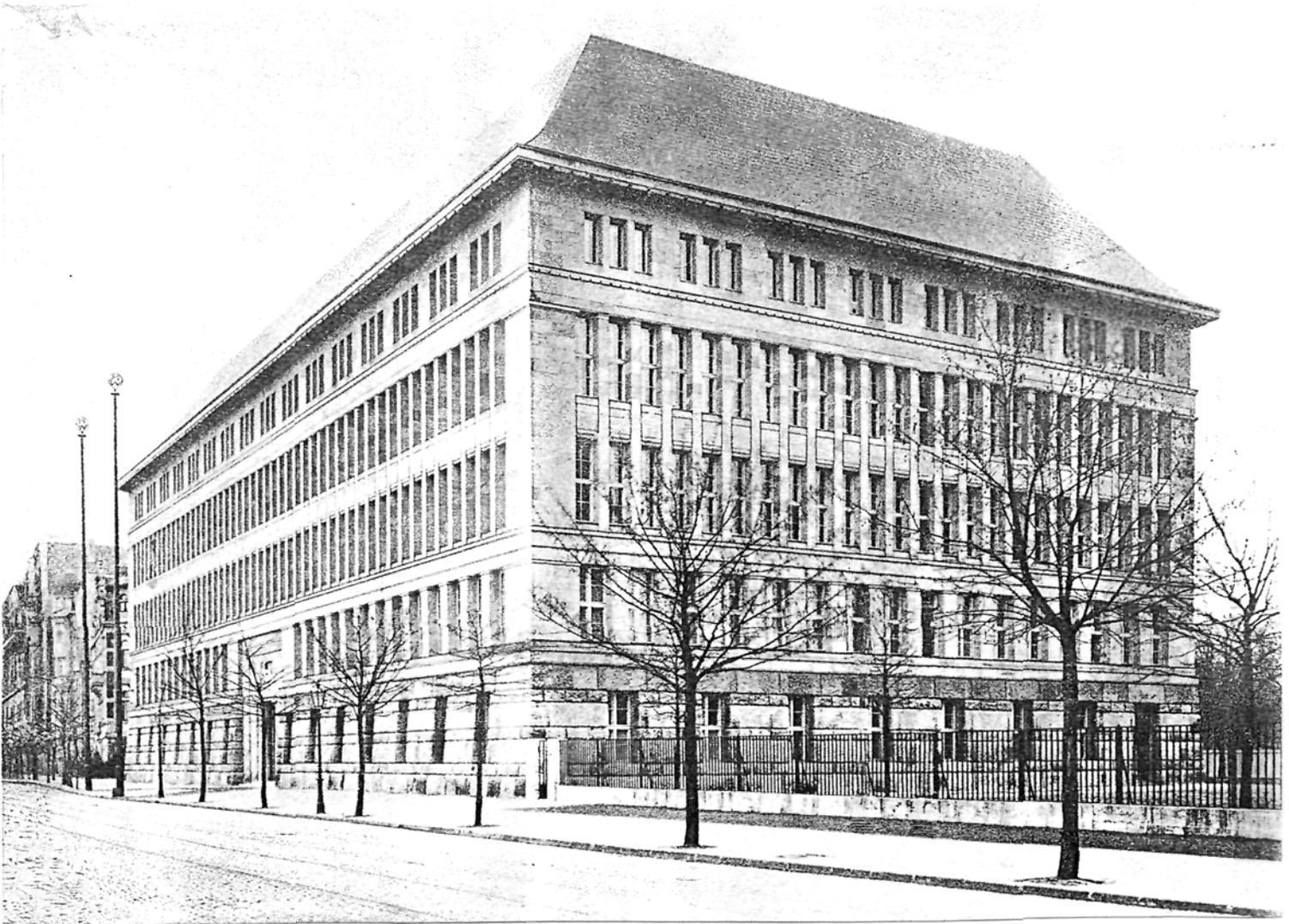
Sin embargo el expresionismo de Behrens seguramente no es el grito de un Höger o la intuición simbólica de un Poelzig. Desinteresado por los aspectos expresionistas derivados del Art Nouveau (con los cuales sin embargo es evidente la familiaridad en la torre Einstein de Mendelsohn), mantiene las propias fronteras bajo el control constante de una racionalidad constructiva y de concepción, que se ha convertido casi en su segunda naturaleza. Pero para Behrens, entendámonos, la figura del artista no se confunde de ninguna manera con el artesano, tiene perfiles y finalidades bien precisas, es intérprete de la voluntad expresiva de su tiempo, tiene obligaciones de guía respecto a la técnica.

BEHRENS 1868-1940

El edificio de la Farbenindustrie en Hoechst-Frankfurt se construye entre el 21 y el 25. El conjunto de los volúmenes exteriores será concebido de forma completamente anticlásica, por encajes, con un muro exterior de ladrillo, con un basamento en plano inclinado y una banda de terminación sin canalón, retranqueada respecto al plano de la fachada y en la que se abren una

serie de ventanas con forma de arco parabólico.

El gozne de la composición de Hoechst está constituido por una robusta torre cuadrada que seguramente se puede comparar con la de Bonatz de la estación de Stuttgart, acabada tres años antes en 1917. La superficie muraria está tratada con continuos acentos de diversas



Edificio Mannesmann. Düsseldorf. 1911/12

BEHRENS 1868-1940

texturas y materiales de forma que se señala esa intranquilidad, esa inestabilidad que parece anidar bajo la concepción severa del conjunto.

Una intranquilidad que se expande plenamente en el vacío del gran atrio interno (que distribuye los varios pisos de oficinas) en donde unidad e invención, juntos, implican un rigor expresivo y un dramatismo intensísimos. A pesar de la referencia a un interior de naturaleza, de gruta, el efecto expresivo, la escala de las dimensiones y los puntos de vista, están delicadamente controlados.

El interior está recubierto con klinker, material utilizado también en la pavimentación, matizado con colores que van del azul al naranja, al amarillo (con un acercamiento cromático que lleva a pensar en las acuarelas de Nolde o Kirchner) de abajo a arriba. El volumen estrecho y alto, de proporciones que recuerdan el gótico, está iluminado con tres tragaluces de hierro e, indirectamente, con las ventanas de las escaleras. Estas ventanas están decoradas con dibujos geométricos abstractos, compuestos según un juego de horizontales-verticales-diagonales.

Los muros perimetrales están animados con grandes bandas diagonales en ladrillo en el borde de la superficie del muro, puestas en correspondencia con las puertas. Muchos detalles, hierros, puertas, manillas, señalan más abiertamente la inspiración del medioevo alemán, así como la estructura de madera de la pequeña sala de reuniones, en la actualidad destruida.

Es difícil distinguir cuanto en este proceso expresivo ha nacido de la crítica a una situación y cuanto de una evasión.- "El alma -escribía George Simmel unos años antes- quiere conservar su capacidad de tener fe cuando ha perdido la fe en todos los contenidos determinados y predeterminados".

Seguramente ésta nos parece la única nota de soledad de este artista que (siempre acostumbrado a un trabajo continuo, respecto a unos fines, a una exigencia) parece romper aquí toda preocupación profesional para adherirse, aunque sea momentáneamente, a aquella "ideología de la desesperación" que se abate sobre la Alemania weimariana.

Estilísticamente esta obra de Behrens (al menos

con respecto al atrio, pues las otras partes permanecen más ligadas a una conformación de tipo racional, aunque con un gusto medievalista) hay que relacionarla con lo que podríamos llamar el estilo de Hamburgo de los dos Höger, de Hermann Distel, de los dos Garson y de otros. Por lo que se refiere a lo que más nos interesa, o sea la evolución sufrida por Behrens en su búsqueda estilística después de la guerra, nos tenemos que referir a dos órdenes de consideraciones. Por un lado, como hemos indicado antes, ya las arquitecturas de la AEG contienen algunos elementos estilísticamente expresionistas, en el peso general de la construcción, continuamente subrayado, en la composición por volúmenes contrapuestos, en el color y en el gusto de los materiales (cerámica, hierro) no planteado semperianamente en cuanto tal, sino siempre "cargado de significado". Por otro lado hace falta tener en cuenta su constante lucha contra la pura profesionalidad, la rigidez lingüística, ideológicamente académica; algo que lleva a pensar en la parábola estilística de un Stephan George y que justifica, también en la psicología del artista, su paso al expresionismo.

Las oficinas y tiendas de la Gutehoffnungshütte en Oberhausen, proyectadas al año siguiente y terminadas en el 25, señalan ya la disolución del nudo más tenso del expresionismo, buscando una nueva objetividad, constructiva si no ideológica. No renuncian a una fuerte carga expresiva, pero ésta está racionalmente orientada a un efecto y, al mismo tiempo, tiende a separarse de las indagaciones que giran alrededor de la tradición nacional y que son, como hemos dicho, el lejano punto de partida de las experiencias precedentes.

En estos años, y en este mismo sentido, Bonatz construyó en Düsseldorf (1922-25) su rascacielos para oficinas (una de las arquitecturas más intensas), Alfred Fischer sus mejores edificios industriales, y Farenkamp los famosos almacenes en Düsseldorf.

Los edificios de la Gutehoffnungshütte están en el centro de un enorme complejo siderúrgico en el corazón de la región del Ruhr. Consistían en dos construcciones unidas entre ellas: una más baja para las oficinas (en la actualidad destruida y reconstruida no fidedignamente), y un gran bloque de varios pisos caracterizado por dos sucesivos retranqueos de los volúmenes altos.

Aquí los volúmenes están tratados con gran

BEHRENS 1868-1940



Haus Wiegand

libertad compositiva: el conjunto es completamente asimétrico, construido de ladrillo visto oscuro que cubre una estructura de hormigón armado, y está caracterizado por la presencia de bandas horizontales de hormigón que sobresalen mucho.

En un lado está colocada una torre en donde las bandas horizontales de hormigón crean aquel tema de líneas paralelas a menudo utilizado después por Eric Mendelsohn.

Algunos elementos del lenguaje de F. L. Wright están seguramente presentes aquí; sin embargo no hay que olvidar que la verdadera fuente de muchas de estas soluciones externas hay que buscarla más bien en los ejemplos de la Wagnerschule (los pilares que avanzan respecto al plano de la fachada, la composición con masas superpuestas, etc..) de los que el mismo Wright declaró que le habían llamado la atención. Es posible que tales influencias wrightianas le hayan llegado a través de Holanda, pues en la Europa central la influencia de Wright ya no era muy fuerte en aquellos años.

Durante los años en los que se construía la sede de la Gutehoffnungshütte de Oberhausen, entre el 25 y el 26, Behrens construyó cerca de Northampton, en Inglaterra, una casa pequeña particularmente interesante. Ella constituye, como a menudo hemos visto en la obra de Behrens, un nudo de influencias y de intuiciones diversas. La casa de Northampton está recubierta con un enfoscado blanco liso, con cubierta plana, ventanas horizontales en la parte externa, con

una planta completamente simétrica.

Si por un lado puede representar una primera adhesión al lenguaje racionalista (y en este sentido tuvo una notable influencia en Inglaterra), al mismo tiempo parece no haber olvidado la lección de Mackintosh: es interesante fijarse cómo ya en la casa Obenauer, construida en Saarbrücken veinte años antes, Behrens había utilizado un lenguaje de alguna forma parecido al de la casa de Northampton, y de todas formas relacionado con las experiencias de la arquitectura doméstica inglesa de principios de siglo. De estos años, 1925-26, son los dos grupos de casas populares construidos en Viena, siguiendo la política constructiva promovida por el Ayuntamiento socialista desde 1920 (cuando Loos era arquitecto jefe del Ayuntamiento). Son grandes bloques cuadrados con un amplio espacio interior libre, construidos en un barrio en el que trabajaban Hoffmann, Stiarai y Josef Frank (9). Aquí nos limitamos a observar que con esta experiencia está relacionado también figurativamente el edificio construido con ocasión de la exposición de la Deutsche Werkbund en Stuttgart y que representa la adhesión pública de Behrens al racionalismo. Behrens había firmado dos años antes, junto con otros intelectuales, una protesta cuando la hostilidad de los grupos reaccionarios había obligado a la Bauhaus a abandonar Weimar. También en la Weissenhof su adhesión al racionalismo es esencialmente de tipo moral; su lenguaje queda bastante lejos del de sus ex-alumnos Le Corbusier, van der Rohe y Gropius, poco influido por la experiencia cubista que, por el contrario, es fundamental para los

BEHRENS 1868-1940

arquitectos de la nueva generación. Ciertamente que algunos años más tarde, en la construcción de la villa Zimmer en el Taunus cerca de Frankfurt (1930), él demuestra que posee totalmente también ciertos instrumentos figurativos elaborados por los racionalistas; algo de la disposición de los volúmenes, de la nitidez de los cortes, recuerda incluso la villa Tugendhat en Brno de Mies van der Rohe. La planta está ordenada según una simetría continuamente negada por los elementos interiores, e íntimamente unida, por medio de la organización del jardín exterior, a la bellísima naturaleza que la rodea. El revestimiento exterior es, en contra del gusto de la época, de losas de piedra.

En 1928 Peter Behrens ganó en Berlín el concurso para la ordenación de la Alexanderplatz. Fue realizado en 1929 un primer proyecto, y los dos edificios construidos en hormigón armado se terminaron en 1932. Durante la realización desaparece la agitación que había animado el proyecto, las asimetrías volumétricas se amortiguan para dejar sitio a un armazón continuo de hormigón armado y cristal. La simplificación del conjunto sin embargo no participa en absoluto del modo figurativo del racionalismo de aquellos años, no tiene ni su programática ni su gusto: basta compararlo con la solución que había propuesto van der Rohe participando en el mismo concurso. Existe, más bien, una cierta dureza profesional que recuerda los años de Düsseldorf y de Hannover. Una dureza que en la fábrica de Linz (terminada en el 36) ha desaparecido, pero más que nada debido a un gusto extendido que ya había envuelto por completo a la misma profesión.

La fábrica de tabaco de Linz, que le costó muchos años de trabajo en colaboración con el arquitecto austriaco Alexander Popp, es la última obra importante de Peter Behrens.

La construcción de este complejo industrial comenzó por encargo del Gobierno austriaco en 1930, el año en el que era más aguda la crisis económica en la Alemania que llevaría al poder a Hitler, tres años más tarde.

Behrens había trasladado su propio estudio a Viena, donde enseñaba desde 1922 en la Escuela Superior de Arquitectura ocupando la cátedra que había sido de Otto Wagner.

En la fábrica de Linz, todos los edificios están construidos con estructuras retranqueadas que

permiten la colocación de ventanas continuas horizontales: con una terminación en revoco blanco liso siguiendo el gusto de los años treinta; sólo el basamento es de ladrillo visto; el conjunto revela la mano de alguien que está acostumbrado a dominar estos temas, pero el dinamismo del conjunto es totalmente exterior, profesional, ha perdido el impulso ideal aunque en los últimos escritos afirma Behrens su adhesión sentimental (pero no ideológica) al nuevo camino de la arquitectura.

Han pasado veinte años desde la muerte de Peter Behrens y, ya que nuestra investigación histórica no tiene fines puramente filológicos, es justo preguntarse qué esperamos de nuestra indagación (qué enseñanza para nuestros días, quiero decir) cuando estudiamos una figura como la de Behrens intentando sacar a la luz todos los aspectos, incluso los menos coherentes o los más contradictorios.

Hoy sabemos con bastante claridad que aquel grupo de problemas que constituye la base común de la revolución realizada por el arte moderno, (pues creo que es justo hablar de revolución), ha tenido por parte de los grandes artistas de los últimos sesenta años respuestas diversas, a veces divergentes. Lo que se ha llamado el "Movimiento Moderno en arquitectura", observado más de cerca, ofrece multitud de caras, se complica e implica cada vez más elementos aparentemente lejanos y contradictorios, de forma que el orden que se ha presentado hasta ahora aparece al final simplificado y ya no es capaz de explicar, ni mucho menos de impulsar, fenómenos nuevos que hundan sus raíces en alguna parte de esa complejidad. Pues lo que más nos interesa hoy de la historia del Movimiento Moderno no es tanto el reconocer los aspectos metodológicamente comunes, cuanto las soluciones específicas: por qué han surgido y cómo se han diferenciado, de qué significados se han revestido.

En dos números anteriores de *Casabella* hemos analizado precisamente las experiencias de Adolf Loos y de Henry van de Velde. Diferentes entre ellas, pero ambas unitarias en su enseñanza.

Hemos visto, en estas breves notas, de cuántos elementos distintos está compuesta sin embargo la figura de Peter Behrens. Esto ha empujado a algunos historiadores a reducirla sólo a algunas de sus obras, la AEG sobre todo, más fácilmente

BEHRENS 1868-1940

utilizables para explicar una cierta línea de desarrollo: a otros a considerar su carrera como "ambigua"; a otros a acusar de eclecticismo a toda su obra. Nosotros nos limitamos a revelar la unión íntima entre su figura y la historia de su país que, en gran parte, es la historia de la Europa de los últimos años. De esta historia él fue capaz en los mejores momentos de sacar a la luz, con íntimo esfuerzo, los contrastes y los aspectos más modernos.

A la distancia de quince años del último conflicto, Alemania se ha reconstruido rápidamente, sin pausas, con el ojo pendiente del instrumento de trabajo; sin dejarse distraer por ninguna tentación de juicio, intentando casi borrar de la memoria, junto a la vergüenza del nazismo, el inquietante peso de toda su historia.

Quien observe la arquitectura alemana y quizás toda la cultura alemana de después de la guerra, podrá leer la preocupación por no dejar filtrar nada del propio ánimo, ni los símbolos de un cambio ideológico total, ni traza alguna de aquel esfuerzo que fue para los mejores, en el bien y en el mal, el gran esfuerzo de la Alemania moderna: el drama de su incapacidad para la democracia. Se podrá entrever una especie de angustioso agnosticismo, una muda falta de juicio sin disponibilidad; ya que hoy "el centro de Europa es un centro vacío: un poco como aquel punto en medio de un ciclón donde una calma absoluta tiene un aire artificialmente inmóvil" (10)

Artículo de Vittorio Gregotti publicado en el número monográfico dedicado a Peter Behrens de Casabella n. 240, Junio 1960. Traducido por Carmen Murúa.

(1) Hay que pensar que ya desde 1903 cuando era director de la Escuela de Artes Aplicadas de Düsseldorf había ofrecido la cátedra de decoración a Kandinsky.

(2) Estas casas formaban parte de un plan de parcelación realizado por Behrens gracias a un encargo de Osthaus. Uno de los volúmenes previstos en la parcelación fue construido por van de Velde para el mismo Osthaus.

(3) Todavía en 1911 Behrens proyectó una interesante villa con un gusto muy parecido al de Schinkel; el mismo año Mies van der Rohe, ayudante en su estudio, había diseñado una serie de proyectos muy parecidos a éste.

(4) Véanse a propósito los escritos de Behrens en la página 31 de este mismo número de la revista.

(5) AEG Zeitung - Berlín, junio 1909

(6) No hay que olvidar desde el punto de vista de los contenidos otro elemento importante: la guerra provocó una fuerte disminución del capitalismo de tipo familiar a favor de la concentración del poder en manos de técnicos y operadores económicos tan especializados que no podían estar controlados. La empresa se hace propietaria de sí misma; esto provoca la desaparición de una precisa y directa relación entre el arquitecto y quien encarga el trabajo. En la AEG, Behrens es el arquitecto de Rathenau; diez años más tarde es simplemente un técnico en la Farbenindustrie.

(7) En el libro de Lador-Lederer Capitalismo mondiale e cartelli tedeschi tra le due guerre están resaltados muy bien los caracteres emotivos, irracionalistas, además de los de conquista, del poder económico del gran capital alemán entre las dos guerras, que vienen señalados y manifestados precisamente por la deformación expresionista.

(8) El empleo del arco parabólico tiene sus precedentes en la arquitectura de Gaudí y en los edificios de Freyssinet (el célebre hangar de Orly y las fábricas de acero Limousin en Montluçon ejemplos bastante conocidos y utilizados en la arquitectura industrial alemana de aquel tiempo. En los mismos años Dominikus Bhom construía sus iglesias de Ulm y de Colonia utilizando el arco parabólico, no sólo como elemento estructural sino también como generador geométrico de sus edificios.

(9) En otro artículo de esta revista este tema se ha desarrollado de una forma más amplia.

(10) Carlo Levi, La doppia notte dei tigli - Einaudi, Torino, 1959.