

Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

39

*Alan Colquhoun*

# HISTORIA desapasionada de la arquitectura MODERNA

Nueva edición  
2025



**Editorial  
Reverté**

De Victor Horta a Louis Kahn, 1890-1965

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

*(sigue en la solapa posterior)*

**Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura**

**39**

**HISTORIA  
desapasionada  
de la arquitectura  
MODERNA**

Colección dirigida  
por Jorge Sainz



*Walter Gropius, bloque de viviendas en la Siemensstadt, Berlín, 1928.*

Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

39

*Alan Colquhoun*

# HISTORIA desapasionada de la arquitectura MODERNA

Nueva edición  
2025

De Victor Horta a Louis Kahn, 1890-1965

*Prólogo*

Joaquín Medina Warmburg

*Traducción y edición*

Jorge Sainz

**Editorial  
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · México

Edición original:

© Alan Colquhoun, 2002

*Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Primera edición en español:

*La arquitectura moderna: una historia desapasionada*.

Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Traducción:

© Jorge Sainz Avia, 2005, 2025.

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2025.

ISBN: 978-84-291-2139-1 (papel) · 978-84-291-0002-0 (PDF)

*Esta traducción se publica en colaboración con Oxford University Press.*

*Editorial Reverté es la única responsable de esta edición, y Oxford*

*University Press no se responsabiliza de ningún error, omisión, inexactitud o ambigüedad en ella, ni de las pérdidas que pueda ocasionar su uso.*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (2022), y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336

Correo E: [reverte@reverte.com](mailto:reverte@reverte.com) · Internet: [www.reverte.com](http://www.reverte.com)

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 17550-2025

Impresión: Rodona Industria Gráfica, Pamplona

# 1647

### Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 17550-2025

ISBN: 978-84-291-2139-1

Autor personal: Alan Colquhoun (1921-2012)

Título: Historia desapasionada de la arquitectura moderna:  
de Victor Horta a Louis Kahn, 1890-1965 /  
Alan Colquhoun ; prólogo, Joaquín Medina  
Warmburg ; traducción y edición, Jorge Sainz

Edición: 1ª edición

Publicación: Barcelona : Reverté, 2025

Descripción física: 299 p. : il., plan. ; 24 cm

Bibliografía: Bibliografía: p. [273]-285. Índice

Encabezado materias: Arquitectura moderna

Encabezado materias: Historia

# Índice

<i>Prólogo</i>	
Paradojas de una recomposición dialéctica Alan Colquhoun y el canon moderno	7
Agradecimientos	13
Introducción	15
I El Art Nouveau 1890-1910	19
II Organicismo frente a clasicismo: Chicago 1890-1910	43
III Cultura e industria: Alemania 1907-1914	67
IV La urna y el orinal: Adolf Loos 1900-1930	85
V El Expresionismo y el Futurismo	101
VI Las vanguardias en Holanda y Rusia	123
VII Retorno al orden: Le Corbusier y la modernidad en Francia 1920-1935	151
VIII La Alemania de Weimar: la dialéctica de lo moderno 1920-1933	173
IX Del racionalismo al revisionismo: Italia 1920-1965	199
X Neoclasicismo, organicismo y estado del bienestar: Países Nórdicos 1910-1965	209
XI De Le Corbusier a las megaestructuras: visiones urbanas 1930-1965	225
XII La <i>pax americana</i> : Estados Unidos 1945-1965	247
Bibliografía	273
Procedencia de las ilustraciones	287
Índice alfabético	293

## Paradojas de una recomposición dialéctica Alan Colquhoun y el canon moderno

Joaquín Medina  
Warmburg

En 1926, a pocos meses de la inauguración del edificio de la Bauhaus en Dessau, su fundador, Walter Gropius explicó en la revista *Die Form*, órgano oficial de la asociación Deutscher Werkbund, cuáles eran los puntos comunes entre las creaciones técnicas y las creaciones artísticas de la época. Si bien las primeras eran fruto de una «mente calculadora» y las obras de arte solían nacer de la pasión, en opinión de Gropius los modernos creadores artísticos mostraban un creciente interés por los productos racionales de la técnica.

Considerándose él mismo un ‘arquitecto artista’ moderno, entendía que los nuevos creadores buscaban aunar los valores espirituales propios de la cultura con la racionalidad y la economía material característicos de la civilización. Si las modernas obras de arte eran siempre también productos de la técnica que, por tanto, debían funcionar tanto espiritual como materialmente, lo mismo valía para unos artefactos mecánicos como los aviones imaginados y fabricados por Hugo Junkers en Dessau, con imágenes de los cuales Gropius ilustró su artículo. En efecto, resulta difícil imaginar que el obstinado sueño de volar no naciese del impulso vital que otorga la pasión.

### Una modernidad plural

El de Gropius es sólo uno de los muchos ejemplos posibles con los que ilustrar la ‘modernidad’ como una voluntad de síntesis entre dos polos, en este caso la superación dialéctica de la oposición entre la pasión y el cálculo, el arte y la técnica, la cultura y la civilización. En correspondencia, también los relatos históricos sobre la arquitectura moderna se han valido con frecuencia de un recurso especulativo análogo. Las primeras historias de la arquitectura moderna eran voluntariosos productos del activismo: relatos escritos con intención movilizadora. Con ahínco se afirmaba la existencia de ‘movimientos’ modernos, revolucionarios y utópicos, en analogía con los movimientos políticos y casi siempre como el resultado necesario de un proceso histórico: unos ‘movimientos’ nacidos de la voluntad de modernización compartida por creadores e historiadores, quienes encontraron un punto de convergencia en la búsqueda común de principios fundamentales, preferentemente ahistóricos y de validez universal.

*Joaquín Medina Warmburg es catedrático de Historia de la Arquitectura en el Instituto de Tecnología de Karlsruhe (KIT) y codirector del Archivo de Arquitectura e Ingeniería Civil SAAI; en esta misma colección se encargó de la edición de la antología de textos Walter Gropius, proclamas de modernidad: escritos y conferencias, 1908-1934.*

## Agradecimientos

Muchas personas han contribuido, a sabiendas o no, a la elaboración de este libro. Pero por haber leído y comentado diversos capítulos estoy particularmente agradecido a Jean-Louis Cohen, Esther da Costa Meyer, Hubert Damisch, Hal Foster, Jacques Gubler, Robert Gutman, Michael J. Lewis, Sarah Linford, Steven A. Mansbach, Arno Mayer, Guy Nordensen, Antoine Picon, y Mark Wigley. Tengo una especial deuda de gratitud con Mary McLeod, que leyó todo el manuscrito y me dio valiosos consejos, y con John Farnham y Can Bilsel por su ayuda, tanto práctica como intelectual, en momentos cruciales de la preparación del texto. También querría dar las gracias a Simon Mason y Katherine Reeve, redactores de la Oxford University Press, por sus consejos y ánimos. En último lugar, pero no por ello menos importante, me gustaría agradecer a Frances Chen y al personal de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton su amabilidad y ayuda inagotables.

Durante la preparación del libro recibí una generosa beca de la Simon Guggenheim Foundation y una ayuda Samuel H. Kress a la investigación del Center for the Study of the Visual Arts de la National Gallery, Washington, DC, por las cuales expreso mi mayor agradecimiento.

# Introducción

La expresión ‘arquitectura moderna’ es ambigua; puede entenderse que hace referencia a todos los edificios del periodo moderno con independencia de sus fundamentos ideológicos, o puede entenderse de un modo más específico, como una arquitectura que es consciente de su propia modernidad y que lucha en favor del cambio. Es en este último sentido como se ha definido generalmente en las historias de la arquitectura del siglo xx; y ésta es la tradición que sigue el presente libro. Ya en el siglo xix se apreciaba una extendida insatisfacción entre arquitectos, historiadores y críticos con respecto al eclecticismo. Esa actitud, perfectamente documentada, justifica una historia de la arquitectura moderna que se ocupe primordialmente de las tendencias reformistas y ‘vanguardistas’, en vez de una historia que intente abordar el conjunto de la producción arquitectónica como si actuase en un campo neutral y no ideológico.

Es en ese espacio que queda entre las utopías idealistas de las vanguardias históricas y las resistencias, complejidades y pluralidades de la cultura capitalista donde este libro trata de situarse. Aunque en modo alguno pretende ser enciclopédica, la exposición sigue una secuencia cronológica global e intenta ser, quizá, menos segura en su resultado y menos triunfalista que la mayoría de las historias anteriores del Movimiento Moderno. El libro se compone de una serie de ensayos que pueden leerse como narraciones autosuficientes o bien como partes de un todo más extenso; cada uno de ellos expone un conjunto de temas relacionados que reflejan un momento importante en el enfrentamiento de la arquitectura con las condiciones externas de la modernidad. Si sigue siendo principalmente una historia de los maestros, se debe a que ésa era la naturaleza del propio Movimiento Moderno, pese a sus muchas reivindicaciones en favor del anonimato.

Unas palabras sobre terminología: en este libro se usan de un modo más o menos intercambiable las denominaciones ‘arquitectura moderna’, ‘Movimiento Moderno’ y ‘vanguardia’ para hacer referencia a las corrientes progresistas de los años 1910 y 1920 en su conjunto; en ocasiones también se usa la expresión ‘vanguardia histórica’, cuya intención es otorgar sentido histórico al movimiento y distinguirlo así de la actividad contemporánea. No comparto las ideas de Peter Bürger (en su libro *Theorie der Avantgarde*),<sup>1</sup> quien, en el contexto del fotomontaje dadaísta, distinguía

1. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Fránkfurt: Suhrkamp, 1974); versión española: *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Edicions 62, 1987).

## El Art Nouveau 1890-1910

En 1892, el movimiento llamado Art Nouveau, de vida breve pero vigorosa, surgió en Bélgica y se extendió rápidamente, primero a Francia y luego al resto de Europa. Su inspiración provenía del movimiento inglés Arts & Crafts y de los avances en la tecnología del hierro forjado, en concreto de la interpretación hecha por el arquitecto y teórico francés Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). El movimiento estuvo estrechamente relacionado, por un lado, con la aparición de una nueva burguesía industrial y, por otro, con los numerosos movimientos en favor de la independencia política surgidos en la Europa *fin-de-siècle*. El Art Nouveau se difundió rápidamente por medio de revistas como *The Studio*, que incluía imágenes de gran calidad, producidas en serie gracias a nuevas técnicas de impresión como la litografía *offset* y la fotolitografía, que iniciaron su andadura comercial en los años 1880 y 1890.

El Art Nouveau fue el primer intento sistemático de reemplazar el sistema clásico de la arquitectura y las artes decorativas, que venía transmitiéndose desde el siglo XVII y que se había consagrado gracias a las enseñanzas de las academias *beaux-arts*. El nuevo movimiento abandonó esa convención del realismo que siguió al Renacimiento y extrajo su inspiración de estilos ajenos al canon clásico: de Japón, de la Edad Media e incluso del Rococó. Aunque duró apenas quince años, muchos de sus preceptos se incorporaron a los movimientos vanguardistas que le siguieron.

Al igual que todos los movimientos progresistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, el Art Nouveau quedó atrapado en un dilema: cómo conservar los valores históricos del arte en las condiciones impuestas por el capitalismo industrial. La Revolución Industrial alteró de manera radical las condiciones tanto individuales como colectivas de la producción artística. Ante esa situación, los artistas y los arquitectos del Art Nouveau reaccionaron de un modo que llegaría a ser característico de las vanguardias posteriores: se saltaron la historia reciente y se situaron en un pasado remoto e idealizado con el fin de encontrar un arte que pudiese estar justificado en términos históricos y que, sin embargo, fuese absolutamente nuevo.

Aunque el Art Nouveau estuvo precedido y profundamente influido por el movimiento Arts & Crafts, ambos continuaron en paralelo y se modificaron mutuamente. En Austria, y hasta cierto

## Organicismo frente a clasicismo: Chicago 1890-1910

En una conferencia titulada ‘La arquitectura moderna’, pronunciada en Schenectady (estado de Nueva York) el 9 de marzo de 1884, Montgomery Schuyler, periodista y crítico de arquitectura neoyorquino, expuso lo que entendía como el problema al que se enfrentaba la arquitectura estadounidense. Schuyler presentó su argumentación en forma de tesis y antítesis; reafirmó la necesidad de una cultura universal de la arquitectura tal como existía en Europa, algo que faltaba en los Estados Unidos debido a la ausencia de buenos modelos. El sistema *beaux-arts* –afirmaba– podría proporcionar la base para dicha cultura, que inculcaría las virtudes de «la sobriedad, la medida y la discreción», si no fuese por el hecho de que no había logrado realizar una arquitectura apropiada para la vida moderna. La arquitectura –continuaba– es la más reaccionaria de las artes:

Mientras que en la literatura las reglas clásicas se usan, en la arquitectura se copian [...]; sólo en la arquitectura un estudio arqueológico pasa por ser una obra de arte [...]. No es la enseñanza lo que menosprecio, sino confiar en la enseñanza no como una preparación, sino como un logro.

Y luego seguía describiendo la confusión entre el lenguaje y la arquitectura: «Una palabra es un signo convencional, mientras que una auténtica forma arquitectónica es la expresión directa de un hecho mecánico.»

Schuyler elogiaba a los arquitectos estadounidenses, en particular a los de Chicago, por tratar de adaptar la arquitectura a problemas técnicos como el ascensor y la estructura de acero, sin las trabas de tantos escrúpulos acerca de la pureza estilística; sin embargo, entendía que el problema no se había resuelto del todo:

La verdadera estructura de estos imponentes edificios (‘la construcción de Chicago’) es un armazón de acero y arcilla cocida, y cuando buscamos su expresión arquitectónica, nuestra búsqueda es infructuosa.

Esa estructura articulada, «al ser la expresión última de una disposición estructural, no puede preverse, y la forma [...] llega como una sorpresa para su autor». Así pues, Schuyler estaba a favor de una arquitectura moderna directa y expresiva; sin embargo, nunca rechazó explícitamente la tradición *beaux-arts*. ¿Acaso

## Cultura e industria: Alemania 1907-1914

El movimiento internacional de reforma de la arquitectura y las artes industriales coincidió en Alemania con unas especiales circunstancias históricas. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el mundo de habla germana había empezado a dar forma una imagen de sí mismo que pretendía oponerse a la hegemonía cultural francesa y al universalismo de la Ilustración. La conciencia de una ‘cultura’ (*Kultur*) específicamente alemana, como algo distinto de la ‘civilización’ (*Zivilisation*) de procedencia francesa, se reafirmó durante las guerras napoleónicas.

El efecto de todo ello consistió en intensificar la búsqueda de la identidad cultural, pero al mismo tiempo funcionó como un poderoso incentivo para la modernización. El romanticismo y el racionalismo coexistían; unas veces se reforzaban mutuamente, y otras se oponían. La modernización aumentó su ritmo tras la unificación de los numerosos estados germanos para formar el Imperio Alemán en 1871. Pero en los años 1890 ya se apreciaba una decepción generalizada con respecto a los resultados culturales de esa iniciativa, así como el comienzo de una reacción antiliberal y antipositivista.

Esa tendencia reflejaba algunas otras similares que se estaban dando en el conjunto de Europa, pero en Alemania hizo aflorar una ideología latente: la del ‘pueblo’ o ‘nación’ (*Volk*).<sup>1</sup> Según el escritor Julius Langbehn, la civilización moderna, en especial la de América, no tenía raíces. En su célebre libro *Rembrandt als Erzieher*, abogaba por un retorno a la arraigada cultura del *Volk* alemán, cuyo espíritu consideraba encarnado en las pinturas de Rembrandt.<sup>2</sup> En su libro *Gemeinschaft und Gesellschaft*, el sociólogo y filósofo Ferdinand Tönnies centraba su atención en las antiguas formas de asociación alemanas, que se estaban viendo reemplazadas por las modernas formas de asociación industriales o ‘compañías’.<sup>3</sup>

De hecho, el movimiento para la reforma artística en Alemania estuvo desde el comienzo profundamente involucrado en la cuestión de la identidad nacional germana. Quienes participaron en el movimiento se vieron atrapados entre el deseo de retornar a sus raíces preindustriales y un impulso igualmente intenso en favor de la modernización, entendida como una condición necesaria para poder competir comercialmente con el resto de naciones occidentales.

1. El equivalente inglés del alemán *Volk* es *folk* (‘gentes, pueblo’), y esta raíz ha pasado al español ‘folclore’, pero mientras que las evocaciones en otras lenguas son meramente pintorescas, en alemán es más o menos el equivalente de ‘germanidad’, en particular como algo distinto de la civilización francesa, una connotación que se remonta a los albores de la conciencia nacional alemana, a finales del siglo XVIII.

2. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* (Leipzig: Hirschfeld, 1890).

3. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Leipzig: Fues, 1887); versión española: *Comunidad y sociedad* (Buenos Aires: Losada, 1947).

## La urna y el orinal: Adolf Loos 1900-1930

Adolf Loos ocupa un puesto singular en la historia de la arquitectura moderna; además de ser un inconformista que se negaba a integrarse en ningún ‘club’, era no sólo un pensador convincente, capaz de exponer las contradicciones de la teoría coetánea, sino un arquitecto cuya obra, aunque corta en su producción, fue provocadora y sumamente original. Loos tuvo una enorme influencia en la siguiente generación de arquitectos, especialmente en Le Corbusier, y sus ideas han conservado su relevancia hasta nuestros días tras pasar por sucesivas interpretaciones.

Hijo de un cantero, Loos nació en Brno (Moravia, por entonces en el Imperio Austrohúngaro, actualmente en la República Checa) y estudió en la Escuela Estatal de Artes y Oficios (Königliche & Kaiserliche Staatsgewerbeschule) de Reichenberg (Bohemia) y luego en la Escuela Técnica Superior (Technische Hochschule) de Dresde. En 1893 se trasladó a los Estados Unidos, adonde había emigrado su tío; allí visitó la Exposición Universal Colombina y, finalmente, inició un breve ejercicio profesional en Nueva York antes de regresar a Austria en 1896. Como fruto de esa experiencia, Loos conservaría durante toda su vida una gran admiración por la cultura angloamericana.

Aunque pertenecía a la misma generación que las grandes figuras del Art Nouveau y el Jugendstil, Loos reaccionó enérgicamente en contra de su intento de reemplazar el eclecticismo *beaux-arts* con lo que él consideraba un sistema de ornamentación superficial. Por supuesto, Loos no estaba solo en su rechazo del Jugendstil y su ideología de la ‘obra de arte total’ (*Gesamtkunstwerk*). Como ya se ha visto, en Alemania, hacia 1902, algunos diseñadores, como Richard Riemerschmid y Bruno Paul, habían abandonado ese estilo; y en Austria, Josef Hoffmann, fundador de los Wiener Werkstätte, había simplificado drásticamente el vocabulario de la Secession. Pero la crítica de Loos era más profunda que la de todos ellos; se basaba en un rechazo del concepto mismo de ‘arte’ cuando se aplicaba al diseño de objetos para uso cotidiano. Mientras que Henry van de Velde y el Jugendstil habían querido eliminar la distinción entre el artesano y el artista, Loos veía la brecha abierta entre ellos como algo irreversible; lejos de creer en una cultura unificada en la que el artesano y el artista volverían a unirse, aceptaba de buena gana la distinción entre los objetos de la vida cotidiana y las obras de arte creadas por la imagi-

## El Expresionismo y el Futurismo

En torno a 1910, las artes visuales alcanzaron un nuevo nivel de abstracción al profundizar en el rechazo del concepto de arte como imitación mucho más de lo que habían hecho hasta entonces. Esas nuevas corrientes tuvieron su origen en la pintura francesa posimpresionista y fauvista, y rápidamente se extendieron por otros países europeos, en los que adoptaron la forma del Expresionismo en Alemania y del Futurismo en Italia. En Francia, los movimientos artísticos progresistas y las instituciones artísticas conservadoras fueron en buena medida capaces de coexistir, pero cuando los nuevos experimentos formales se extendieron por Alemania e Italia, llegaron a asociarse a movimientos que eran diametralmente opuestos al estamento académico dirigente. En consecuencia, las vanguardias arquitectónicas se fueron incorporando cada vez más al ámbito de las artes visuales y se fueron alejando de una tradición específicamente tectónica.

Tanto el Expresionismo alemán como el Futurismo italiano comenzaron como movimientos en las artes visuales y la literatura, aunque enseguida atrajeron a algunos arquitectos insatisfechos tanto con un Jugendstil moribundo como con su alternativa neoclásica. Los expresionistas y los futuristas mantuvieron un estrecho contacto entre sí: los diferentes manifiestos futuristas se publicaron en la revista expresionista *Der Sturm*, y en 1912 los propios creadores futuristas expusieron sus obras en la galería del mismo nombre. Pero aunque sus raíces artísticas eran idénticas, los dos movimientos diferían en al menos un aspecto crucial: mientras que los expresionistas se debatían entre una visión utópica de la tecnología moderna y una nostalgia romántica del ‘pueblo’ o la ‘nación’ (*Volk*), los futuristas rechazaban totalmente la tradición y veían en la tecnología el fundamento para una nueva cultura de masas.

### El Expresionismo

La palabra ‘expresionismo’ se acuñó originalmente en Francia en 1901 para describir las pinturas del círculo de artistas en torno a Henri Matisse, quienes modificaban sus representaciones de la naturaleza según su propia visión subjetiva. Pero la palabra no se incorporó al discurso crítico internacional hasta 1911, cuando fue adoptada por los críticos alemanes para referirse al arte mo-

## Las vanguardias en Holanda y Rusia

Como en el caso del Expresionismo y el Futurismo, las vanguardias arquitectónicas de Holanda y Rusia estuvieron dominadas al principio por la pintura y la escultura. En ambos países, esos experimentos formales que eran posibles en proyectos teóricos o de pequeña escala encontraron una considerable resistencia cuando se aplicaron a las necesidades constructivas y programáticas de los edificios. Tras la I Guerra Mundial, en cuanto la situación económica y política permitió reanudar la construcción, los proyectos arquitectónicos de ambos países empezaron a adoptar las características de una arquitectura más sobria e internacional, y a perder los rasgos nacionales que se habían originado principalmente a partir de las interpretaciones del Cubismo, el Expresionismo y el Futurismo. En este capítulo se describen esos movimientos nacionales (De Stijl en Holanda; y el Suprematismo, el Racionalismo y el Constructivismo en Rusia) y su transición hacia un Movimiento Moderno a escala europea, conocido también como ‘nueva objetividad’ (Neue Sachlichkeit), ‘funcionalismo’, ‘racionalismo’ o ‘nueva construcción’ (Neues Bauen).

Tanto en la vanguardia holandesa como en la rusa, la lógica de la máquina se convirtió en el modelo para el arte y la arquitectura; se consideraba que la mente podía crear la forma con independencia de los oficios tradicionales, lo que conllevaba una nueva alianza entre la pintura, la arquitectura y la razón matemática. El arte y la arquitectura se entendían como algo impersonal y objetivo, no basado en el ‘gusto’ individual.

### La vanguardia en Holanda

Durante la I Guerra Mundial e inmediatamente después, en Holanda florecieron dos movimientos opuestos en el campo de la arquitectura y las artes decorativas: la Escuela de Ámsterdam y De Stijl. Ambos estaban relacionados con el Art Nouveau y el movimiento Arts & Crafts, así como con Expresionismo alemán; ambos creían en un estilo unificado que reflejase el ‘espíritu de la época’; ambos eran herederos de esa idea de William Morris de que la sociedad podía ser transformada por medio del arte; y ambos rechazaban el uso ecléctico de los estilos del pasado, y luchaban por alcanzar una arquitectura nueva y no codificada. Pero cada uno de ellos heredó una tendencia distinta de los movimien-

## Retorno al orden: Le Corbusier y la modernidad en Francia 1920-1935

Después de la I Guerra Mundial, en los círculos artísticos franceses hubo una enérgica reacción en contra de la anarquía y el experimentalismo incontrolado de las vanguardias anteriores a la contienda; se consideraba necesario un 'retorno al orden'. Pero mientras que para algunos eso significaba una vuelta a los valores conservadores y un rechazo de la modernidad, para otros significaba aceptar los imperativos de la tecnología moderna. Lo que complicaba aún más la situación era que tanto los pesimistas culturales, como el poeta Paul Valéry, como los utópicos tecnológicos como Le Corbusier invocaban el espíritu del clasicismo y la geometría.

En el periodo posterior a la guerra hubo muy poca actividad arquitectónica en Francia hasta 1923, y los arquitectos se limitaron principalmente a proyectar viviendas particulares. Este capítulo trata del desarrollo de la vanguardia francesa tal como surgió de esa situación, con Le Corbusier como su representante más creativo y vigoroso.

### *Le Corbusier antes de la I Guerra Mundial*

Charles-Édouard Jeanneret, más tarde conocido como Le Corbusier, se formó en la escuela de artes y oficios de La Chaux-de-Fonds, en la Suiza de habla francesa, donde aprendió una profesión (grabador de relojes) antes de asistir al curso superior con Charles L'Eplattenier, quien le persuadió de que se hiciese arquitecto. En 1908, Jeanneret trabajó unos meses en París con Auguste Perret, y entre 1910 y 1911 pasó otros cuantos meses en Alemania preparando un informe sobre las artes aplicadas alemanas, encargado por el propio L'Eplattenier, su profesor en Suiza.

Mientras estaba en Alemania conoció a Theodor Fischer, Heinrich Tessenow y Bruno Paul, trabajó brevemente en el estudio de Peter Behrens y asistió a un importante congreso del Deutsche Werkbund, patrocinado por la industria del cemento, en el que estuvieron presentes la mayoría de las lumbreras de la vanguardia alemana. Luego viajó por los Balcanes, Estambul y Atenas. El diario y las cartas que escribió durante este viaje muestran que estaba atrapado entre su amor por las artes vernáculas 'femeninas' de Europa oriental y Estambul, y su admiración por el clasicismo 'masculino' de la antigua Grecia, que él identificaba con el espíritu del racionalismo moderno. La impresión causada por el Parte-

## La Alemania de Weimar: la dialéctica de lo moderno 1920-1933

En Alemania, al igual que en Francia, hubo un ‘retorno al orden’ después de la I Guerra Mundial, aunque se vio retrasado por la crisis política y económica. Cuando se produjo, esa corriente rechazó no sólo el Expresionismo, sino también esos valores de la cultura ‘guillermina’ del Imperio Alemán que el propio Expresionismo había atacado. Mientras que en Francia el retorno al orden, incluso en su forma progresista, podía entenderse como la reafirmación de una tradición nacional establecida y triunfante, en Alemania, derrotada en la guerra, implicaba una ruptura radical con el pasado nacional y una búsqueda de principios alternativos.

La arquitectura que comenzó a surgir en Alemania en torno a 1922 reflejaba un espectacular cambio de orientación con respecto a las artes visuales en su conjunto. El movimiento conocido como *Neue Sachlichkeit* (‘nueva objetividad’ o, más fielmente, *factualidad*),<sup>1</sup> era indicio de un nuevo realismo. La expresión fue usada por primera vez en 1923, en el contexto de la pintura, por Gustav Friedrich Hartlaub, historiador del arte, que lo definió como ‘realismo con sabor socialista’. El movimiento se interpretó algunas veces como una forma de cinismo (una reacción a los horrores de una guerra catastrófica) y otras como un ‘realismo mágico’. El crítico de arte Franz Roh describía así la situación:

La generación expresionista contrapuso [a los hombres de la época del Impresionismo], con razón, el hombre que impone normas éticas [...]. Al arte más reciente corresponde, empero, un tercer linaje de hombres, que, sin perder nada de su ideal constructivista, saben, sin embargo, conciliar esta aspiración con un mayor respeto a la realidad, con un conocimiento más próximo de lo existente.<sup>2</sup>

1. Un estudio de la denominación ‘*Neue Sachlichkeit*’ puede encontrarse en la introducción de Rosemarie Haag Bletter a la traducción inglesa del libro de Adolf Behne *Der moderne Zweckbau* (Múnich: Drei Masken Verlag, 1926): *The modern functional building* (Santa Mónica, California: Getty Research Institute, 1996), páginas 47-53. La versión española del libro de Beh-

ne es: *1923, la construcción funcional moderna* (Barcelona: COAC / Ediciones del Serbal, 1994). Una definición original y convincente de *Sachlichkeit* puede encontrarse en Francesco Passanti, “The vernacular, modernism and Le Corbusier”, ya citado (nota 28 del capítulo VII) páginas 443 y siguientes. En el inesperado contexto de un escrito sobre Le Corbusier, Passanti argumentaba que

*Sache* (‘cosa’ o ‘hecho’) hace referencia no a un concepto universal abstracto, sino a un objeto que se ha construido socialmente y ha llegado a ser una ‘segunda naturaleza’. Otro modo de expresarlo es decir que *Sache* se refiere a algo incluido dentro del lenguaje, no más allá de él, en la línea de la teoría de Jacques Lacan; véase Lacan, *L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960* (Le

Séminaire, 7; París: Éditions du Seuil, 1986).

2. Franz Roh, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus; Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925); versión española: *Realismo mágico, post-expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* (Madrid: Revista de Occidente, 1927), páginas 47 y 48.

## Del racionalismo al revisionismo: Italia 1920-1965

La firme conexión entre la vanguardia arquitectónica y el fascismo en Italia durante el periodo 'heroico' del Movimiento Moderno siempre ha resultado embarazosa para los historiadores de la arquitectura. Pero en su apoyo al fascismo, los arquitectos modernos italianos manifestaron una actitud antiliberal y antidemocrática que fue bastante frecuente dentro de las vanguardias europeas desde los años 1910 hasta la década de 1930. La búsqueda de una 'tercera vía', entre el marxismo y el capitalismo, que combinase los valores comunitarios precapitalistas con la modernización, sólo se trasladó a la realidad política en la Alemania nazi y en la Italia fascista. Los alemanes hacían una distinción entre 'modernización' y 'modernidad', y aceptaban la primera pero limitaban la segunda a ciertos tipos específicos de edificios como las fábricas. El Partido Fascista italiano estaba dividido: el ala derecha era contraria al Movimiento Moderno; el ala izquierda lo apoyaba. Por su parte, los arquitectos modernos simpatizaban de todo corazón con un movimiento que compartía su antipatía por el liberalismo del siglo XIX y su deseo de modernizar y, al mismo tiempo, volver a las raíces antiguas.

### El Novecento

Tras la I Guerra Mundial surgieron en Italia dos movimientos progresistas; ambos rechazaban lo que entendían como el individualismo y el nihilismo de los futuristas y prometían un 'retorno al orden'. Esa idea encontró su expresión en todas las artes, por ejemplo en el movimiento pictórico de los 'valores plásticos' (*valori plastici*), que tomó como punto de partida el realismo metafísico de Giorgio de Chirico.

El primero de esos movimientos fue el Novecento, que surgió hacia el final de la guerra. Se trataba de una vanguardia 'moderada' que tenía mucho en común con el movimiento Biedermeier alemán de unos años antes; propugnaba una arquitectura que, aun siendo 'moderna', recuperase sus vínculos con una tradición clásica anónima. El principal arquitecto de ese movimiento fue Giovanni Muzio, cuyo edificio de viviendas conocido como la Ca' Brutta (1919-1922), en Milán, es característico de un estilo que enfatizaba la superficie del edificio y se complacía en las deformaciones manieristas e irónicas de los motivos clásicos convencionales.

## Neoclasicismo, organicismo y estado del bienestar: Países Nórdicos 1910-1965

Tras la II Guerra Mundial, el Movimiento Moderno llegó a identificarse con las democracias victoriosas y fue adoptado por los estamentos dirigentes de la profesión en Europa y América. Con la aparición del estado de bienestar en Europa occidental tomó forma un nuevo concepto de ‘planificación’: una idea compatible con la democracia liberal y basada en la doctrina económica de John Maynard Keynes.<sup>1</sup> El principal modelo de esa combinación de planificación y capitalismo iba a aplicarse en los países nórdicos. Suecia en particular se convirtió en un modelo de conducta para muchos arquitectos de Europa occidental y Norteamérica. Con objeto de comprender la naturaleza de esa influencia, es necesario remontarse a la evolución de la arquitectura en los países nórdicos desde poco antes de la I Guerra Mundial.

### Dinamarca y Suecia: del neoclasicismo a la modernidad

El movimiento neoclásico europeo de la primera década del siglo xx tuvo una gran repercusión en los países nórdicos, cuyos arquitectos sucumbieron a los encantos del renacer *Biedermeier* alemán difundido por Paul Mebes, Paul Schultze-Naumburg y Heinrich Tessenow. El impulso inicial de esa tendencia surgió de Dinamarca, donde los arquitectos habían estado estudiando a predecesores neoclásicos como Christian Frederik Hansen (1756-1845) desde los años 1880.<sup>2</sup> Los arquitectos daneses y suecos quedaron fascinados por sus propias tradiciones vernácula y clásica, ejemplificadas en los castillos del siglo xvi, los palacios barrocos y los edificios neoclásicos de comienzos del siglo xix. Y así, desde la I Guerra Mundial hasta finales de los años 1920, la arquitectura escandinava estuvo dominada por un neoclasicismo ecléctico que se inspiraba en las tradiciones locales, en el clasicismo vernáculo alemán del siglo xviii, en Friedrich Gilly (1772-1800), en Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y en el Renacimiento toscano. El museo severamente doricista de Faaborg (Dinamarca, 1912-1915), obra de Carl Petersen (1874-1923) marcó la pauta de todo el movimiento.

En Alemania, el Expresionismo se había intercalado entre el neoclasicismo y la ‘nueva objetividad’, pero en Escandinavia hubo una transición directa de uno a otro movimiento, lo que reveló sus similitudes más que sus diferencias. Tanto Dinamarca como

1. Según el economista John Maynard Keynes, las crisis periódicas que habían asolado el capitalismo en el siglo xix podrían haberse evitado aumentando el déficit en tiempos de recesión. Keynes hacía hincapié en la estimulación de la demanda.

2. Henrik O. Andersson, “Modern classicism in Norden”, en el catálogo *Nordic classicism, 1910-1930* (edición de Simo Paa-vilainen; Helsinki: Museo Finlandés de Arquitectura, 1982); versión española: ‘Clasicismo moderno en Norden [países nórdicos], 1910-1930’, en *Clasicismo nórdico, 1910-1930* (Madrid: MOPU, 1983), páginas 11-29).

## De Le Corbusier a las megaestructuras: visiones urbanas 1930-1965

### Urbanismo y vivienda en la última etapa de Le Corbusier

Después de su gira de conferencias por América del Sur en 1929, Le Corbusier se ocupó de una serie de proyectos urbanos que eran muy distintos de sus planes urbanísticos anteriores. Mientras que la ‘Ciudad radiante’ (*Ville radiieuse*) había sido un diseño esquemático para un emplazamiento ideal, los proyectos para Río de Janeiro (1929) y los planes ‘Obús’ para la ciudad de Argel (1932-1942) estaban pensados para lugares reales; también estaban estrechamente ligados al reciente interés de Le Corbusier por el ‘hombre real’ y las culturas regionales basadas en la geografía y las costumbres locales. En esos proyectos, la arquitectura y la ingeniería modernas ampliaban su radio de acción a vastos territorios coloniales y poscoloniales, y asumían una nueva significación cosmológica en su lucha con la naturaleza primigenia.

En Río de Janeiro y Argel, Le Corbusier no abandonó su urbanismo anterior, pero sus formas se tornaron más sensibles a la topografía local, y también se aprecia una mayor asimilación de la vida privada por parte de unas formas monumentales y colectivas. Ya en 1922, en la ‘Ciudad contemporánea’ (*Ville contemporaine*), había imaginado una nueva integración de la vida privada y la colectiva. Por ejemplo, la circulación pública se entendía como un sistema único, en el que los pasillos que llevaban a los pisos se convertían en ‘calles en el aire’ que reemplazaban a las vías de acceso. En los planes de Río de Janeiro y Argel, la integración de la circulación y el alojamiento se convirtió en el tema dominante. Las viviendas colgaban bajo un viaducto por donde corría la autovía principal, lo que recordaba el proyecto Roadtown del norteamericano Edgar Chambless. En Argel, el viaducto residencial hacía un recorrido largo y sinuoso a lo largo de la costa, mientras que un grupo separado de viviendas –atravesado a su vez por otra autovía a media altura– estaba situado tierra adentro, sobre las colinas del Fort de l’Empereur, y se comunicaba mediante un viaducto elevado con el centro de negocios del puerto, la *cit  d’affaires* (figura 11.1). Las autovías y las viviendas se trataban como un único sistema integrado. Uno de los aspectos más interesantes de este proyecto era la separación de la infraestructura y el relleno, lo que habría permitido a los habitantes construir sus propias casas dentro de la estructura como si se tratase de parcelas

## La 'pax americana': Estados Unidos 1945-1965

El momento determinante para la introducción del Movimiento Moderno en los Estados Unidos suele considerarse la exposición 'Modern architecture: international exhibition', celebrada en 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), además del libro que se publicó a continuación, *The international style*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson.<sup>1</sup> Este libro presentaba el Movimiento Moderno como un episodio en la evolución del estilo y restaba importancia a su contenido social progresista. La explicación a todo ello probablemente puede encontrarse en las diferentes condiciones culturales y políticas imperantes en Europa y los Estados Unidos en esos momentos.

En Europa, el periodo comprendido entre 1910 y 1930 fue una etapa de agitación social y cultural sin precedentes. Los gobiernos liberales estaban iniciando unas amplias reformas sociales, particularmente en el ámbito de la vivienda pública. Al mismo tiempo, existía un poderoso movimiento vanguardista en todas las artes, respaldado por una minoría de la élite cultural, pequeña pero influyente. Durante el mismo periodo, en los Estados Unidos, ese paralelismo entre las ideas socialmente progresistas y la vanguardia artística básicamente no existía. Las urbanizaciones tipo 'ciudad jardín' de los años 1920 y 1930 (como Sunnyside Gardens en Nueva York, Radburn en Nueva Jersey y Greenbelt cerca de Washington, DC, todas ellas obra de Clarence Stein y Henry Wright) seguían estando básicamente dentro de la tradición *arts & crafts*. Eran escasos los proyectos inspirados en la vanguardia europea de los años 1920, como ocurría con las casas Carl Mackley, de Oscar Stonorov y Alfred Kastner, en Filadelfia. Dada la falta de una conexión comúnmente aceptada entre la vanguardia y la reforma social, no es de extrañar que Hitchcock y Johnson enfatizaran los aspectos puramente estilísticos del Movimiento Moderno. Pero había otras voces; por ejemplo, en paralelo con la exposición sobre la 'arquitectura moderna', el MoMA montó otra sobre vivienda social, organizada por el crítico de arquitectura Lewis Mumford y su ayudante Catherine Bauer, que incluía ejemplos del movimiento Arts & Crafts inglés y de la Neue Sachlichkeit alemana.

Los escritos de Mumford en los años 1920 todavía llevaban la impronta del rechazo de William Morris a la tecnología moderna. Pero hacia el final de la década, Mumford fue cayendo gradual-

1. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (Nueva York: W.W. Norton, 1932); versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COLAT, 1984).

## Bibliografía

Se incluyen aquí solamente los libros mencionados en el texto; el resto de fuentes citadas aparecen en las notas de cada capítulo.

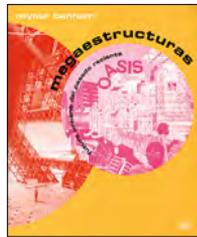
ADAMS, Henry. *The education of Henry Adams*. Washington, 1907. Versión española: *La educación de Henry Adams*; Barcelona: Alba, 2001; traducción, introducción, cronología y notas, Javier Alcoriza y Antonio Lastra.

BANHAM, Reyner. *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Textos seleccionados por Mary Banham y otros; Berkeley: University of California Press, 1996.

— *Megastructure: urban futures of the recent past*. Londres: Thames & Hudson, 1976. Versión española: *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*; Barcelona: Gustavo Gili, 1978, traducción de Ramón Font.

— *The architecture of the well-tempered environment*. Londres: Architectural Press / Chicago: University of Chicago Press, 1969. Versión española: *La arquitectura del entorno bien climatizado*; Buenos Aires: Infinito, 1975; traducción de Atilio de Giacomi.

— *Theory and design in the first machine age*. Londres: Architectural Press, 1960. Primera versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*; Buenos Aires: Nueva Visión, 1965; traducción de Luis Fabricant. Segunda edición: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*; Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1985.



BAUER, Catherine. *Modern housing*. Nueva York: Houghton Mifflin, 1934.

BEHNE, Adolf. *Der moderne Zweckbau*. Múnich: Drei Masken Verlag, 1926. Versión española: *1923, la construcción funcional moderna*; Barcelona: Demarcación de Barcelona del COAC, Ediciones del Serbal, 1994; traducción de Josep Giner i Olcina.

— *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig: Wolff, 1919.

BELLAMY, Edward. *Looking backward, 2000-1887*. Boston: Ticknor and Company, 1888. Versión española: *En el año 2000: fantasía novelesca*; Madrid: López y Compañía Editores, 1892.



Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

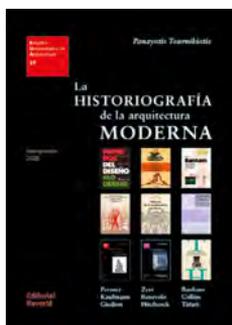


24



Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

25

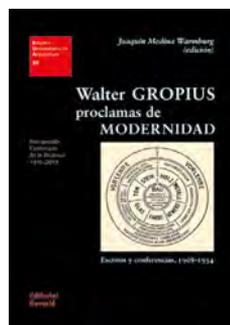


26



27

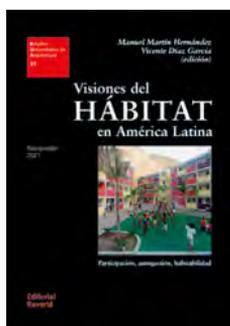
28



29

30

31



32

33

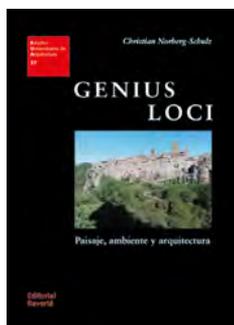
34



35

36

37



*Christian Norberg-Schulz*

**Genius loci**

Paisaje, ambiente y arquitectura

ISBN 978-84-291-2137-7  
307 páginas · 339 ilustraciones

Edición electrónica  
ISBN 978-84-291-9856-0

38



*Celia Esther Arredondo Zambrano*

**La construcción de la arquitectura moderna en México**

Disciplina, poder, estatus, género y poscolonialismo

ISBN 978-84-291-2138-4  
275 páginas · 217 ilustraciones

Edición electrónica  
ISBN 978-84-291-9863-8

39



*Alan Colquhoun*

**Historia desapasionada de la arquitectura moderna**

De Victor Horta a Louis Kahn, 1890-1965

ISBN 978-84-291-2139-1  
299 páginas · 176 ilustraciones

Edición electrónica  
ISBN 978-84-291-0002-0

Nueva edición  
2025

En preparación:

*Christian Norberg-Schulz*  
**Intenciones en arquitectura**

*David Cohn*  
**La arquitectura moderna en España**

*Darío Álvarez*  
**El paisaje en la arquitectura del siglo XX**

Este libro, compuesto con tipos  
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y  
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),  
se imprimió en Pamplona,  
el mes de septiembre del año 2025,  
en los talleres de Rodona.  
El papel usado es G-Silk,  
de Arctic Paper,  
certificado por el  
Forest Stewardship Council  
y otras organizaciones internacionales.



- 21 *Peter Blundell Jones*  
**Modelos de la arquitectura moderna I: 1920-1940**
  - 22 *Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe*  
**Modelos de la arquitectura moderna II: 1945-1990**
  - 23 *Colin Rowe · Leon Satkowski*  
**La arquitectura del siglo XVI en Italia**
  - 24 *Manuel Martín Hernández*  
**La casa en la arquitectura moderna**
  - 25 *Panayotis Tournikiotis*  
**La historiografía de la arquitectura moderna**
  - 26 *Josep Maria Montaner*  
**La arquitectura de la vivienda colectiva**
  - 27 *Ana Esteban Maluenda (edición)*  
**La arquitectura moderna en Latinoamérica**
  - 28 *Franz Schulze · Edward Windhorst*  
**Ludwig Mies van der Rohe**
  - 29 *David Rivera Gámez*  
**La otra arquitectura moderna**
  - 30 *Joaquín Medina Warmburg (edición)*  
**Walter Gropius, proclamas de modernidad**
  - 31 *Felipe Correa*  
**Asentamientos extractivos en América del Sur**
  - 32 *M. Martín Hernández · V. Díaz García (edición)*  
**Visiones del hábitat en América Latina**
  - 33 *José Miguel Fernández Güell*  
**Complejidad e incertidumbre en la ciudad actual**
  - 34 *Kenneth Frampton*  
**El otro Movimiento Moderno**
  - 35 *Jacques Lucan*  
**Composición, no composición**
  - 36 *Dolores Hayden*  
**La renovación del sueño americano**
  - 37 *Christian Norberg-Schulz*  
**Genius loci**
  - 38 *Celia Esther Arredondo Zambrano*  
**La construcción de la arquitectura moderna en México**
  - 39 *Alan Colquhoun*  
**Historia desapasionada de la arquitectura moderna**
- En preparación
- Christian Norberg-Schulz*  
**Intenciones en arquitectura**
- David Cohn*  
**La arquitectura moderna en España**
- Darío Álvarez*  
**El paisaje en la arquitectura del siglo XX**
- Marta García Carbonero*  
**El cementario en la Europa del siglo XX**

# Historia desapasionada de la arquitectura moderna

Nueva edición 2025

Este libro apareció originalmente en 2002, dentro de la colección Oxford History of Art. Esta nueva edición pretende volver a plantear la vigencia de la crítica al Movimiento Moderno, de la que Alan Colquhoun fue uno de los más distinguidos representantes.

El autor analiza la evolución de la arquitectura moderna desde el Art Nouveau, surgido en la última década del siglo XIX, hasta las aportaciones de Louis Kahn, realizadas a partir de mediados de los años 1960.

El estudio analiza las complejas motivaciones que impulsaron ese Movimiento Moderno, considerado 'revolucionario', y da cuenta de sus éxitos y sus fracasos. Se repasa también la actividad de los principales protagonistas del periodo (como Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Ludwig Mies van de Rohe, Le Corbusier y Alvar Aalto) y se ofrece una nueva visión de su papel como maestros de reconocido prestigio.

Alan Colquhoun explica que la línea que ha seguido en la definición de la 'arquitectura moderna' es la que pertenece a la tradición que la consideraba una arquitectura consciente de su propia modernidad que luchaba en favor del cambio. El libro trata de situarse en el espacio que queda entre las utopías idealistas de las vanguardias históricas y las resistencias, complejidades y pluralidades de la cultura capitalista.

La exposición sigue una secuencia cronológica global e intenta ser, según el autor, menos segura en su resultado y menos triunfalista que la mayoría de las historias anteriores del Movimiento Moderno. Sigue siendo, principalmente, una historia de los maestros, debido a que ésa era la naturaleza del propio Movimiento Moderno, pese a sus muchas reivindicaciones en favor del anonimato.

Esta edición española incluye un prólogo de Joaquín Medina Warmburg, catedrático de Historia de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Karlsruhe.



ALAN COLQUHOUN (1921-2012), *estudió arquitectura en el Edinburgh College of Art y en la Architectural Association de Londres; empezó su carrera profesional en el London County Council y luego formó un estudio con John Miller en el que participó hasta 1989. Su actividad docente se desarrolló primero en la Architectural Association y el Polytechnic of Central London; luego fue catedrático en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton, en la que fue nombrado profesor emérito en 1991. En español se publicaron sus dos colecciones de ensayos: Arquitectura moderna y cambio histórico (1978) y Modernidad y tradición clásica (1991).*

*Ilustración de cubierta: Hans Scharoun, casa Schminke, Löbau (Alemania), 1933.*



**Editorial Reverté**

[www.reverte.com](http://www.reverte.com)

ISBN: 978-84-291-2139-1

