

Arquitectura Viva

155. 9/13

Le Corbusier, Modern Landscapes: a Retrospective at MoMA **Speer Revisited by Krier**
Cité du Lignon, a Model Rehab · Biomimicry 2.0 · Ensemble: Teatro Cervantes in Mexico City



Spaniards in Europe
Emerging Offices Working Abroad



Arquitectura Viva.com

155. 9/13 Españoles en Europa

Director

Luis Fernández-Galiano

Director adjunto

José Jaime S. Yuste

Diagramación y redacción

Cuca Flores

Eduardo Prieto

Maite Báguena

David Cárdenas

Raquel Vázquez

Isabel Rodríguez

María Núñez

Ana Olalquiaga

Coordinación editorial

Laura Mulas

Gina Cariño

Producción

Laura González

Jesús Pascual

Administración

Francisco Soler

Suscripciones

Lola González

Distribución

Mar Rodríguez

Publicidad

Cecilia Rodríguez

Teresa Maza

Redacción y administración

Arquitectura Viva SL

Aniceto Marinas, 32

E-28008 Madrid

Tel: (+34) 915 487 317

Fax: (+34) 915 488 191

AV@ArquitecturaViva.com

www.ArquitecturaViva.com

Precio: 15 euros

© Arquitectura Viva

Esta revista recibió una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



Depósito legal: M. 17.043/1988

ISSN: 0214-1256

Distribución en quioscos: Logintegral

Impresión: Artes Gráficas Palermo, S.L.

Cubierta: Ginkgo Project

Casanova + Hernández (© Christian Richters)

Traducciones: E. Prieto (Graf);

L. Mulas, G. Cariño (inglés).

Talento exportable. Con la crisis, a la frágil exportación de arquitecturas españolas se añade la migración de arquitectos que buscan en las economías de Europa menos maltrechas las oportunidades que su país no puede ofrecerles.

De Francia a Noruega. Sea accediendo a los encargos vía ‘europeas’, sea desarrollando oficinas paralelas en dos países o, simplemente, debido a las circunstancias personales, los estudios emergentes que aquí se presentan han sido capaces de construir una cadena de obras cuyos eslabones conducen de Francia a Noruega, pasando por Bélgica, Países Bajos, Alemania y Suecia. La primera de ellas, situada en la Borgoña francesa, es un escueto centro cultural que se mimetiza con su entorno, y que se debe a Calderón, Folch y Lafond. Por su parte, Gutiérrez-de la Fuente y TallerDE2 han levantado en Selb, una pequeña ciudad alemana, un centro de día infantil estructurado en bandas. En Bélgica se sitúan otros dos edificios: la cromática Academia de Música y Danza proyectada por Carlos Arroyo en Dilbeek, y el centro logístico de aspecto pétreo construido por el belga Kurt Van Belle y la malagueña Patricia Medina en Menen. A fincados en los Países Bajos desde hace una década, Casanova + Hernández han construido en Bergbeek un edificio residencial con una fachada a la vez urbana y ‘verde’. En la sueca Lund, Carmen Izquierdo ha erigido un centro de interpretación de piel latonada, mientras que en Noruega han trabajado Elvira, Murado y Krahe, y Ecosistema Urbano: los primeros con una facetada residencia de estudiantes en Trondheim; los segundos, con un proyecto participativo en Hamar.

Arte / Cultura

Paisaje e ideología. Mientras que el MoMA celebra su primera gran retrospectiva de Le Corbusier —más de trescientos objetos que dan cuenta del interés del maestro por el paisaje a lo largo de sus sesenta años de carrera—, la reedición de *Albert Speer, Architect* vuelve a traer a escena al arquitecto de Hitler, cuya obra Léon Krier, editor del libro, reivindica a pesar de su oscuro significado político.

Porfolio internacional. Luis Fernández-Galiano reseña *Rafael Moneo. Porfolio Internacional*, un título en el que se recoge la trayectoria del arquitecto navarro fuera de España entre 1985 y 2012. Además, la reedición de *Del arte objetual al arte de concepto* —un clásico de estética que cumple cuarenta años—, y dos monografías sobre arquitectura hospitalaria y vivienda colectiva.

Técnica / Construcción

Innovación en detalle. Inspirándose en los monumentos precolombinos, el Teatro Cervantes que Antón García-Abril ha construido junto al Museo Soumaya en Ciudad de México despliega su programa en una serie de plataformas enterradas, formando un volumen compacto y oculto del que sólo emerge una plástica marquesina negra de chapones de acero. Al análisis de esta obra sigue un artículo sobre la modélica rehabilitación de la Cité du Lignon, cerca de Ginebra, que ha merecido el Premio Europa Nostra 2013. Completan la sección un texto sobre la biomimesis digital, fichas de edificios sostenibles y de bajo coste, y reseñas de fachadas que producen energía, así como de otros productos innovadores.

Para terminar, Andrés Jaque desgrana las claves de Lambda, el proyecto de Juan Herreros en Oslo, concebido con criterios de gestión participativa.

7 *David Cohn*
Fuera de casa
Emergentes en Europa

16 *Calderón, Folch y Lafond*
Centro Léon Georges, Francia

20 *Van Belle & Medina*
Centro logístico, Bélgica

24 *Carlos Arroyo*
Academia de Música, Bélgica

30 *Casanova + Hernández*
Ginkgo Project, Países Bajos

34 *G.-de la Fuente y TallerDE2*
Centro infantil, Alemania

38 *Carmen Izquierdo*
Fórum de la catedral, Suecia

42 *Elvira & Murado y Krahe*
Residencia, Noruega

48 *Ecosistema urbano*
Dreamhamar Project, Noruega

53 *Laura Martínez de Guereñu*
Un atlas de paisajes
Le Corbusier en el MoMA

58 *Jorge Sainz*
Clasicismo fáustico
Speer revisado por Krier

62 *Historietas de Focho*
‘Taking Chances Abroad’

63 *Libros*
Moneo en el extranjero
Ensayo
Monografías

70 *Antón García-Abril*
Teatro Cervantes en México D.F.

80 *Franz Graf y Giulia Marino*
Patrimonio moderno

84 *Innovación*
Biomimesis 2.0
Sostenibilidad
Construcción
Envoltantes
En breve

96 *Andrés Jaque*
Lo político como praxis

Clasicismo fáustico

Albert Speer Revisited by Léon Krier

Jorge Sainz

La pregunta es todo un dilema moral: '¿Puede un criminal de guerra ser un gran artista?' Léon Krier cree que sí: que Albert Speer fue culpable del horror nazi y también un magnífico arquitecto.

Para demostrar esto último, Krier elaboró una monografía sobre el arquitecto y ministro de Hitler, que publicó en 1985 la editorial de su colega Maurice Culot (Archives d'Architecture Moderne, Bruselas), y que ahora vuelve a publicar The Monacelli Press (Nueva York) como un facsímil al que sólo se ha añadido un prólogo de Robert A.M. Stern y una versión actualizada del texto principal de Krier, titulado 'Una arquitectura del deseo'.

Conviene recordar que Albert Speer (1905-1981) fue condenado en el juicio de Núremberg y estuvo recluido en la cárcel de Spandau hasta 1966. Durante ese tiempo recopiló sus recuerdos, publicados en 1969 en alemán (*Erinnerungen*) y, curiosamente, también en español (*Memorias*); las traducciones a otros idiomas tardaron unos años y, además, añadieron al título la referencia al Tercer Reich. La producción arquitectónica de Speer fue recopilada por Lars Olaf Larsson en una exposición celebrada en Estocolmo en 1978, y en una monografía publicada en alemán en 1978, de la que surgió la edición apadrinada por

Krier y Culot que ahora se reedita (véase *Arquitectura Viva* 100).

Pero ¿qué fue lo que llevó a Krier a estudiar la arquitectura de Speer? En su respuesta a la reciente reseña de Joseph Rykwert en *The Architectural Review*, Krier explica que cuando empezó a proyectar «a mediados de los años 1960, cualquier referencia a la arquitectura tradicional, ya fuese vernácula o clásica, era vilipendiada por mi familia, mis amigos, mis profesores, los críticos y los tribunales docentes como 'speeriana, nazi, reaccionaria y fascista'. Esos reproches, persistentes y perversos, me llevaron a investigar un tema en el que los abundantes prejuicios estaban respaldados por muy poca inteligencia e incluso menos argumentos». Y en el propio libro, sin esquivar la referencia a los crímenes del nazismo, Krier afirma: «Si hacemos caso omiso a ese fantasma criminal, nos tambaleamos impotentes en su sombra.»

Antes de exponer las virtudes de la arquitectura de Speer, Krier se lamenta del trágico destino de la arquitectura clásica en general y de la nazi en particular. Sin embargo, el espinoso tema de la relación entre el estilo arquitectónico y la ideología política que lo propicia es una cuestión hace tiempo superada: ha habido arquitectura clásica al servicio de regímenes totalitarios (nazismo y estalinismo,

por ejemplo) y también al servicio de regímenes parlamentarios (la monarquía británica y la república francesa, por ejemplo); pero también la arquitectura moderna—que a Krier le gusta llamar en español 'modernista'— ha sido símbolo de sistemas autocráticos (como en el fascismo italiano) y de sistemas democráticos (como en los países nórdicos). No sin cierta sorna, el propio Speer le dijo a Krier en vida: «Si Hitler hubiese sido aficionado al arte moderno, a la arquitectura clásica le iría de maravilla.»

Krier se pregunta por qué hubo esa voluntad férrea de arrasar todos los restos arquitectónicos relacionados con Hitler, y por qué fueron precisamente los propios alemanes los que se autopracticularon esa especie de lobotomía. Y recuerda que este no fue el destino de la arquitectura fascista italiana: tanto la Casa del Fascio de Como (del 'moderno' Giuseppe Terragni) como la EUR o el Foro Itálico de Roma (de corte clasicista) se han conservado en perfectas condiciones. Pero Krier se remonta más atrás en el tiempo y alaba el orgullo francés por su arquitectura, independientemente de su relación con el poder político. El primer ejemplo es obvio: nadie, nunca, se planteó no terminar —y mucho menos, derribar— el Arco del Triunfo de París, que conmemora las batallas ganadas por Napoleón, otro visionario que quiso

THE QUESTION POSES a whole moral dilemma: "Can a war criminal be a great artist?" Léon Krier says yes: that Albert Speer was guilty of the Nazi horror, and was also a magnificent architect.

To demonstrate that he was a magnificent architect, Krier put together a monograph on Hitler's architect and minister. It was printed back in 1985 by the publishing house of his colleague Maurice Culot (*Archives d'Architecture Moderne*, Brussels), and now reappears through *The Monacelli Press* (New York) as a facsimile, with the sole addition of a foreword written by Robert A.M. Stern and an updated version of Krier's main text, entitled 'An Architecture of Desire'.

It will be good to remember that Albert Speer (1905-1981) was sentenced in the Nuremberg trials and imprisoned at Spandau up to 1966. During those twenty years he compiled memoirs, published in 1969 in German (*Erinnerungen*) and, curiously, in Spanish (*Memorias*); translations to other languages were longer in coming and added to the title a reference to the Nazi period: Speer's architectural production was compiled by Lars Olaf Larsson in an exhibition held in Stockholm in 1978, and in a monograph published in German that same year, from which came the volume put together by Krier and Culot that has now been reprinted (see *Arquitectura Viva 100*).

But what was it that made Léon Krier want to study the architecture of Albert Speer? In his response to a recent article by Joseph Rykwert in *The Architectural Review*, Krier explains: "when I started designing in the mid-sixties, any reference to traditional architecture, be it vernacular or classical, would be scolded by family, friends, teachers, critics, juries as 'Speeresque, Nazi, reactionary, fascist'. These persistent and perverse reproaches led me to research a subject on which bountiful prejudice is supported by little in-

telligence and even less argument." And in the same publication, without dodging references to the crimes of Nazism, Krier declares: "If we ignore that criminal ghost, we stagger helplessly in its shadows."

Before presenting the virtues of Speer's architecture, Krier laments the tragic destiny of classical architecture in general and of Nazi architecture in particular. But the thorny matter of the connection between an architectural style and the political ideology that endorses it is an issue that has long been overcome: classical architecture has served totalitarian regimes (Nazism and Stalinism, for example) and parliamentary

regimes (the British monarchy and the French republic, for example), and so has modernist architecture been as much a symbol of autocratic systems (Italian fascism) as of democratic systems (the Nordic countries). Not without sarcasm, Speer himself told Krier: "If Hitler had been an aficionado of modernist art, classical architecture would be doing famously."

Krier ponders on why there was such a fierce desire to destroy all vestiges of architecture connected to Hitler, and why it was precisely the German people themselves who imposed this lobotomy of sorts on themselves. And he points out that this

was not the case with Italian fascist architecture: both the *Casa del Fascio* in Como (by the 'modernist' Giuseppe Terragni) and the *EUR* or the *Foro Italico* in Rome (of a classicist cut) have been preserved in perfect conditions. But Krier goes back further in time and praises the French people's pride in their architecture, independently of its relationship with political power. The first example is obvious: never would it have occurred to anyone not to finish – let alone demolish – the *Arc de Triomphe* in Paris, which commemorated the battles won by Napoleon, another visionary who wanted to conquer all of Europe. The other example is of

conquistar Europa. El otro ejemplo es más sutil: tras la batalla de Waterloo, el general prusiano Blücher entró en París decidido a dinamitar el puente de Jena, que conmemoraba la batalla en la que Bonaparte le había derrotado. Pero Talleyrand logró que se cambiasen rápidamente los carteles que lo identificaban... y el puente se salvó.

Hoy no es fácil encontrar restos de la arquitectura de Speer. Las descomunales tribunas del Zeppelinfeld, en Núremberg, están ruinosas y abandonadas, pero aún pueden verse, incluso con el sistema Street View de Google Maps. Y además Internet permite el acceso a mucha información: buscando con paciencia, se puede llegar a una web dedicada a Albert Speer, pero disimulada tras una larguísima dirección 'http'.

Se equivoca Stern cuando afirma en su prólogo al libro que «Speer no ha sido incluido en las diversas narraciones de la historia de la arquitectura del siglo XX, aunque su obra es crucial para la historia del siglo». Es cierto que Nikolaus Pevsner afirma rotundamente en su *Breve historia de la arquitectura europea*: «Con respecto a los edificios alemanes construidos para albergar la sede del Partido Nacionalsocialista en Múnich y la del Gobierno en Berlín, cuanto menos se diga, mejor.» Pero un breve repaso a las historias de la arquitectura moder-

na posteriores a la II Guerra Mundial revela que todas explican el fenómeno nazi: Zevi (1950; 'neoclasicismo gélido'), Benevolo (1960; 'instrumento de poder'), Tafuri y Dal Co (1976; 'negación de la historia en la ciudad'), Frampton (1980; 'clasicismo espartano'), Curtis (1982; 'énfasis retórico', pero también 'sublime escala [que] recuerda [a] Boullée') y Cohen (2012; 'conjunto de espacios [...] enfáticos').

Sublime y desmesurado

De todo lo anterior, lo que probablemente más tenga que ver con la experiencia de algunas arquitecturas nazis sea el calificativo de 'sublime', que en su concepción estética combina lo 'grande' con lo 'sobrecogedor'. Y puede que esa sea la razón de que las imágenes de las concentraciones nazis, con sus espectaculares efectos visuales, sigan resultando inconfesablemente cautivadoras. El mejor ejemplo es, sin duda, la 'catedral de luz', en la que 130 grandes proyectores apuntando al cielo nocturno formaban, al chocar con las nubes, un cuadrado resplandeciente situado a un kilómetro de altura.

Krier siempre ha sido un maestro del dibujo analítico. En esta monografía ha incluido cinco láminas comparativas en las que demuestra que los proyectos del arquitecto nazi no son descomunales ni en su tamaño ni en

su escala. Admirador confeso de Le Corbusier, Krier apunta especialmente a sus proyectos urbanos (como el Plan Voisin, la Ville Radieuse o el Plan Obus), cuyas verdaderas dimensiones quedan al descubierto cuando se ponen a la misma escala gráfica que el de nostado eje norte-sur ideado por Speer como espina dorsal de nuevo Berlín.

En lo que sí parece que Speer era desmesurado es en su ambición. Krier lo reconoce abiertamente cuando describe «su voluntad de reinar también sobre toda la arquitectura, de ser el *architectus maximus*, inimitable, insuperable, *seul maître de son art après Dieu*. El trono de la arquitectura y el urbanismo —ocupado anteriormente por Palladio, Schinkel y Haussmann— le estaba esperando».

Y entre todas sus fuentes de inspiración, Krier encuentra una poco germánica: «Además de los proyectos monumentales de Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel y Theophil Hansen, Speer emulaba sobre todo la grandeza sublime de Juan de Herrera y Friedrich von Hohenstaufen.»

Así pues: sublime y desmesurado, pero ¿clásico? Krier se remonta a la tríada vitruviana para ensalzar la arquitectura clásica y luego trata de demostrar que Speer era un maestro de ese lenguaje. Y aquí es dónde surgen serias dudas. Tomemos como ejemplo el proyecto más reconocible de

Speer: la Grosse Halle, un gigantesco espacio de planta circular rematado por una cúpula hemisférica, todo ello inspirado sin duda en el interior del Panteón de Roma y en el exterior de San Pedro del Vaticano.

La cúpula de Miguel Ángel se divide en 16 gajos para un diámetro de unos 40 metros. ¿Se podrían mantener estas proporciones magistralmente clásicas si el diámetro fuese de 240 metros? Parece que no. Y eso fue lo que hizo Speer: multiplicar, no ampliar. Su cúpula tiene 72 gajos por fuera y 48 casetones por dentro (frente a los 28 del Panteón). No tan perfectamente clásica.

Durante la ocupación alemana de Francia, Le Corbusier intentó que el Gobierno de Pétain le encargase algún proyecto; afortunadamente para su futuro, no lo consiguió y su prestigio quedó intacto después de la guerra. Durante el dominio nazi, Speer luchó por hacer realidad todos los sueños arquitectónicos de Hitler; desafortunadamente para su futuro, lo consiguió; y acabó pagándolo con la cárcel.

Pero Krier cree que lo hizo con un trabajo magistral y nos vuelve a conducir al angustioso dilema del arte frente al mal: «Cuando está descaradamente al servicio de una causa infame, la belleza seductora hiere los sentimientos morales y confunde el juicio.»

the more subtle kind: after the Battle of Waterloo, the Prussian general Blücher entered Paris determined to blow up the Jena Bridge, a monument which commemorated the battle in which Bonaparte had defeated him. But Tayllorand managed to quickly change the signs identifying it... and the bridge was saved.

Nowadays it is not easy to find remnants of Speer's architecture. The enormous grandstands raised at Zeppelinfeld in the city of Nuremberg are in ruin and abandoned, but can still be seen, even with the Street View system of Google Maps. Moreover, Internet allows access to plenty of information: with some patience one can get to a website devoted to Albert Speer, disguised behind a very long 'http' address.

Stern is wrong when he says in the foreword to this new edition that "Speer has not been included in the various master narratives of twentieth-century architectural history although his work was central to the century's history." It is true that Nikolaus Pevsner clearly states in *An Outline of European Architecture* that "On the German buildings for the National Socialist Party in Munich and for the Government in Berlin, the less said the better." But a brief run-through of histories of modern architecture written after World War II reveals that all of them touch on the Nazi phenomenon: Zevi (1950; "cold neoclassicism"), Benevolo (1960; "instrument of power"), Tafuri and Dal Co (1976; "denial of history in the city"), Frampton (1980; "Spartan Classicism"), Curtis (1982; "rhetorical emphasis", but also "sublime scale [that] recalls [...] Boullée") and Cohen (2012; "assemblage of vacuous [...] halls").

Sublime and Measureless

Among the foregoing, what probably most has to do with some Nazi architectures is the adjective 'sublime', which in its aesthetic sense combines the senses of 'largeness' and 'awe'.

And this might be the reason why images of Nazi rallies, with their dramatic visual effects, continue to be so unspeakably captivating. Without a doubt the best example is the 'cathedral of light', where 130 anti-aircraft searchlights pointed vertically skyward at night and, hitting the clouds, formed a glowing square a kilometer above ground.

Léon Krier has always been a master of the analytical drawing. In this monograph he has included five comparative plates showing that the Nazi architect's designs were really not so gigantic, neither in size nor in scale. A self-confessed admirer of Le Corbusier, Krier especially points to his urban projects (such as the Plan Voisin, the Ville Radieuse or the Plan Obus), whose true dimensions come to the fore when placed at the same graphic scale as the much lambasted north-south axis that was envisioned by Albert Speer to be the backbone of the new Berlin.

It was in his ambition that Speer was measureless, which is not surprising in someone who shared his professional life with a megalomaniac like Hitler. Krier openly acknowledges this when he describes "his will to reign over all architecture as well, to be the architectus maximus, inimitable, unsurpassable, seul maître de son art après dieu. The throne of architecture and town-planning, previously occupied by Palladio, Schinkel, and Haussmann, was waiting for him."

And among Speer's sources of inspiration, Krier finds one in particular which was not Germanic at all: "Besides the monumental projects of Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel, and Theophil Hansen, Speer emulated above all the sublime grandeur of Juan de Herrera and Friedrich von Hohenstaufen."

Hence, Speer was sublime and measureless. But classical? Krier goes back to the Vitruvian Triad to extol classical architecture, to later try to show that Speer was a master of that language. And this is exactly

where serious doubts arise. Let us take as an example Speer's most recognizable project: the Grosse Halle, a gigantic circular space with a hemispheric dome, all no doubt inspired by the interior of the Pantheon in Rome and the exterior of St. Peter's in the Vatican.

Michelangelo's dome is divided into 16 segments for a diameter of some 40 meters. Could these majestically classical proportions hold if the diameter were 240 meters? Seemingly not. And that is what Speer did: multiply, not enlarge. The dome has 72 segments outside and 48 coffered inside (against the Pantheon's 28). Not so perfectly classical.

During the German occupation of France, Le Corbusier tried to obtain a commission from Pétain's collaborationist government; fortunately for his future, he failed, and his prestige in the postwar was intact. During the Nazi rule, Speer fought to make true Hitler's architectural dreams; unfortunately for his future, he succeeded, and he paid for it with his imprisonment.

But Krier believes that he did so with a masterful oeuvre and brings us back to the painful dilemma of art versus evil: "When it is blatantly at the service of a despicable cause, seductive beauty hurts moral feelings and confuses judgment."