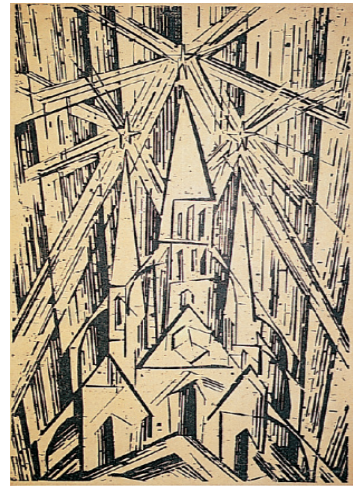


Luis Fernández-Galiano
La aurora moderna
The Dawn of the Modern



Los comienzos de la modernidad en el crisol de la Bauhaus forman parte de una historia mítica que ha construido la ‘tradición de lo nuevo’.

The beginnings of modernity crystallizing in the crucible of the Bauhaus form part of a mythical history that has created ‘the tradition of the new’.

La aurora moderna en la xilografía de Feininger para la Bauhaus (1919), en la *Arquitectura alpina* de Bruno Taut (1919) y en el proyecto de rascacielos de Mies (1921-1922).

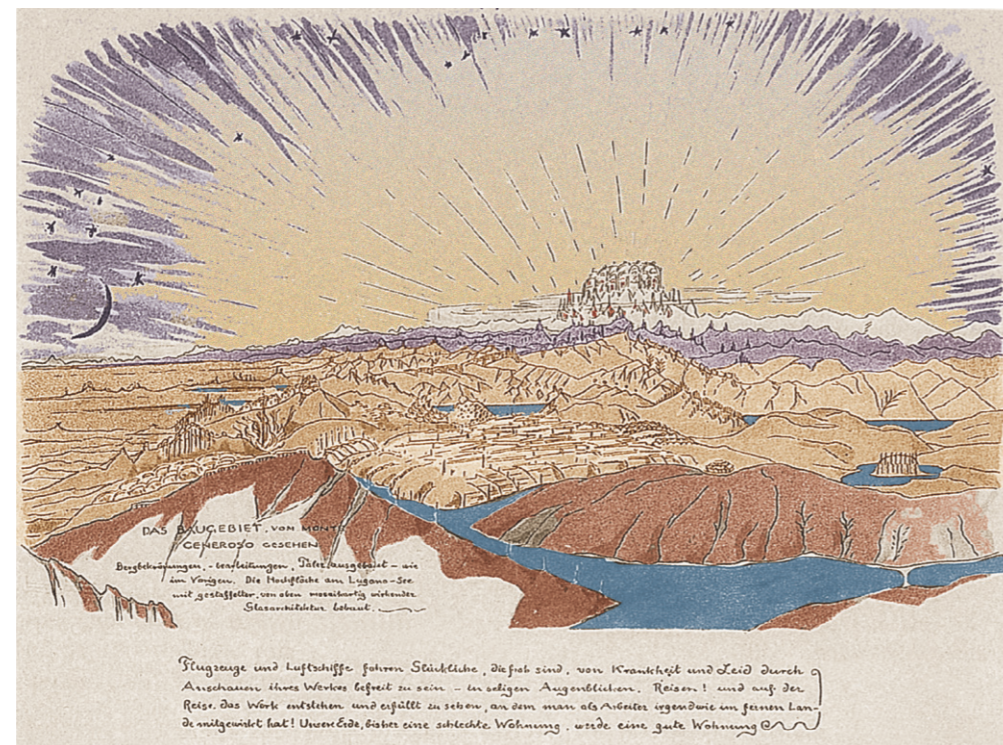
The dawn of the modern in Feininger’s xylograph for the Bauhaus (1919), in Bruno Taut’s Alpine Architecture (1919) and in Mies’ skyscraper project (1921-1922).

LA ARQUITECTURA MODERNA surge tanto del optimismo como de la desesperación. Tras la carnicería mecanizada de la Gran Guerra, el joven arquitecto alemán Walter Gropius funda en Weimar la Bauhaus, una escuela que sería el emblema y la incubadora de la revolución moderna; cuando los nazis la cierran en 1933, su clausura será también el final de la aventura de las vanguardias europeas, que se desbandan o emigran ante el ascenso del totalitarismo en el continente.

En los balbuceos del siglo, Alemania había sido el principal teatro del diálogo entre la industria, la arquitectura y las artes: en su actitud ante la máquina, el Deutscher Werkbund fue menos nostálgico que el Arts and Crafts anglosajón, y en su posición ante la gran empresa, las lámparas o los edificios diseñados por el arquitecto Peter Behrens para la compañía eléctrica AEG son el mejor ejemplo de una colaboración pragmática y fructífera con el capitalismo industrial. No es casual que

en el estudio de Behrens coincidieran, antes de la guerra, los que serían los protagonistas de la arquitectura moderna en los años veinte: Le Corbusier, Mies van der Rohe y el propio Gropius. Pero cuando éste, tras la derrota de Alemania, se pone al frente de la Bauhaus en 1919, el clima de optimismo tecnológico y confianza en el futuro se ha transformado en angustia y desesperación ante el poder devastador de la nueva civilización mecánica.

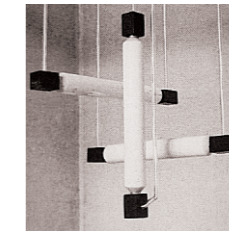
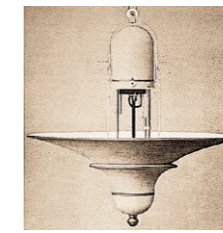
Frente al colapso del viejo orden social, los arquitectos y artistas de la Bauhaus sueñan con la utopía luminosa de un orden nuevo, y su primer manifiesto se ilustra con las formas cristalinas y románticas de una ‘catedral del socialismo’ coronada por estrellas brillantes que señalan el camino de la redención espiritual y material. Los tecnócratas positivistas de la preguerra se han convertido en profetas iluminados que predicán el retorno a la sabiduría de lo primitivo y aspiran al reino en la tierra de un socialismo apolítico que llegará de la mano del ayuno y la meditación trascendental. Es el



MODERN ARCHITECTURE was born as much from optimism as from despair. After the systematic slaughter of the Great War, the young German architect Walter Gropius founded the Bauhaus, a school destined to be the emblem and the incubator of the modern revolution. Its closure with the coming to power of the Nazis in 1933 would mark the end of the adventure of the European avant-garde, who dispersed or emigrated with the advent of totalitarianism on the continent.

In the stirrings of the 20th century, Germany had been the main scene of the dialogue between industry, architecture and the arts: in its attitude toward the machine, the Deutscher Werkbund had proven less nostalgic than England’s Arts and Crafts, and less visionary than Italian futurism; and as for its stance on the large firm, the lamps and buildings that Peter Behrens designed for the electric company AEG exemplified a pragmatic collaboration with industrial capitalism. It is significant to note the coincidence in Behrens’ studio, prior to the war, of those who would in the twenties be the protagonists of modern architecture: Le Corbusier, Mies van der Rohe, and Gropius himself. But when the latter, following Germany’s defeat in the war of 1914-1918, put up the Bauhaus in 1919, the mood of technological optimism had turned into anguish and despair in the face of the devastating power of the new mechanistic civilization.

Confronted with the collapse of the old social order, the architects and artists of the Bauhaus envisioned the luminous Utopia of a new order, and their first manifesto was illustrated with the crystalline, romantic forms of a ‘cathedral of socialism’, crowned with stars that lit the road to humankind’s spiritual and material redemption. The positivist technocrats of prewar years were now enlightened prophets who preached a return to the wisdom of the primitive and envisioned the reign on earth of an apolitical



La modernidad se forja combinando la lógica de la producción industrial que ilustra la lámpara de Behrens para AEG (1907) y el elementarismo formal que representa como un ideograma la diseñada por Rietveld (1923).

Modernity is forged combining the logic of industrial production, illustrated by Behrens’ lamp for AEG (1907), with formal elementalism, represented in an abridged manner by Rietveld’s lamp (1923).



Las transformaciones del mundo material y mental se expresan con imágenes dinámicas como las del monumento a la Tercera Internacional de Tatlin (1919-1920) o la Torre de Einstein en Potsdam, de Mendelsohn (1920-1924).

The transformations of the material and mental world are expressed in dynamic images such as those of the monument to the Third International by Tatlin (1919-1920) or Einstein Tower by Mendelsohn (1920-1924).

clima en el que Bruno Taut colorea sus 'arquitecturas alpinas', ciudades mágicas y vítreas entre cumbres y glaciares destinadas a una humanidad regenerada; en el que Erich Mendelsohn evoca la quiebra del espacio y el tiempo mecanicista con las formas escultóricas, expresionistas y ondulantes de su Torre de Einstein, dedicada al físico que formuló la teoría de la relatividad; y en el que Mies van der Rohe dibuja sus rascacielos de vidrio, cuya hermética monumentalidad, transparencia y pureza los convierte en genuinas catedrales de cristal de una época nueva.

Mientras tanto, otra versión de la nueva sociedad se ensaya por entonces en la Rusia re-

volucionaria, donde la fractura del antiguo régimen producida por la guerra ha permitido a los bolcheviques iniciar un colosal experimento político, económico y cultural. En el fervor vanguardista de los primeros años de la Revolución, los arquitectos y los artistas fraguaron un nuevo lenguaje formal, abstracto y utópico, que aspiraba a representar la naturaleza de la sociedad emergente, y que fundía el elementalismo geométrico del cubismo con el dinamismo inestable del futurismo en el crisol maquinista de una cultura fascinada por la técnica como instrumento de emancipación colectiva. El proyecto de Vladimir Tatlin para el monumento a la Tercera Internacional —una



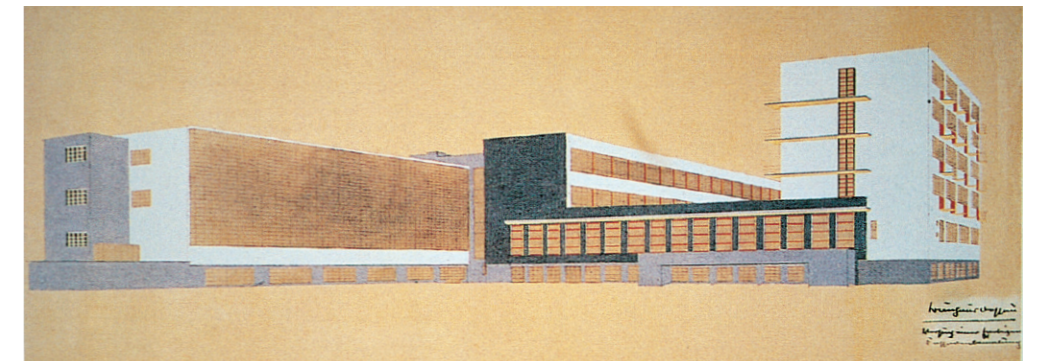
gran torre metálica inclinada y espiral con un cubo, una pirámide y un cilindro suspendidos en su interior— reúne en efecto el racionalismo de las formas esenciales con el romanticismo diagonal de los bucles dialécticos, y expresa bien la temperatura mesiánica y visionaria de ese momento, que encontró en esta otra irrealizada y acaso irrealizable 'catedral del socialismo' su más cabal retrato.

En 1923 Le Corbusier publica en París *Hacia una arquitectura*, el más influyente manifiesto moderno, que encuentra en las máquinas contemporáneas y en los edificios antiguos una belleza común que reside en las formas elementales; Mies van der Rohe funda en Berlín el Grupo G para la promoción de una pragmática 'nueva objetividad'; y Gerrit Rietveld levanta en Utrecht la casa Schröder, una construcción rectangular de planos deslizantes y colores básicos que constituye la primera materialización arquitectónica de la síntesis entre el neoplasticismo de Mondrian y el lenguaje espacial de Frank Lloyd Wright llevada a cabo por los miembros del grupo holandés De Stijl. Uno de ellos, Theo van Doesburg, visita Weimar en 1922, y al año siguiente la propia Bauhaus adopta la abstracción geométrica como gramática visual de la escuela, y se reconcilia simultáneamente con el universo de la industria y de la máquina.

Los soñadores se han hecho gente práctica, y si en 1923 Gropius sólo puede expresar su retorno al optimismo productivo decorando su despacho con mobiliario y lámparas neoplásticas, tres años más tarde la Bauhaus tiene que trasladarse de Weimar a Dessau huyendo de las acusaciones de 'bolchevismo' y 'degeneración cultural', y la mudanza le da la oportunidad de construir para la escuela un edificio seco, abstracto y funcional que todavía hoy sobrevive como un símbolo de la aurora moderna. Una aurora esperanzada y áspera, que se levantaba sobre las ruinas ominosas del viejo orden, y en cuyo horizonte luminoso pronto comenzarían a dibujarse las nubes de la tormenta que acabaría con la Bauhaus y la inocencia pocos años después.

La revolución artística y formal que cristalizó en el neoplasticismo de la casa Schröder de Rietveld (1923-1924) influyó también en el racionalismo del proyecto de Gropius para el edificio de la Bauhaus en Dessau (1926).

The formal and artistic revolution that took shape in the neoplasticism of Rietveld's Schröder House in Utrecht (1923-1924) also influenced the rationalism of Gropius' building for the Bauhaus in Dessau (1926).



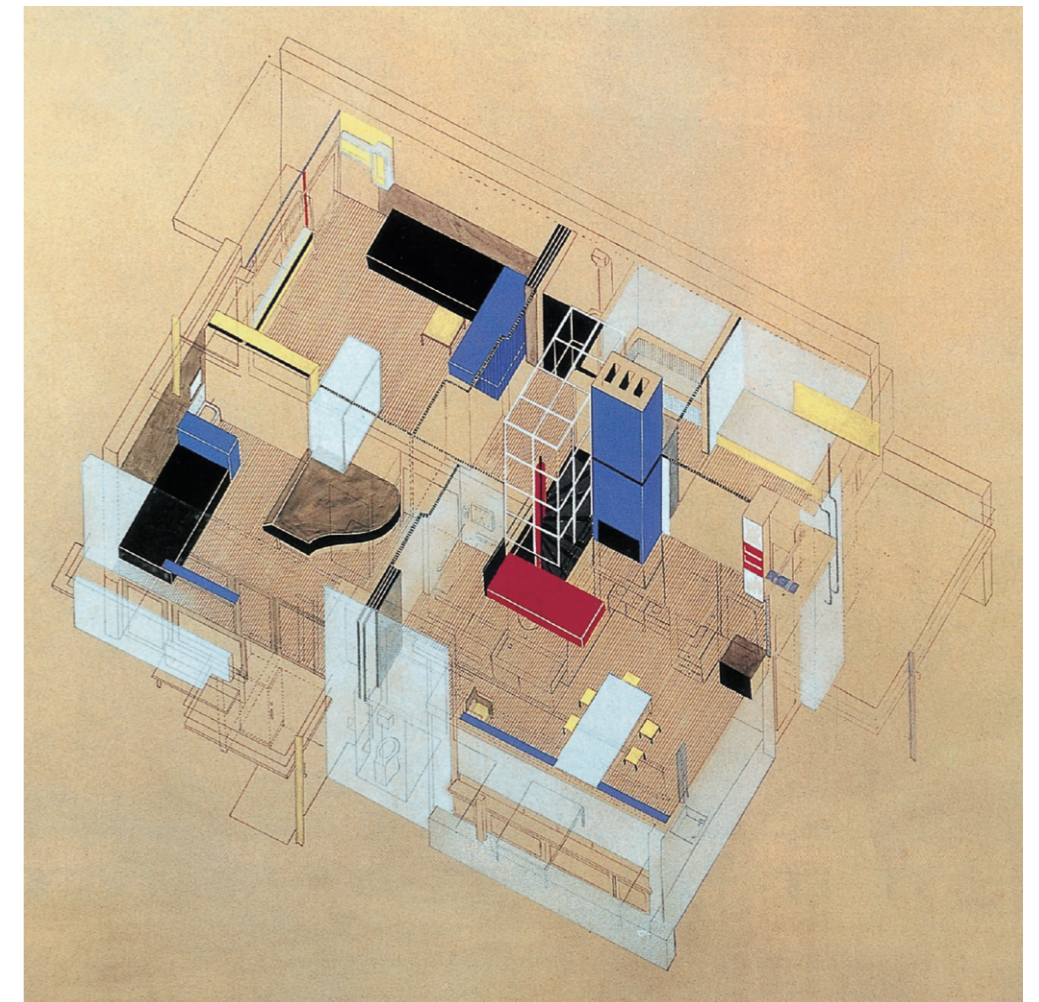
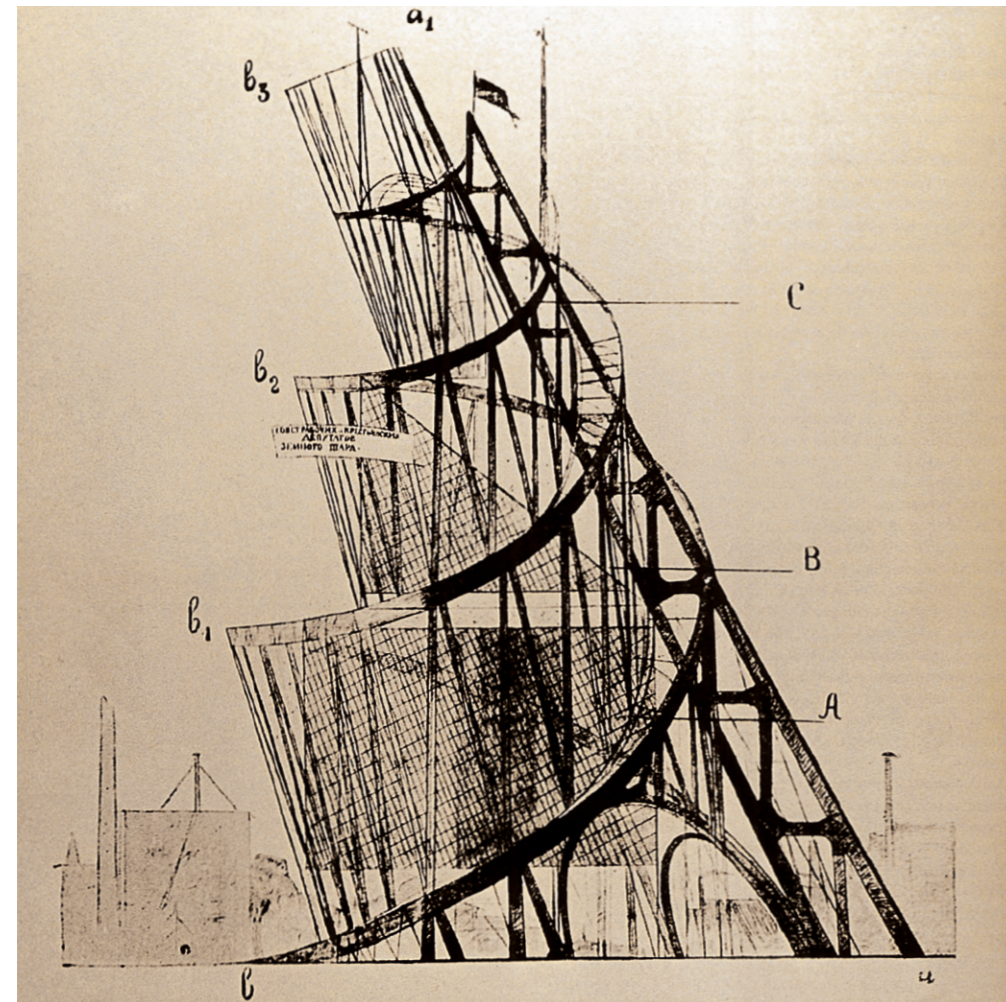
socialism, which would only come through abstinence and transcendental meditation. This was the climate in which Bruno Taut colored his 'Alpine architectures', magical cities of glass built amongst mountaintops and glaciers for a regenerated humanity; in which Erich Mendelsohn evoked the fracture of mechanistic space and time through the sculptural, expressionist forms of his Einstein Tower; and in which Mies van der Rohe drew his glazed skyscrapers, whose hermetic monumentality, transparency and purity made them genuine cathedrals of glass of an altogether new era.

Meanwhile, another version of the new society was being conceived in Russia, likewise metamorphosed by the First World War. The conflict had brought on the fall of the old regime and allowed the Bolsheviks to initiate a colossal political, economic and cultural experiment. In the avant-garde fervor of the revolution's early years, architects and artists together forged a new formal language, abstract and Utopian, that endeavored to represent the nature of the emerging society, merging the geometrical elementalism of cubism with the unstable dynamism of futurism in the mechanistic crucible of a civilization fascinated with technology as key to collective emancipation. Indeed, Vladimir Tatlin's project for the monument to the Third International – a huge leaning spiral iron frame supporting a cube, a cone and a cylinder – unites the rationalism of basic forms with the diagonal romanticism of dialectical loops, and wonderfully expresses the visionary aura of the times – a moment best captured by this other, never-built and possibly unbuildable 'cathedral of socialism'.

In 1923, Le Corbusier published Vers une architecture, the most influential manifesto of modernity, finding in contemporary machines and ancient buildings a shared beauty that resided in elemental forms. The same year found Mies van der Rohe in Berlin establishing the G group for the promotion

of a pragmatic 'new objectivity', and Gerrit Rietveld putting up the Schroeder House at Utrecht, a rectangular construction of sliding panels and primary colors that constituted the first architectural materialization of the fusion of Mondrian's neoplasticism and Frank Lloyd Wright's spatial language, a synthesis carried out by the Dutch De Stijl group. One member of this movement, Theo van Doesburg, had visited Weimar the year before, in 1922, and now it was the Bauhaus that adopted geometric abstraction as the visual grammar of the school, while reconciling itself to the world of industry and machines.

The dreamers became practical men, and if Gropius in 1923 could only express his return to productive optimism by decorating his office with neoplastic furniture, three years later the Bauhaus, accused of 'Bolshevism', found itself having to flee to Dessau. The move presented him with the opportunity to build a simple, abstract and functional building that survives to our days as a symbol of the modern dawn – an at once hopeful and troubled aurora that shone over the ominous ruins of the old order, but soon revealed the clouds of the tempest that would a few years later put an end to the Bauhaus and the innocence of that world.



Luis Fernández-Galiano
El Estilo Internacional
The International Style



Entre las exposiciones parisinas de 1925 y 1937 se gesta la regresión de la modernidad europea y su conversión americana en Estilo Internacional.

The period between the 1925 and 1937 Paris Expositions saw the decline of European modernity and its American conversion to the International Style.

El pabellón soviético de Melnikov y el de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier fueron los representantes emblemáticos de la modernidad en la muestra de París de 1925.

The pavilion of the USSR by Melnikov and that of L'Esprit Nouveau by Le Corbusier were the two most representative emblems of modernity at the Paris Expo of 1925.

AL CRUZAR EL ATLÁNTICO, el Movimiento Moderno se convirtió en el Estilo Internacional. La utopía artística y social concebida durante los años veinte por un grupo de jóvenes arquitectos europeos alumbró en América, después de la Depresión, una manera de construir y diseñar que sería la más característica del siglo XX: la abstracción cartesiana del Estilo Internacional fue adoptada tanto por las grandes empresas como por las burocracias políticas, y después de la Segunda Guerra Mundial se extendió por el planeta hasta disfrutar de la misma unanimidad que en el pasado había logrado el historicismo beaux-artiano. Por oposición a ese lenguaje ajado, el nuevo estilo rechazó la gravedad masiva, la geometría solemne y la decoración farragosa: sería liviano, asimétrico y desnudo; pero al reducir la revolución moderna a una escueta mudanza formal, el Estilo Internacional deshuesó la arquitectura del núcleo ideológico que le había dado consistencia y sustento.

Los felices veinte fueron para la arquitectura 'la década heroica', en la que los pioneros de la modernidad, encabezados por el alemán Mies van der Rohe y el suizo Le Corbusier, inventaron las formas con las que habría de construirse la nueva sociedad. Cada pequeño edificio de estos arquitectos se convertía en un manifiesto estético y político: no expresaba sólo cómo se debía construir, sino también cómo se debía vivir. Las paredes blancas, las superficies acristaladas o las cubiertas planas prometían un futuro de pureza elemental, transparencia y luminosidad, así como de funcionalidad y economía; un mundo más racional, igualitario y bello, cuyos edificios y ciudades se inspirarían en las formas necesarias y eficaces de los organismos, las máquinas o los vehículos. Y esta concepción mesiánica de la arquitectura encontró en las exposiciones internacionales la principal caja de resonancia para su cruzada propagandística.

En la de Artes Decorativas de París, que se celebró en 1925, la arquitectura renovadora estuvo presente con dos pabellones radicales: el de la Unión Soviética, diseñado por Konstan-

tin Melnikov, donde la naturaleza revolucionaria del experimento político ruso se expresaba a través del aspecto industrial, la geometría angulosa y el movimiento diagonal de la gran escalera que fracturaba el espacio de exposición, fundiendo el interior con el exterior en un gran gesto teatral; y el de L'Esprit Nouveau, proyectado por Le Corbusier en forma de vivienda ideal para mostrar las utopías urbanísticas, el mobiliario maquinista y las obras de arte puristas del grupo aglutinado en torno a la revista fundada por él con ese nombre, y donde venían publicándose sus elocuentes arengas estéticas. En contraste con estos pabellones, el resto de la exposición hacía gala de una trivialidad decorativa, consumista y alegre, entre aerodinámica y jazzística, muy en sintonía con el espíritu despreocupado de los tiempos, y que se extendería por Europa y América con el nombre de Art Déco.

Dos años más tarde, los arquitectos de vanguardia tendrían ocasión de presentarse ante el mundo de forma más consistente. Mies van der Rohe fue el encargado de coordinar una exposición del Werkbund alemán dedicada a los nuevos prototipos de vivienda, y que permitió construir, en una colina de Stuttgart, un pequeño barrio residencial proyectado por muchos de los más renovadores arquitectos del momento: Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut, J.J.P. Oud o Mart Stam, además de Le Corbusier y del propio Mies. Cuando se inauguró en 1927, la Weissenhofsiedlung expresaba mejor que ningún otro edificio o conjunto existente lo esencial del nuevo estilo, y sus formas blancas, cúbicas y desnudas fueron tanto el modelo a imitar por los seguidores del movimiento como el blanco de las iras de sus detractores, que veían en su aspecto maquinista una señal inequívoca de sus simpatías bolcheviques, y en su conformación compacta y sus cubiertas planas el vínculo culpable con las casbahs de las menospreciadas razas inferiores.

El Movimiento Moderno seguía siendo por entonces un fenómeno minoritario, constreñido a un dinámico grupo de arquitectos alema-

ACROSS THE ATLANTIC, the Modern Movement became the International Style. The artistic and social Utopia that a group of young European architects had conceived in the twenties gave rise, in post-Depression America, to what would be the 20th century's most characteristic way of building and designing. The Cartesian abstraction of the International Style was adopted by large corporations and political bureaucracies alike, to spread throughout the planet after World War II and achieve the unanimity once enjoyed by beaux-arts historicism. In opposition to that worn-out language, the new style rejected massive gravity, solemn geometry and dense decoration. It would instead be light, asymmetrical and naked. But by reducing the modern revolution to a mere formal mutation, the International Style stripped architecture of the ideological marrow that had given it consistency and sustenance.

For architecture the rolling twenties were 'the heroic decade', a period when the pioneers of modernity, led by the German Mies van der Rohe and the Swiss Le Corbusier, invented the forms with which the new society was to be built. Every project of these avant-garde architects, however small, was an esthetic and political manifesto, expressing not only how one should build but also how one should live. White walls, large surfaces of glass and flat roofs together promised a future of elemental pureness, transparency and luminosity, besides functionality and economy: a more rational, more egalitarian, more beautiful world whose buildings and cities would be modeled on the efficient forms of organisms, machines or vehicles. And universal exhibitions became the principal sounding board for the propaganda crusade of this messianic conception of architecture.

In the Exposition des Arts Décoratifs held in Paris in 1925, the new architecture was represented by two radical pavilions: that of the Soviet Union, designed by Konstantin Melnikov, which expressed the revolutionary

La arquitectura de azoteas de la Weissenhofsiedlung construida en Stuttgart en 1927 por los principales representantes del Movimiento Moderno se caricaturizaba poco después como una casbah habitada por árabes.

The flat-roof architecture of the Stuttgart Weissenhofsiedlung, built in 1927 by the main representatives of the Modern Movement, was caricatured shortly after as an kasbah inhabited by North Africans.



nature of Russia's political experiment through its industrial look, an angular geometry, and the diagonal movement of the huge staircase that fractured the exhibition space, merging interior and exterior in a grand theatrical gesture; and that of L'Esprit Nouveau, built by Le Corbusier in the form of an ideal dwelling in which to display the urbanistic Utopias, the mechanistic furniture and the purist works of art of the group revolving around the magazine of the same name, which he himself had founded and where his eloquent harangues on esthetic matters were regularly published. The rest of the event was a parade of happy, trivial, consumerist decor, halfway between aerodynamic and jazzy, much in tune with the carefree spirit of the times and bound to spread through Europe and America as Art Deco.

Two years later, the avant-garde architects would have the opportunity to present themselves to the world in a more

solid, consistent way. Mies van der Rohe took charge of coordinating an exhibition of the German Werkbund on new housing prototypes, which led to the building, on a Stuttgart hill, of a small residential quarter whose sections were designed by many of the most innovative architects of the moment: Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut, J.J.P. Oud and Mart Stam, besides Le Corbusier and Mies himself. At the time of its opening in 1927, the Weissenhofsiedlung in Stuttgart expressed the essence of the new style better than any other building or developments existing then, and its white, cubic, naked forms were as much a model for the followers of the movement to emulate as a target for the ire of its detractors, who considered the mechanistic look an unmistakable sign of Bolshevik sympathies and linked the complex's compact configuration and flat roofing to the kasbahs of lower races.

The Modern Movement continued to be a



Los rascacielos míticos de Nueva York, como el Chrysler (1928-1930) o el Empire State (1929-1931), se inspiraron más en el Art Déco o en el historicismo que en la modernidad canónica acuñada por los pioneros europeos.

The mythical skyscrapers of New York, such as the Chrysler (1928-1930) or the Empire State Building (1929-1931), were more inspired by Art Deco and historicism than by the canonical modernity of European pioneers.



nes, franceses, holandeses y rusos. Cuando en España se celebran las dos grandes exposiciones de 1929, la arquitectura de las mismas es aún tradicional: regionalista en la de Sevilla, y clasicista en la de Barcelona; pero en esta última ciudad, el pabellón alemán fue proyectado por Mies van der Rohe, y el arquitecto tuvo allí ocasión de cristalizar en un edificio pequeño y exquisito una forma genuinamente nueva de concebir el espacio. Se la llamó 'planta libre', y en ella las salas tradicionales eran reemplazadas por un espacio sin límites definidos, en el que los ambientes se creaban sólo con muros exentos, y donde la separación entre interior y exterior se desdibujaba hasta desvanecerse. Le Corbusier exploraba por aquellos años ideas similares, y lo hacía también con pequeños proyectos: casas blancas y cúbicas, de ventanas apaisadas, que culminarían en otra obra trascendental de los inicios de la modernidad, la Villa Savoye, un cajón horizontal e immaculado sobre *pilotis*, posado como un objeto abstracto en un prado de la localidad de Poissy, no lejos de París.

Mientras los europeos llevaban a cabo esa revolución plástica e ideológica con construcciones reducidas, los americanos transformaban también la arquitectura y la ciudad, pero lo hacían a través de edificios gigantescos, los rascacielos, que serían el rasgo más significativo de la metrópolis del nuevo continente. Alumbrados en Chicago a finales del siglo XIX, los rascacielos conocieron una época dorada en la Nueva York de los años veinte, comenzando a recortar la que llegaría a ser una de las imágenes míticas del siglo XX: el perfil de Manhattan. La mayor parte de ellos procuraba adaptar los estilos historicistas tradicionales a las descomunales dimensiones de los nuevos colosos, pero algunos prefirieron aproximarse a modas europeas como el Art Déco. En este estilo se diseñó el rascacielos más hermoso de la época, el edificio Chrysler, cuyo escenográfico remate es todavía un símbolo de la ciudad, y que al terminarse en 1930 era también el más alto del mundo. El récord lo perdería al año siguiente en favor de Empe-

re State Building, pero lo cierto es que la Gran Depresión de 1929 había cerrado ya este capítulo burbujeante y confiado de la arquitectura americana.

La modernidad ortodoxa llegaría allí en 1932, con una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde bajo el nombre de 'Estilo Internacional', Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson presentaron las obras de los arquitectos europeos de vanguardia. Subrayando la coherencia de su lenguaje formal, pero ocultando su dimensión social e ideológica, esa exposición acuñó un término y una actitud que presidirían la futura expansión planetaria de la modernidad. Una modernidad, sin embargo, que aún en su condición meramente formal todavía sufriría en los años treinta el acoso de los regímenes totalitarios que por entonces ganaban terreno en Europa, y que se vería también severamente erosionada por el cambio de clima social y político en unas democracias sometidas al desgaste de la crisis económica y política. Las tensiones acumuladas conducirían finalmente al estallido bélico de 1939, que tuvo en España el prólogo ominoso de su propia Guerra Civil.

Cuando en el clima tormentoso de 1937 se inaugura la Exposición Internacional de París, el pabellón alemán de Albert Speer y el soviético de Boris Iofan enfrentan su monumentalidad locuaz y solemne a los pies de la torre Eiffel: las utopías vanguardistas que albergaron el pabellón alemán de Mies en 1929 y el soviético de Melnikov en 1925 quedan ya muy atrás. En el mismo recinto, el pabellón español de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa permanece fiel a la modernidad, y pide auxilio para la República con el grito en blanco y negro del *Guernica*. No sería escuchado, y los fuegos que ardían en España acabarían prendiendo en Europa y en el mundo. En esas llamas se consumiría también el Movimiento Moderno, y al llegar el momento de reconstruir las ciudades devastadas, el testigo estaría ya por entero en manos de esa modernidad *débil* que hemos convenido en llamar Estilo Internacional.



minority phenomenon, limited to a dynamic circle of German, French, Dutch and Russian architects. In fact the architecture of the two great exhibitions of 1929 in Spain was still traditional: regionalist in Seville's and classicist in Barcelona's. But it so happened that in Barcelona the German pavilion was designed by Mies van der Rohe, who used the opportunity to crystallize, in a small and exquisite building, a genuinely new way of conceiving space. It was called 'open plan', and in it the traditional notion of rooms gave way to a space without defined boundaries, where zones were created only through freestanding walls or glass screens, and where even the line between interior and exterior faded and vanished altogether. Le Corbusier explored similar ideas during those years, and also through small projects: white, cube-shaped, horizontally-fenestrated houses which would culminate in a transcendental work of early modernity, the Villa Savoye, an immaculate horizontal box set on piles, posed like an abstract object on a meadow of the town of Poissy, not far from Paris.

While Europeans were carrying out this formal and ideological revolution through constructions of reduced dimensions, Americans also busied themselves transforming architecture and the city, but through gigantic buildings, the skyscrapers that were to be the most significant feature of the metropolis on the new continent. Born in Chicago at the close of the 19th century, skyscrapers had their heyday in New York of the twenties, where they began to shape what was to constitute one of the mythical images of the 20th century: the Manhattan skyline. Most of them were attempts to adapt traditional historicist styles to the scale of the new giants, but some preferred to go by European fashions like Art Deco. This, hence, was the style of the period's most beautiful skyscraper, the Chrysler, whose dramatic crown remains a symbol of the city. At the time of completion in 1930 it was also

the world's tallest tower. The next year it would lose that title to the Empire State Building, but the Crash of 1929 had already put an end to this bubbly, confident chapter of American architecture.

Orthodox modernity would arrive there in 1932 through an exhibition in New York's Museum of Modern Art, entitled 'International Style', where Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson presented the works of Europe's avant-garde architects. Emphasizing the coherence of its formal language but concealing its social and ideological dimension, the show coined a term and an attitude that would govern the future planetary expansion of modernity. Even as mere form, nevertheless, this modernity would be hounded by the totalitarian regimes that began to gain ground in Europe during the thirties, and was to find itself just as damaged by the social and political climate of democracies subjected to the erosion accompanying economic and political crisis. The growing tensions would finally result in the outbreak



El pabellón español en la muestra de París de 1937 es un tardío representante de los valores modernos en la Europa que presencia el ascenso del totalitarismo, simbolizado allí por dos pabellones enfrentados: el alemán y el soviético.

The Spanish pavilion in the 1937 Paris Expo is a late representative of modern values in a Europe that witnessed the rise of totalitarianism, symbolized there by two facing pavilions: the German and the Soviet.

of the world war in 1939, with the ominous prologue of Spain's own Civil War.

*In the stormy global climate surrounding the 1937 International Exhibition of Paris, Albert Speer's German pavilion and Boris Iofan's Soviet pavilion challenged each other's loquacious, solemn monumentality at the foot of the Eiffel Tower. The avant-garde Utopias that Mies's German pavilion of 1929 and Melnikov's Soviet pavilion of 1925 had accommodated were now a thing of the past. On the same fair grounds, the Spanish pavilion of Josep Lluís Sert and Luis Lacasa remained faithful to modernity, and rallied for help for the menaced Republic with the black-and-white cry of Picasso's *Guernica*. It was not to be heard, and the fires that were burning in Spain would eventually spread to Europe and the world. The flames would also eat up the Modern Movement, and when the time came to reconstruct the devastated cities, the only thing left was that weak version of modernity we have agreed to call International Style.*